

William Irwin - Mark T. Conard - Aeon J. Skoble

Los Simpson y la filosofía



¿Acaso Nietzsche justificaría las gamberradas de Bart? Y Lisa, por socrática, ¿debería caernos 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 reírse 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 sentenciará 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 cháchara vacua a propósito de la cultura popular?

El propio Homer Simpson afirma que «las series animadas no tienen significado profundo. Son sólo unos dibujos estúpidos para pasar el rato». Con todo, este libro no sólo 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.



William Irwin & Mark T. Conard & Aeon J. Skoble

Los Simpson y la filosofía

ePub r1.0

jandepora 14.01.14

Título original: *The Simpsons and Philosophy*
William Irwin & Mark T. Conard & Aeon J. Skoble, 2001
Traducción: Diana Hernández Aldana

Editor digital: jandepora
ePub base r1.0



INTRODUCCIÓN

¿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 sólo 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 sólo 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 críos 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 sólo 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 filosófico que *Los Simpson* cobra desde nuestro punto de vista. Algunos de los ensayos contenidos en este volumen son reflexiones de académicos sobre una serie que les gusta y que, en su opinión, tiene algo que decir sobre ciertos aspectos de la filosofía. Por ejemplo, Daniel Barwick se ocupa del señor 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 algún filósofo a través 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 vehículo para desarrollar tesis filosóficas de un modo accesible para el no especialista (es decir, la persona inteligente que se interesa por la reflexión filosófica pero no vive de ella). Por ejemplo, Jason Holt explora «la hipocresía de Springfield» para determinar si dicho rasgo es siempre inmoral.

Este libro no busca reducir la filosofía a un mínimo común denominador: no nos hemos propuesto «bajar el listón para que lo entiendan los tontos». Al contrario, esperamos conseguir que nuestros lectores no especializados lean más filosofía, del tipo del que no necesariamente se ocupa de la televisión. También esperamos que los colegas filósofos que lean estos ensayos los encuentren estimulantes y divertidos.

¿Es legítimo escribir ensayos filosóficos a propósito de la cultura popular? La respuesta común consiste en subrayar que Sófocles y Shakespeare eran cultura popular en su tiempo, y que nadie pone en cuestión la validez de las reflexiones filosóficas sobre sus obras. Pero eso no basta, (¡oh!), en el caso de *Los Simpson*. Echar mano de ese argumento indicaría, erróneamente, que en nuestra opinión se trata de una serie equivalente a las mejores obras literarias de la historia, tan penetrante que ilumina la condición humana de un modo inédito. Y no es así. Sin embargo, consideramos que es lo bastante profunda, y sin duda lo bastante divertida, para merecer una atención seria. Además, la popularidad de *Los Simpson* nos permite valernos de la serie como medio para ilustrar con eficacia algunas cuestiones filosóficas tradicionales ante un público no académico.

Y, por favor, recordad que, si bien cada tanto nos acusan de impiedad y nos ejecutan, los filósofos también somos personas. No tenemos «ni zorra»^[1].

PARTE I

LOS PERSONAJES

1

HOMER Y ARISTÓTELES

RAJA HALWANI

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

Aristóteles, *Ética Eudemia*, 1216a10

Me niego a vivir una vida convencional como tú. ¡Lo quiero todo! Aterradores descensos, vertiginosos subidones, relajados intermedios. Sí, es posible que ofenda a unos cuantos remilgados con mi descarado porte y olor almizcleño. Oh... ¡Nunca seré el ojito derecho de los llamados «Padres de la Patria», que chasquean la lengua, mesan sus barbas y se preguntan qué 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 último sentido). Sin embargo, en cierto modo, algo admirable desde un punto de vista ético perdura en Homer y eso suscita la siguiente pregunta: si deja tanto que desear desde el punto de vista moral, ¿en qué sentido puede resultar admirable Homer Simpson? Investiguemos esta cuestión.

LOS TIPOS DE CARÁCTER SEGÚN ARISTÓTELES

Aristóteles nos ha proporcionado una categorización lógica de cuatro tipos de carácter^[2]. Grosso modo, y dejando a un lado los dos tipos extremos, el que

se encuentra por encima de la condición humana y aquel que vive como una bestia, tenemos el carácter virtuoso, el moderado, el intemperante y el vicioso. Para comprender mejor cada una de estas disposiciones del carácter, contrastemos la manera en que se manifiestan a través de las acciones, decisiones y deseos de quienes las encarnan. Tomemos también como ejemplo una sola situación 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 sólo decidirá entregar la billetera a las autoridades competentes, sino que lo hará *con gusto*: sus deseos condicen la decisión y la acción que cree correctas. Pensemos ahora en Lenny, que es moderado: si Lenny se topase con la billetera, sería capaz de tomar la decisión correcta, es decir, devolverla intacta, y también sería capaz de actuar según la decisión que ha tomado. Pero, de hacerlo, estaría 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 situación empeora si se trata del intemperante o del vicioso. El intemperante es capaz de tomar la decisión correcta, pero su voluntad es débil. En el caso de la billetera, y supongamos que Bart sea nuestro intemperante, se rendirá ante su propio deseo de quedarse con la billetera y no conseguirá actuar como es debido, aunque sepa que está 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 decisión del vicioso es moralmente errónea, y sus deseos la secundan por completo. Si Nelson fuese vicioso, decidiría quedarse con el dinero (y tirar la billetera a la basura o devolverla y mentir sobre su contenido), desearía plenamente hacerlo, y actuaría en consecuencia.

Observemos más de cerca lo que constituye un carácter virtuoso. Virtuoso es quien posee las virtudes y las pone en práctica. Más aún, las virtudes son estados (o rasgos) de carácter que disponen a quien los ha desarrollado a actuar y reaccionar emocionalmente de forma correcta. Partiendo de esto, comprendemos que Aristóteles insista en definir las virtudes como condiciones del carácter vinculadas tanto con las acciones como con los sentimientos (*Ética Nicomáquea*,

Libro II, en especial 1106b15 - 35). Por ejemplo, quien posea la virtud de la liberalidad, estará dispuesto a mostrarse caritativo con quienes sea menester y en las circunstancias adecuadas; el liberal no daría dinero a cualquiera que lo pidiese. El virtuoso debe percibir que el Otro necesita la dádiva y que la empleará de manera apropiada. Además, su reacción emocional se adecuará a la situación. Esto significa que el liberal de nuestro ejemplo dará con gusto, se inclinará a dar a causa de la petición del menesteroso, y no se arrepentirá de hacerlo. En cambio, el tacaño no se desprendería de su dinero tan fácilmente, y ello no porque lo necesite o no pueda prescindir de él, sino porque se inclinará a la avaricia o sobreestimaré la necesidad que pueda tener de ese dinero en un futuro.

Nótese, sin embargo, que en este recuento la razón interpreta un papel crucial. Si para ser virtuoso uno debe tener la capacidad de percibir la índole de cada situación en la que se encuentre, no puede ser estúpido ni ingenuo. Al contrario, debe poseer una disposición al razonamiento crítico que le permita darse cuenta de las diferencias entre una situación y otra y actuar en consecuencia. De hecho, por esa razón Aristóteles hace hincapié en la idea de que, en cuestiones de ética, no hay lugar para una precisión rigurosa (*Ética Nicomáquea*, 1094b13 - 19). El filósofo insiste en la importancia de la razón o sabiduría práctica (*phrónesis*); quien sea virtuoso por instinto, para decirlo de alguna manera, no poseerá la virtud «por excelencia», sino en todo caso una virtud «natural» (*Ética Nicomáquea*, 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 aristotélicas de la acción correcta, podremos afinar nuestro razonamiento. Aristóteles sostiene que las acciones sólo «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» (*Ética Nicomáquea* 1105a30 - 1105b). En otras palabras, lo que Aristóteles pensaba respecto a esta cuestión es que, en primer lugar, el agente que actúe de manera virtuosa debe saber que su acción es virtuosa; es decir, actuará según la convicción de que «tal acción o tal otra es correcta (o liberal u honrada)». La segunda condición parece comprender dos: el agente debe actuar de forma voluntaria, y debe hacerlo porque se trata de una

acción virtuosa. Por lo tanto, incluso cuando actúe con la premisa de que «la acción es correcta», no será la suya una acción virtuosa a menos que también actúe, precisamente, porque se trata de una acción correcta. La tercera condición que Aristóteles plantea es crucial, y nos devuelve al inicio de esta reflexión: el virtuoso no sólo actúa virtuosamente cuando la acción 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 situación lo exige. Esto es (parte de) lo que significa actuar «con firmeza e inquebrantablemente».

EL CARÁCTER DE HOMER: ¡OH!, ¡OH!, Y ¡OTRA VEZ OH!

El caso de Homer Simpson no pinta bien desde el punto de vista del recuento aristotélico de las virtudes (y no tengo intención de revocar este dictamen más adelante, de modo que no esperéis alguna salvedad ingeniosa que permita reivindicarlo). Para empezar, tómese la templanza (moderación) que, en principio (aunque esto podría discutirse), indica la capacidad de moderar los apetitos corporales. No es necesaria una observación aguda para darse cuenta de cuán lejos está Homer de poseer esta virtud. En lo relativo a sus apetitos, no sólo no se trata de un virtuoso, sino que decididamente es un vicioso, sobre todo en cuanto a su ingesta de comida y bebida, no así en cuanto a su actividad sexual. Sus deseos lo llevan constantemente a atiborrarse de alimentos, y él sucumbe de buen grado a esos deseos. Por ejemplo, en «El enemigo de Homer»,^[4] se come sin ningún reparo el bocadillo de su compañero 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 éste último le señala la evidencia, Homer se las arregla para dar dos mordiscos más al bocadillo antes de devolverlo. Su anhelo de comida es tal que incluso inventa algunas recetas interesantes. Tómese, 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 hábitos alimentarios, que ha sido sometido a una intervención quirúrgica para colocarle un bypass («El triple bypass de Homer»), pero eso no le ha hecho modificar sus

hábitos. De hecho, Homer no cede en su empeño ni siquiera cuando sufre un dolor físico inmediato y evidente. Véase cómo se come el jamón 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 último 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 carácter hasta el punto de que come incluso cuando está 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 más pruebas: el nombre de Homer Simpson se ha convertido en sinónimo de amor por la comida y la cerveza (Duff).

Homer también es un mentiroso empedernido, no habla con claridad. En «Sin Duff», engaña a su familia sobre sus planes para el día: dice que se va a trabajar cuando, en realidad, se dispone a visitar la fábrica de cerveza Duff. Para citar algunas de sus mentirillas, recordemos cómo le oculta a Marge el hecho de que nunca terminó la secundaria («La tapadera»), o cómo le miente a propósito de sus pérdidas financieras en una inversión («Homer contra Patty y Selma»), y cómo sistemáticamente la engaña diciéndole 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 último, a quien hace creer que Apu está casado con Marge, por lo que esta última se ve obligada a colaborar con la farsa («Las dos señoras Nahasapeemapetilon»).

Homer además carece de sensibilidad hacia las necesidades y solicitudes de los demás; le faltan amabilidad y sentido de la justicia. En «Cuando Flanders fracasó», presiona a su vecino para que le venda sus muebles a un precio obscenamente bajo, aunque sabe que Ned está en bancarrota y que necesita el dinero con desesperación. En «Bart, el amante», aconseja a Bart, que bajo el seudónimo de «Woodrow» se ha convertido en el amante epistolar secreto de la señorita Krabappel, cómo romper con ella por carta: «Querida muñeca, bienvenida a la Villa de los Tristes. Población: tú» (y anuncia esta intervención diciendo que las cartas de amor cariñosas 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 motín canino»). Y

en «El niño que sabía demasiado», decide no suscribir el veredicto de culpabilidad por agresión que condenaría a Freddy Quimby, pero no porque piense que Quimby es inocente, sino porque comprende que, al hacerlo, la deliberación llegará a un punto muerto y, como miembro del jurado, podrá quedarse gratis en el Hotel Palace de Springfield («El niño que sabía demasiado»).

Homer tiene unos cuantos colegas, pero no tiene amigos. Aristóteles hacía hincapié 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 juerga (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 problemático afirmar que Homer tenga metas y actividades, excepción hecha de la bebida, claro está.

Las habilidades de Homer como padre y marido también deja mucho que desear (Aristóteles parece incluir a esposas e hijos en el ámbito de la amistad, véase *Ética Nicomáquea*, 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 un 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, perdóname por aquella vez que preparé salsa en la bañera, 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 (*phrónesis*). La *phrónesis* 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 *phrónesis* 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, agridulce hogar», exclama: «¿Cuándo voy a aprender? La respuesta a los problemas no está en el fondo de una botella... ¡Está en la tele!». Y para continuar con el tema de la botella, en «Homer contra la decimoctava 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 sólo 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 sólo 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 («Sólo 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 cómo 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 cuántas veces Bart ha sido capaz de engañarlo), nos encontramos ante una persona con una capacidad de razonamiento mínima.

EL CARÁCTER 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 él 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, secunda 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 éste 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 fracasó», Homer ayuda a su vecino a mejorar las ventas del Zurdorium; en «Homer ama a Ned Flanders», lo defiende ante toda la congregación eclesiástica: «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 ésta 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 él («Jacques, el rompecorazones»). Y con Lurleen Lumpkin se asegura dos y tres veces de que la cantante realmente esté coqueteándole, pues duda que pueda estar realmente interesada en él de forma sexual («Coronel Homer»).

VALORACIÓN: JUZGAR A HOMER

¿Qué debemos concluir de todo lo anterior? ¿Cómo queda Homer ante una evaluación ética? No es mala persona; aunque no sea un modelo de virtud, tampoco es malévolo. La reacción más extrema que podemos experimentar hacia él es lástima, y ello al menos por dos motivos. El primero es que su educación deja bastante que desear. Para empezar, creció en Springfield, una ciudad cuyos habitantes —con la rara excepción de Lisa— poseen serios defectos de carácter, que van de la estupidez a la malevolencia, pasando por la sencilla ineptitud y la completa ignorancia sobre cómo 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 espíritu crítico).^[8] Pensad que incluso cuando los miembros de la sección local de Mensa en Springfield asumen el gobierno de la ciudad (pues el alcalde Quimby ha huido), sólo consiguen ocasionar un caos, pues la normativa que proponen resulta injusta, restrictiva y demasiado idealista. («Salvaron el cerebro de Lisa»).[9]

Creer en un entorno como éste puede ser nocivo para la formación del carácter y las facultades intelectuales. Ser educado en un ambiente sano es uno de los presupuestos de base del proyecto aristotélico expuesto en la *Política*. «Nos proponemos considerar, respecto de la comunidad política, cuál es la [constitución] más firme de todas para los que son capaces de vivir lo más conforme a sus metas» (1260b25). De hecho, la *ética* aristotélica también se dirige al estadista, que debe saber cuál es mejor carácter ético para ser capaz de proyectar una comunidad política 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 formación, es decir, Springfield, está más allá de su control.

Por otra parte, la educación familiar de Homer deja mucho que desear. Su madre lo abandonó cuando era un crío y su padre nunca lo ha estimulado para que se convierta en una persona de valía. Si Homer alguna vez tuvo aspiraciones, su padre se encargó de coartarlas («Madre Simpson» y «Bart, Star»). Además, un rasgo que Homer *sin duda* no puede controlar es el gen Simpson, causa de que todo Simpson se vaya volviendo más estúpido con la edad. «El gen Simpson defectuoso sólo se halla en el cromosoma Y», no en el X, razón por la cual Lisa y otras mujeres Simpson han sido inteligentes y exitosas («Lisa, la Simpson»). Así las cosas, poco puede hacer Homer para ser mejor persona. Y estos factores explican nuestra tendencia a observar a Homer con lástima y no con desprecio u odio.

La segunda razón por la que no podemos juzgar con severidad el modo de ser de Homer, aun no tratándose de un personaje virtuoso, es que normalmente no es malicioso. Es egoísta, glotón, codicioso, y puede ser realmente estúpido, pero rara vez siente envidia de los demás o les desea mal. Es cierto que a menudo intenta hacer daño de forma deliberada a otras personas, pero suele parecernos 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 él. Tampoco le gusta el señor Burns (a quien además teme), y aunque en este sentido se puedan decir tantas cosas, no cabe duda de que Burns es un ejemplo modélico del capitalista codicioso, malévolo y despiadado, dispuesto a pisar una alfombra de cadáveres con tal de conseguir lo que se propone.^[10] Por último, Homer trata a Flanders de manera indecente, mostrándose, entre otras cosas, indiferente y desdeñoso. Pero Flanders, por su parte, es prepotente, ingenuo, y siempre está sermoneando a los demás.^[11] Esto no quiere decir que el modo en que Homer lo trata esté justificado, pero sí que es comprensible. Aparte de estas excepciones, Homer no suele ser malintencionado ni trata con malicia a los demás. Y he aquí otro motivo por el cual, aunque no consiga desarrollar un carácter ético, tampoco provoca en nosotros reacciones negativas.

Ahora podemos pronunciarnos, aunque con cierta reserva: Homer no es vicioso en el sentido de que esté dominado por los vicios, y sostengo tal cosa «con cierta reserva» porque existe una excepción a esta afirmación: cuando se

trata de su apetito de comida y bebida, Homer es vicioso. No experimenta placer en comer y beber con moderación, 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. Además, 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 comiéramos en la Iglesia habría dicho que comer era pecado» («El rey de la montaña»). Estas consideraciones nos permiten concluir con seguridad que, en el ámbito 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 conclusión, pero el que más destaca es quizá el hecho de que Homer no muestra *estabilidad* en su modo de ser, rasgo que sí distingue al virtuoso. Sencillamente, no se puede esperar que haga lo correcto, ni siquiera en lo que respecta a su familia. Es más, el juicio según el cual Homer no es virtuoso puede formularse sin reservas, a diferencia de la afirmación de que no es vicioso. Porque, si bien a veces Homer actúa correctamente, sus motivos para hacerlo suelen ser erróneos, o al menos ambiguos (sus actos de valentía proporcionan un gran ejemplo de esto). Y en lo relativo a su familia, incluso cuando se comporta como pensamos que debería hacerlo todo padre o marido, sencillamente ha hecho lo contrario demasiadas veces. En suma, Homer carece del carácter estable que la virtud precisa.

También debemos recordar que, en muchos de los casos en que Homer actúa 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 saxofón, 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, señal 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 atención 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, más bien

exhibe sus vicios, y en otros ámbitos de su vida oscila continuamente entre la moderación y la intemperancia. Desde luego, esto no demuestra que la clasificación aristotélica de los tipos de carácter resulte demasiado rígida, simplista o poco realista, y es que la división que formula Aristóteles es de índole *lógica*, y no se trata de una descripción de los tipos de personas que *realmente* existen. Homer exhibe rasgos característicos de diversas maneras de ser, dependiendo de las áreas de su vida en las cuales estos rasgos se hacen evidentes.

CONCLUSIÓN: LA IMPORTANCIA DE SER HOMER

Al comienzo de este ensayo, sostengo que en Homer Simpson hay algo admirable desde el punto de vista ético. Pero esta afirmación plantea un problema: ¿cómo puede ser cierta si Homer no es virtuoso? Si el modelo de un carácter admirable desde el punto de vista ético es el modo de ser virtuoso, y Homer no encarna este patrón, entonces la afirmación de que es admirable resulta evidentemente falsa. Es más, aunque Homer no nos parezca malévolo y opinemos que la formación de su carácter ha estado más allá de su control, si no por completo al menos en gran medida, estos elementos no bastan para convertirlo en un personaje éticamente admirable. Para que la tesis de que Homer es admirable resulte al menos plausible, algo más debe entrar en juego. Y este elemento adicional no puede ser el hecho de que Homer a veces actúe como es debido, porque la afirmación se refiere a *él*, 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 círculo 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 más 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, éste no sólo posee de veras, sino que en gran medida explica el sentido en que es éticamente admirable.

La humanidad de Homer no sólo abarca aquellos rasgos que le llevan a hacer en público algunas cosas de las que nosotros, en distinta medida, nos abstendríamos, por ejemplo eructar, expulsar flatulencias, rascarse el trasero, y comer y beber hasta perder el conocimiento. Si sólo se tratase de eso, Homer no sería más que un guarro. Pero su humanidad comprende un amor a la vida y al goce que ésta supone en el nivel más básico; no presta mayor atención al qué dirán, si es que acaso repara en ello. Homer no se preocupa por la etiqueta o por lo que otros opinen de él. Está ocupado en disfrutar la vida —o su versión de la misma— al máximo. Este gusto por vivir no obedece a un cálculo de su parte, y tal vez ni siquiera sea consciente de él. Pero se manifiesta en sus acciones, su actitud, su falta de malicia, su comportamiento aniñado (e incluso infantil) y, de hecho, en la mayor parte de los ejemplos mencionados en este ensayo. Si a esto añadimos el hecho de que Homer pertenece a una «alta clase media baja», que difícilmente llega a fin de mes, y que trabaja en una planta industrial bajo la tiranía de un capitalista sin escrúpulos, además de vivir en Springfield, una ciudad ante la cual uno debería 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, llamémosla «amor a la vida» para seguir a Ned Flanders, quien la denomina «embriagadora pasión por la vida» («Viva Ned Flanders»), no es una virtud como tal. No porque no aparezca en la enumeración aristotélica, sino porque, como bien sabemos, si no se controla, una cualidad así puede resultar peligrosa para los demás y para el propio sujeto al que caracteriza (como ocurre, creo, en el caso de Homer). Al igual que la ambición, se trata de una cualidad positiva y, de hecho, admirable. Además tiene una índole ética, ya que perfecciona la vida de aquel que la emplee con propiedad, pues la vuelve más placentera y hace que quienes le rodeamos busquemos estar en su compañía, no sólo 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 éticas, entonces una cualidad como el amor a la vida encaja en el patrón cuando está controlada por la razón práctica. En el caso de Homer, esta cualidad no está gobernada por la prudencia, y en cambio la acompañan 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 harían 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 propósito 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 sí mismo y a sus deseos y opiniones respecta. Sabe cuáles 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 económicos y de haber crecido y vivir en una ciudad como Springfield (lo cual, desde luego, no conduce a una vida buena), podría hacernos pensar que es admirable porque conserva su amor hacia la vida ante estas dificultades. Pero debemos resistir a la tentación por tres motivos.

En primer lugar, y ya he hecho hincapié en este punto, la razón no rige el amor a la vida de Homer, y eso podría 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 máximo en una vida mediocre. Pensad en alguien que es completamente feliz mientras se pasa la vida contando las hojas del césped o recogiendo tapas de botella, pero que sin embargo es capaz de perseguir metas más dignas. No importa cuán feliz sea ni cuánto disfrute esa persona su vida, seguro que no afirmaríamos que se trata de una vida bien vivida. Y, tomando en cuenta los ejemplos mencionados en el tercer apartado, está claro que Homer es capaz de vivir una vida mejor. En tercer lugar, hay una razón lógica: poseer un rasgo admirable no significa que quien lo posee sea también 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.

Además, una breve reflexión debería bastar para indicarnos que Homer no es, en sí 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 abandonó a su familia para dedicarse al arte en Haití. Sin embargo, este factor atenuante no se puede aplicar a Homer: ¿qué contribución *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 ésta una cuestión baladí, pues muchos tienden a no ver en Homer más que bufonería e inmoralidad. Es más, el amor de Homer a la vida se destaca como una cualidad *especialmente* en esta época, cuando la corrección política, el exceso de buenas maneras, la falta de voluntad de juzgar a los demás, la obsesión por la salud física y el pesimismo a propósito de lo bueno y placentero de la vida son más o menos la regla general. En esta época, Homer Simpson, en el parachoques de cuyo coche hay un adhesivo que dice «soltero y respondón», deslumbra porque abiertamente desobedece las «verdades» del día: no es políticamente correcto, está más que encantado de juzgar a los demás y, desde luego, no parece obsesionado con su salud. Estos rasgos tal vez no lo conviertan en una *persona* admirable, pero sí lo vuelven admirable en cierto modo y, lo que es más 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 relación de amor y odio hacia los intelectuales. Por una parte, se respeta la figura del profesor o del científico, 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 ciudadanía ilustrada y, sin embargo, aún hoy, basta enunciar el análisis menos sofisticado de la política actual para ser tachado de «elitista». Todo el mundo respeta a los historiadores, pero sus opiniones pueden desestimarse, pues «no son más válidas» que las del «ciudadano de a pie». Con frecuencia, los comentaristas y políticos populistas explotan este resentimiento hacia el saber especializado, aunque eso no les impida recurrir a él 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 él también es un producto de esa educación o se apoya en asesores que lo son.

Del mismo modo, un hospital puede consultar a un experto en bioética 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 mayoría prefiere sustentar sus propias opiniones citando la opinión de los expertos, pero en cambio opta por invocar el sentimiento popular cuando las ideas de los expertos contradicen sus puntos de vista. Yo podría buscar apoyo para este argumento citando a un experto que estuviese de acuerdo conmigo, pero ante el experto que no lo estuviese, siempre podría replicar «¿y él qué sabe?» o «yo también tengo derecho a opinar». Extrañamente, el antiintelectualismo arraiga incluso entre los

intelectuales. Hoy en día, el estudio de los clásicos y las asignaturas de humanidades en general han perdido el favor tanto de alumnos como de profesores en muchas universidades. La tendencia en la educación superior es desarrollar programas preprofesionales y hacer hincapié 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 educación universitaria. En el mejor de los casos, se consideran útiles para desarrollar las llamadas «competencias transferibles», como la redacción o el pensamiento crítico.

Parece haber oscilaciones periódicas: durante los años cincuenta y comienzos de los sesenta, cuando Estados Unidos rivalizaba con la Unión Soviética en ámbitos científicos como la exploración espacial, se tenía en gran consideración a los científicos. Hoy el péndulo parece desplazarse en la dirección contraria, pues el *espíritu de los tiempos* consiste en otorgar validez a todas las opiniones por igual. Con todo, a la gente parece interesarle la opinión de los presuntos expertos. Un análisis superficial de los programas de debates televisivos y las cartas al editor en la prensa escrita pone al descubierto esta ambivalencia. El programa invitará a participar a un experto porque, probablemente, la audiencia esté interesada en el análisis o la opinión de esta persona. No obstante, aquellos presentadores, panelistas o miembros del público que no estén de acuerdo con el invitado argumentarán que sus propias opiniones y puntos de vista son igualmente válidos. Un periódico puede publicar una columna de opinión firmada por un especialista, alguien que esté mejor informado que el lector medio sobre un tema determinado, pero las cartas de quienes estén en desacuerdo con lo expuesto en dicha columna a menudo se basarán en la premisa implícita (o explícita) de que «nadie sabe nada realmente» o «todo es cuestión de opinión, y la mía también cuenta». Esta última justificación lógica resulta especialmente insidiosa; de hecho, si fuese cierto que todo es cuestión de opinión, entonces la mía sería tan relevante como la del experto y, por lo tanto, no podría existir el concepto mismo de conocimiento especializado.

Así 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 sólo 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 sólo 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 cómo 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 éste 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 cómo 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 todas 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 cómo vivir la vida o cómo 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. Está bien lo que me parece bien, lo que esté 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, sólo 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?

Está 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 añora 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 «mecánica 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 REÍMOS 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, sólo 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 éste 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 éste 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 tú y yo, así que, ¿por qué tendría que sorprendernos su competencia?». Lisa comparte muchas de las debilidades de sus coetáneos: se extasía 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 Malibú, 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 escéptica», 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 Malibú», también da cuenta de la ambivalencia de nuestra sociedad en lo relativo al racionalismo. Poco a poco, Lisa se percata de que Stacy Malibú 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 Malibú 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 Malibú, 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]

¿FILÓSOFOS 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 mejorará 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 llegó siquiera a sospechar de Maggie ¿Y por qué habrían debido hacerlo? Los indicios apuntaban a alguien como Smithers, el admirador lamesuelas, humillado en más ocasiones de lo que cualquiera pueda tolerar. O bien hacia Homer Simpson, el lerdo inspector de seguridad que una vez, en un arrebató, lanzó a su jefe por la ventana del despacho. Podría haber sido cualquiera.

Cuando el diabólico señor Burns pone en práctica su plan más péfido, cuando al malvado fundador y propietario de la planta de energía nuclear finalmente se le ocurre cómo 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 señor Burns yace en estado crítico en el hospital, toda Springfield quiere saber a quién echar la culpa (o a quien felicitar, según el caso). Todos los adultos de mirada furtiva tienen dudosas coartadas, y los críos del colegio no tardan en acusarse unos a otros con el dedo. Finalmente, el propio señor Burns mejora lo suficiente para solventar la cuestión. Fue la pequeña Maggie Simpson quien disparó a quemarropa al anciano, y estuvo a punto de matarlo cuando éste se «regodeaba» en su propia «crapulencia» («¿Quién disparó al señor Burns?», segunda parte).

Maggie Simpson disparó al señor Burns. La niña, demasiado pequeña para andar, trataba de impedir que su piruleta cayese en manos codiciosas y mezquinas. ¿Lo hizo en legítima defensa? ¿Fue un accidente? Después de todo, el arma pertenecía al señor Burns, y acabó en manos de Maggie por negligencia

del propio dueño. Con todo, el episodio, dividido en dos partes, finaliza con una interrogación. ¿Cuáles han sido, exactamente, las intenciones de esta niña al parecer inocente? ¿Acaso Maggie habría podido cometer a sabiendas un crimen así? 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 articulación o explicación, en el momento en que empiezan a aparecer los créditos. La niña intenta hablar pero no lo consigue. Parece que nunca sabremos por qué disparó al hombre más poderoso de Springfield, que no obtendremos las respuestas que queremos. A menos, claro, que su respuesta frustrada sea todo lo que necesitamos.

¿ES MAGGIE UNA IDIOTA?

La fascinación de Occidente por la palabra hablada viene de antiguo. El éxito de programas como los de *Oprah Winfrey* y *Jerry Springer* es sólo un ejemplo reciente, no por ello el mejor, de cuánto disfrutamos al escuchar a la gente hablar de sí misma. Cuanto más revelador resulte su discurso, más probable es que mostremos con entusiasmo nuestra aprobación. La palabra hablada entraña cierto poder, que rápidamente puede movernos a actuar. Emily Dickinson, poetisa inglesa del siglo XIX, escribió:

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

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

Una vez dichas, una vez que han quedado en libertad en el dominio público, las palabras pueden cobrar significados inéditos y fundar nuevas líneas de pensamientos.

¿Por qué nos tomamos las palabras tan en serio? A partir de las enseñanzas de Sócrates, filósofo griego, el pensamiento occidental se ha inclinado a

considerar la confrontación y la argumentación verbales como medios para alcanzar la verdad más elevada. Sócrates nunca se cansó de refutar las ideas sin fundamento de su tiempo, de insistir en que las palabras debían elegirse con cuidado y pronunciarse con propiedad para que la luz de la razón brillase de modo más contundente. Con frecuencia, Sócrates compara la filosofía y la música; según él, al igual que esta última, la filosofía tiene la capacidad de transformar el alma de los oyentes. En *El Banquete*, Platón apenas ha acabado su elocuente defensa del amor erótico cuando Alcibíades, guerrero afamado en la Grecia antigua, interviene del siguiente modo: «Tocas la flauta... Mejor que Marsayas^[30]... La única diferencia es que, diciendo lo mismo, tú usas palabras sencillas sin adornarlas». ^[31] Las palabras son como la música. Los pensamientos bien razonados, expresados en palabras adecuadas, pueden conmovernos tan profundamente como una sinfonía o un hipnótico ritmo de percusión.

Maggie Simpson no tiene el don del lenguaje y no habla. En el siglo xx, los filósofos interesados en definir el papel de la humanidad en el universo indagaron sobre la relación entre las palabras y los pensamientos. ¿Cómo pensamos si no es mediante las palabras? Ludwig Wittgenstein escribió «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo». ^[32] Para aquéllos que tienen la fortuna de poder hablar con libertad, las palabras están inexorablemente ligadas al pensamiento. ¿Qué voy a desayunar? ¿Debería ir a clase hoy? ¿Por qué se comporta como un imbécil?

Continuamente nos planteamos preguntas de este tipo, ponderamos las respuestas posibles y, a través de un debate interno, llegamos a una conclusión. Me saltaré el desayuno e iré a clase. Visto que se comporta como un imbécil, no voy a perder el tiempo con él. Una vez que hemos llegado a una conclusión, estamos listos para actuar. El proceso íntegro de nuestro pensamiento parece ligado íntimamente a una serie infinita de palabras.

¿Qué ocurriría si las palabras desaparecieran? ¿Qué herramientas nos quedarían para tomar incluso las decisiones más insignificantes? ¿Qué 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 bebés. La idea de partida es que Maggie puede pensar, aunque no sea capaz expresarse a través del lenguaje. Naturalmente, no se trata de pensamientos profundos; por ejemplo, quiere comer

comida para perros. Pero gracias a la máquina de traducción, el hermano de Homer se vuelve rico de nuevo. Y con razón: un dispositivo como éste podría resolver muchos problemas filosóficos a propósito del origen del lenguaje y su relación con el proceso del pensamiento.

La autobiografía de Jean-Paul Sartre, existencialista francés del siglo xx, se titula *Las palabras*. De acuerdo con Sartre, la vida de una persona se caracteriza por su interacción con los demás, y dicha interacción se establece principalmente a través 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 volúmenes y más de tres mil páginas sobre la vida y época del novelista francés Gustave Flaubert, Sartre muestra lo que ocurre cuando no se dispone de las palabras. Esta biografía fue la última gran obra filosófica del autor, y quedó inacabada a pesar de la increíble cantidad de material escrito. En ella, Sartre se vale de su filosofía existencialista para examinar la vida del novelista a la luz de su educación, que según Sartre estuvo marcada por la idiocia, por la adquisición tardía del habla. Es más, la incapacidad para articular palabras habría dificultado su desarrollo mental y la superación de la fase infantil. A propósito de Flaubert, Sartre escribe: «Se quedaba durante horas con un dedo en la boca, con expresión casi estúpida; ese niño apocado que reacciona mal cuando le hablan, siente menor necesidad de hablar que los demás. Las palabras, como suele decirse, no le vienen, ni tampoco el deseo de utilizarlas».

[33] Según Sartre, los seres humanos se integran en la sociedad a través 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, hábil. Nada más».^[35] ¿Qué 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, bañar, 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, bebé Burns» Homer es quien convence al señor Burns de aceptar tal como es a Larry, su hijo ilegítimo, (cuya voz interpreta Rodney

Dangerfiled). 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 «papi-tralarí». 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 había oído a Maggie reírse tanto.

LISA: ¿Cuándo fue la última vez que papá le prestó un poco de atención?

BART: Cuando se tragó la moneda. No se apartó de su lado.

En este episodio se pone en escena la tesis de Sartre: gracias al amor y la atención de los padres, Maggie comienza a expresarse a través de las palabras. Pero cuando no reciben afecto y cuidados, los niños se sumen en el silencio y, a falta de palabras, es probable que no desarrollen una gran autoestima. Este tipo de crío a veces es considerado inferior, pero como el señor Burns aprende muy a su pesar, difícilmente apreciará 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. Después 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 azúcar» de Tchaikovsky en su xilófono de juguete («Un tranvía 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 filósofos 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 sabe.

El que sabe no habla.^[38]

En casi toda la tradición 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 mayoría han afirmado desde tiempos remotos que el mundo se origina en el silencio. En la *Bhagavad-Gita*, por ejemplo, el Creador del mundo está arropado por el silencio y el misticismo. De él no se puede hablar, no es posible aprehenderlo intelectualmente:

Es un milagro que alguien le vea,

igualmente es un milagro que alguien le hable,

y es un milagro que alguien le oiga;

pero, incluso encuchándole,

nadie le conoce.^[39]

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

Ser un iluminado, entonces, consiste en retornar a los orígenes, liberarse de los vínculos terrenos y volver a la infinita y silenciosa armonía del mundo. En la religión hindú (y después en las sectas budistas), el vocablo sánscrito «Nirvana» entraña un «enfriamiento», un alejamiento de las pasiones. Las palabras sólo sirven para destruir esa paz interior. Nos adherimos demasiado a ellas y, hablando, diluimos la grandeza y el misterio que hay en la vida. Según

numerosas corrientes orientales de pensamiento, la infelicidad terrena se debe a un exceso de pensamiento y de palabras. La *Baghavat Gita* nos recuerda que «aquéllos 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» ésta consigue armar un rompecabezas del Taj Mahal cuando sólo 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 éste el caso de Maggie). Si lo practicásemos 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.

¿QUÉ 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 estarse 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 feraz 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 cháchara superficial es señal de una existencia carente de autenticidad. El filósofo esperaba tender un puente entre Oriente y Occidente al hablar sólo 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 cuándo hablar y cuándo 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. Está 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 MOTIVACIÓN 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 más piadosas de la ciudad, como el reverendo Lovejoy y Ned Flanders, los extremos morales de Springfield tienen por único vínculo 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 tú a tú. Homer se embarca en un proyecto egoísta tras otro, intentando además convencer a Dios del valor de faltar a la iglesia para ver el fútbol. Entretanto, Flanders consulta a las autoridades religiosas y las escrituras sagradas para resolver cada dilema que encuentra, trátase de cuestiones éticas y morales o de modas y cereales de desayuno.

En medio de esos extremos éticos, Marge se destaca como una piedra de toque de la moralidad. Para solventar los dilemas que se le presentan, sencillamente deja que la razón oriente su conducta hacia un ponderado y admirable equilibrio entre los extremos. Se diferencia de Flanders porque éste siempre acata lo que la religión ordena sin importar si a él le parece bien hacerlo. Marge es religiosa, pero su conciencia, bien desarrollada, le permite hacer sólo aquello que haría 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 filosofía moral implícita en las acciones de Marge podría tener mucho en común con la del gran filósofo de la antigüedad Aristóteles. Así pues, este ensayo se propone ilustrar la ética aristotélica analizando la vida de Marge en Springfield.

Dicho esto, no pretendemos afirmar que Marge sea una especie de paradigma aristotélico que aplica con constancia y diligencia la filosofía moral del

estagirita. Muchas de las cosas que Marge hace o dice no son precisamente virtuosas (desde un punto de vista aristotélico).^[44] Sin embargo, nuestro análisis del carácter 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 alcohólico a pesar de sus raros momentos de sobriedad en «Días de vino y suspiros», sus logros artísticos en «Ha nacido una estrella» y su adiestramiento como astronauta en «Homer en el espacio exterior», el patrón de comportamiento general de Marge sirve de ejemplo especialmente ilustrativo de la filosofía moral de Aristóteles.^[45]

VIRTUD Y CARÁCTER

Mientras el utilitarismo, la deontología kantiana y otras filosofías morales modernas indagan sobre aquellas cualidades que determinan que una acción sea una acción virtuosa, los antiguos griegos preferían concentrarse en los rasgos de carácter que determinan que una persona sea buena.^[46] Aristóteles proporciona una de las contribuciones más importantes a esta tradición en su *Ética Nicomáquea*, libro en donde no sólo compila una larga lista de rasgos virtuosos, sino que presenta una explicación sistemática de cada virtud como el justo medio entre dos extremos. Al mismo tiempo, el filósofo intenta justificar la vida de virtud, e incluso ofrece sugerencias a quienes están interesados en convertirse en personas más virtuosas.

Dada la concepción de la ética en la Grecia antigua, entendemos las virtudes aristotélicas como aquellos rasgos de carácter que ayudan a quien los posee a ser buena persona. Entre ellos no sólo se cuenta la tendencia a actuar de modo virtuoso, sino también la disposición a experimentar ciertos sentimientos y emociones igualmente virtuosos. En la *Ética Nicomáquea*, Aristóteles enumera como virtudes la valentía, la moderación, la liberalidad o la magnificencia (esta última 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 Aristóteles, los filósofos han ido agregando otras virtudes. Con todo, nos proporciona una buena idea de los rasgos de carácter que Aristóteles considera necesarios para ser una buena

persona.

Marge ilustra de forma óptima los rasgos virtuosos que expone Aristóteles. En primer lugar, sin duda se trata de una mujer valiente. Al dismantelar un mercado clandestino de vaqueros de imitación que funciona en el garaje de la familia («Springfield Connection»), escapar de una comuna de fanáticos («La alegría de la secta») o mantener la calma en los momentos de Poe-sesión («Especial noche de Brujas»), a Marge rara vez le falta coraje. Su tendencia a la moderación 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 último, su marcado sentido de la honradez le cuesta millones de dólares de una posible indemnización a la familia Simpson («Un coche atropella a Bart»). En estos ejemplos y en muchos otros, Marge exhibe los rasgos que Aristóteles consideraba necesarios para el carácter virtuoso.

Al enumerar las virtudes, el filósofo las describe como el justo medio entre dos extremos viciosos, uno por exceso y el otro por defecto.^[48] Por ejemplo, la valentía se sitúa entre la imprudente temeridad y la viciosa cobardía de Homer. De igual modo, una persona que posea el control de sí misma no buscará satisfacer sus deseos a la manera de Barney, pero tampoco mostrará la indiferencia hacia los placeres físicos que caracteriza a Ned Flanders; su comportamiento se situará en cambio en el justo medio entre estos extremos. Las personas que tienen la virtud de la generosidad no hacen dádivas indiscriminadas (por lo que no despilfarran sus recursos, como hace Homer de vez en cuando), pero tampoco son tan tacaños como suele ser el señor Burns. Así pues, podemos definir cada una de las virtudes que Aristóteles señala al ponerla en relación 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 tráfico ilegal de tejanos, y su peligroso escape de la comuna «movimientaria» en «La alegría de la secta», demuestran que su valentía es genuina, y que no se debe a la imprudencia. Marge es capaz de atravesar ríos *a lo* James Bond, saltando sobre mandíbulas 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 inútil, se vale de diversas tácticas como «aquella cosa con las manos» en «Sangrienta enemistad». También es capaz de reconocer el valor de la resistencia pasiva, por ejemplo cuando apoya a Lisa, que intenta boicotear la sesión televisiva de Homer y sus colegas, reunidos para ver el combate entre Watson y Tatum II («Homer contra Lisa y el octavo mandamiento»). Por último, cuando un Krusty renovado busca superar su «Última tentación» 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 él en una discusión estéril que no podrá ganar, Marge entrega el dinero a Lisa y le ordena que vaya corriendo a casa y lo entierre en el jardín.

En cuanto a la moderación, Marge tiende más 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 cárcel, relativamente cuenta con pocos recursos económicos. Compra donde cree que encontrará algún chollo, y se niega a gastar en unos zapatos nuevos que sabe que no necesita, aunque se lamenta y diga «ojalá no tuviera ya un par de zapatos» («La ciudad de Nueva York contra Homer Simpson»). En «La familia Mansión», se escandaliza del derroche en la propiedad donde vive el señor Burns y que la familia Simpson cuida en ausencia del dueño: la máquina que cada mañana 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 céntimos, 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 soplón». Pero, como escribe Aristóteles, «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 dé suficiente a la colecta de la iglesia, y en «La novia de Bart» regaña a su marido cuando éste trata de sustituir la contribución semanal de la familia por un vale de compra de 30 céntimos 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 anocheecer»), 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 Aristóteles comprende la importancia del justo medio para una vida virtuosa, Marge orienta sus acciones de acuerdo con el equilibrio moral entre extremos viciosos.

JUSTIFICACIÓN DE LA VIDA VIRTUOSA

Aunque la virtud pueda resultar huidiza, Aristóteles 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 Nicomáquea*, 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 Aristóteles (el término griego es *eudaimonia*) del placer (mmmmm... el placer), pues

Aristóteles 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 cosas^[52]. Al definir este tipo de felicidad como fin último de la vida humana, Aristóteles 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 éstas 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 Aristóteles comprendía que el hombre es un animal social y que la felicidad a largo plazo se basa en gran medida sobre nuestra relación con la familia y los amigos. No podemos alcanzar la eudaimonia sin ayuda de los demás, 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, vínculos indispensables para una vida satisfactoria.

La felicidad de Marge es un ejemplo. Además de sus hermanas Patty y Selma («las Chismosas Horroscas»), no tiene amistades cercanas, y sin empleo fijo ni afición alguna que la distraiga, su atención rara vez se desvía de Bart, Lisa, Maggie o Homer. Lo más importante para ella es, sin duda, el bienestar de su marido y sus hijos, que para ella tiene valor intrínseco: como dice en «Hogar dulce hogar», «la única droga a la que soy adicta es el amor. Sí, amor a mis hijos, que Me Dan Mucho Amor: MDMA». De modo que a través de la felicidad de su familia Marge alcanza la propia eudaimonia; sencillas tareas domésticas 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 inútil cuando, a causa del nuevo empleo de Homer en Globex Corporation, la familia debe mudarse a una casa automatizada donde casi todas

las tareas domésticas se realizan por sí solas («Sólo se muda dos veces»). Al no saber cómo contribuir al bien de su familia, Marge cae en una depresión y se entrega a la bebida (aunque con tanta moderación que no hace falta la intervención de David Crosby). Así, al vivir su vida de acuerdo con las virtudes que expone Aristóteles, Marge forja lazos sociales resistentes que traen consigo una felicidad plena.

CULTIVAR LA VIRTUD

Dada la importancia de las virtudes en la búsqueda de la eudaimonia, podríamos preguntarnos qué hacer para que nuestras vidas fuesen más virtuosas y, por lo tanto, mejores. Según Aristóteles, «ninguna de las virtudes éticas 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 moderación, moderados y practicando la virilidad, viriles».^[56]

Apartándonos de los placeres nos hacemos moderados, y una vez que lo somos, podemos mejor apartarnos de ellos; y lo mismo respecto de la valentía: acostumbrados a despreciar los peligros y resistirlos, nos hacemos valientes y, una vez que lo somos, seremos más 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 más virtuosos, y al cabo de un tiempo, podremos incluso aprender a sentir el empuje virtuoso de aquéllos que actúan de un cierto modo sólo porque reconocen el valor de la virtud.

Marge además sabe cuán 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 está bien y lo que está mal. Cuando Homer decide robar la señal de televisión 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, terminará haciendo lo correcto». En «El viejo y Lisa», apoya a Lisa para que escuche la voz de su conciencia cuando la pequeña afronta el dilema moral que le plantea una ganancia de millones de dólares 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 entrañablemente descrito en un intercambio antes mencionado, que tiene lugar en el bar de Moe en «La última tentación de Krusty»:

MARGE: Cuarenta y dos dólares. Es todo lo que tengo, corre a casa y entiérralo en el jardín.

LISA: Te quiero, mamá.

La influencia de Marge se extiende también al desarrollo moral, más lento y confuso, de Bart. Por ejemplo, en «El niño que sabía demasiado», le aconseja a su hijo «obedece a tu corazón» cuando éste se debate sobre si testificar o no en el juicio por agresión a Freddy Quimby, cuando hacerlo le valdría al crío un castigo por haber hecho novillos.^[58] Al igual que Aristóteles, Marge sabe lo que debe hacer para cultivar la virtud en aquéllos que todavía no tienen la capacidad de apreciar plenamente su valor.

LA OPOSICIÓN DE MARGE A LA TEORÍA DEL MANDATO DIVINO

Muchos creen que los problemas éticos sólo pueden solventarse mediante el recurso a la religión, y por ello buscan el consejo de pastores, curas, rabinos y otros guías religiosos como si se tratase de expertos en moral con una capacidad especial para resolver dilemas éticos. A menudo, los consejos de los expertos en ética 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 podría contribuir a solucionar algunos problemas sociales como el abuso de estupefacientes y la violencia escolar.

En Springfield, Ned Flanders ejemplifica una manera (acaso la única) de entender la influencia de la religión sobre la ética.^[59] Ned parece ser aquello que los filósofos llaman un teórico del mandato divino, por cuanto cree que la moralidad es sencillamente una función del mandato de Dios. Según Ned, «moralmente correcto» es aquello «que Dios ha ordenado» y «moralmente incorrecto» no es más 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 montaña», pide permiso al reverendo para jugar a «atrapa la bandera» con Rod y Todd durante el sabbath, Lovejoy le contesta «juega al dichoso juego, Ned». En «Hogar dulce hogar», llama por teléfono a Lovejoy cuando éste se encuentra en el sótano 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 qué no te planteas alguna otra de las religiones mayoritarias? Todas vienen a ser lo mismo»). Y en «Huracán Neddy», cuando un huracán destroza su casa pero el resto de Springfield queda intacto, Ned busca una explicación divina y confiesa «Hago todo lo que dice la Biblia, ¡hasta cosas que contradicen otras cosas!». Ned parece creer que encontrará 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 automático moral, gracias al cual los dilemas morales efectivamente están 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 destrucción inminente de Springfield en «El cometa de Bart» y en «Lisa, la escéptica» y, cuando Homer decide no ir más 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 éxito»). Con todo, las decisiones morales que Marge toma cada día 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 Angel, 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 sólo 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:

MORE: 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 *Eutifrón*, 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 qué 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.

CONCLUSIÓN:
«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 dé 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, esta 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 sólo 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 aristotélica de tinte cristiano, pues cree en el mensaje de paz en la tierra y buena voluntad hacia los hombres, pero desdeña muchas de las rígidas normas morales, higiénicas 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 cómodamente en la iglesia los domingos, a sabiendas de que sus decisiones éticas se basan en la razón 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

ASÍ HABLÓ BART. NIETZSCHE Y LA VIRTUD DE LA MALDAD.

MARK T. CONARD

La comedia de la existencia no ha tomado aún «conciencia de sí misma», y todavía estamos en la época de la tragedia, en la época 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: Sí, Bart, eres malo, y eso me gusta.

Bart: Malo hasta la médula.

(«La novia de Bart»)

CHICAS BUENAS Y CHICOS MALOS

Ya conocéis las historias: le ha cortado la cabeza a la estatua de Jebediah Springfield, ha quemado el árbol 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 engañado a la ciudad entera, haciendo creer a todos que había un crío atrapado en el fondo de un pozo, etcétera, etcétera, etcétera. Bart Simpson no es un niño adorable y travieso que de forma inadvertida acabe metiéndose en problemas, no es un rebelde con un gran corazón. Es un delincuente astuto, un chico malo que viste pantalones cortos de color azul, un corruptor, un vasallo de Satanás (si creéis en esas cosas).

Probablemente os parezca que su hermana Lisa es la virtuosa. Es inteligente, talentosa, muy lógica, racional, sensible. Tiene principios: combate la injusticia allí donde la encuentra. Es vegetariana porque cree en los derechos de los animales, se enfrenta a los excesos de avaricia del señor Burns y muestra amor y compasión 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 diríais que es el único personaje admirable de la serie.

Bien, permitidme que os cuente de otro chico malo, el chico malo de la filosofía (¿Qué? ¿No creíais que *existiesen* chicos malos en la filosofía?). Se llamaba Friedrich Nietzsche y, desde el punto de vista de la filosofía, no ha habido chico más malo. Nietzsche era una especie de astuto delincuente filosófico. Desafiaba la autoridad, era un corruptor. ¿También era un vasallo de Satanás? Bueno, escribió un libro titulado *¡El Anticristo!* Parecía odiarlo todo, cada ideal que la mayoría amaba y atesoraba. Se dedicaba a derrumbar esos ideales demostrando con inteligencia cómo se relacionaban con cosas que esa misma mayoría odiaba. Denostaba la religión y se burlaba de la piedad. Se refería a Sócrates como a un bufón que había conseguido que lo tomaran en serio. ¡Llamaba decadente a Kant, superficial a Descartes y limitado a John Stuart Mill! En *Así hablaba Zaratustra*, su infamia llegó hasta el punto de escribir: «¿Andas con mujeres? ¡Pues no olvides el látigo!». ^[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 célebre por haber dicho algunas cosas sumamente ridículas a propósito de las mujeres. Por otra parte, ¿no queda claro a quién 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 bebéis una (o diez) Duff y os embriagáis, vuestro deseo se verá satisfecho temporalmente. Pero mañana volverá a manifestarse. Pues bien, Schopenhauer sostiene que desear y ver los propios deseos frustrados entraña 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 sí 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 sólo 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 empírica.^[65]

El mundo tal como lo conocemos, el mundo cotidiano, el mundo como representación, es mera ilusión, «lo verdaderamente no existente». Y en su centro, la realidad es tan espantosa —continua, ciega, incoercible, carente de objetivo último y por lo tanto voluntad insatisfecha en constante sufrimiento— que mirarla directamente, comprender la verdadera naturaleza de la existencia, nos debilita. Además, la maldición de los seres humanos radica en ser (en la capacidad de ser) conscientes de esta situación, 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 únicamente lo espantoso o absurdo del ser».^[66]

Según él, el arte, y sólo el arte, es nuestra gracia salvífica, pues

en este peligro supremo de la voluntad, aproxímase [al hombre] el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas

representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo.^[67]

Una vez que hemos aprehendido la naturaleza caótica e insensata de las cosas, al igual que lo Uno primario, necesitamos la «visión extática» y la «ilusión placentera» para que nuestra «permanente redención» 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 través del arte, específicamente la tragedia ática, fueron capaces de superar la espantosa verdad y encontrar la redención. Según Nietzsche, esta es la manera saludable y honrada de hacer frente al caos y al sinsentido de la existencia. Pero también hay formas malsanas y deshonestas de enfrentarla. Principalmente, consisten en negar la falta de sentido, el absurdo, el caos y el horror, dándoles la espalda, mintiéndonos a nosotros mismos y a los demás sobre la naturaleza de la realidad. Según el parecer de Nietzsche, en la antigua Grecia esta insania y falta de honradez cobran cuerpo en la persona de Sócrates. Existiría, pues,

una profunda representación ilusoria, que por vez primera vino al mundo en la persona de Sócrates, aquella inconclusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser.^[68]

En lugar de reconocer la índole verdadera del mundo y aprender a lidiar con el caos, Sócrates creía que el pensamiento era capaz no sólo de aprehender y comprender el mundo, sino también de arreglarlo. Prosigue el filósofo:

Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada 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 sí.^[69]

Todos sabemos que Sócrates es la persona más racional que quepa imaginar. La razón no es sólo nuestra guía para la comprensión del mundo, nos dice, sino también para la vida buena. El mal no es más que ignorancia. Para Nietzsche, en esta primera obra, creer tal cosa es un gran error, un síntoma de degeneración y

debilidad, una mentira que nos decimos a nosotros mismos porque somos demasiado apocados para afrontar la realidad.

Naturalmente, si nuestro mundo es caótico, carente de sentido y absurdo, el universo de *Los Simpson* lo es mucho más. Pensad en la locura de la que somos testigos, episodio tras episodio. Jasper confunde las pastillas del viernes por las del miércoles 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 sólo la ayudará 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 autoengaño.

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 abandonó toda forma de dualismo y rechazó la distinción entre voluntad y representación, entre apariencia y realidad. Desde esta nueva perspectiva, sostenía que sólo 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, «tú» 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 acción de un sujeto que se llama rayo [...] Pero tal sustrato no existe; no hay ningún «ser» detrás del hacer, del actuar, del devenir; el «agente» ha sido ficticiamente añadido 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 más, como efecto de aquélla.^[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 única 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 engañamos a nosotros mismos, nos inducimos a creer que hay algo estable detrás de esa acción y que, de hecho, ese algo la causa. Es decir, puesto que la distinción 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 acción de comer, beber y eructar. No hay ser tras el hacer. Homer no es más que la suma de sus acciones.

La distinción entre quien hace y el hecho, petrificada en el lenguaje, está en el origen de la brecha entre apariencia y realidad, nos dice Nietzsche, y se transforma, como ocurre por ejemplo en Platón, en la dicotomía ideas | accidentes; en Schopenhauer se convierte en separación entre voluntad y representación, y los cristianos la convierten en la división entre cielo y tierra, Dios y hombre. «Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática»,^[72] diría Nietzsche al respecto.

Antes de proceder a comentar la inversión nietzscheana de lo tradicionalmente «bueno» y lo tradicionalmente «malo», quiero resaltar que, aunque la televisión no se hubiese inventado aún en tiempos de Nietzsche, y a pesar de que éste no pensase ni remotamente en los dibujos animados, una serie como *Los Simpson* puede ser la encarnación perfecta (o la perfecta metáfora) del análisis nietzscheano de la ficción 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 más que la suma de sus acciones. No hay sustancia, ni yo, ni tampoco un ser tras los fenómenos, que haga las veces de causa. Un dibujo animado es, naturalmente, puro fenómeno, mera apariencia: ni siquiera hay actores que interpreten los personajes en escena o en la pantalla y que, por así decir, puedan quitarse la máscara y abandonar sus personajes. ¿Hay algo en Bart aparte de sus fechorías semanales? La respuesta es no. No podría haber nada más en él, Bart no es más que la suma de lo que hace. Lo que Nietzsche vio, lo repetimos, es que no sólo los dibujos animados funcionan de este modo; el mundo es así, de esa manera se construye la realidad. El mundo es el flujo caótico 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. Sólo podemos decir una cosa: existe el flujo.

EL IDEAL NIETZSCHEANO

Repitémoslo: en sus primeros escritos, Nietzsche sostenía que el mundo se dividía en apariencia y realidad, voluntad y representación, una visión que pronto refutaría con el argumento de que no hay nada que enmascare el caos, ningún ser tras el hacer. Ahora bien, la consecuencia más interesante de este cambio de postura es la siguiente: en contraste con la visión temprana según la cual somos meros fenómenos de una voluntad subyacente, proyecciones artísticas, 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 ésta 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.

¿Qué 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 aquél 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 agregó una gran masa de naturaleza de segunda, allá se quitó un trozo de naturaleza de primera; en ambas ocasiones, luego de un largo ejercicio y trabajo diario con ello. Aquí se ocultó lo feo que no se podía quitar, allí se lo reinterpretó como algo sublime. Mucho que era vago y se resistía a ser modelado se lo guardó y utilizó 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 sólo 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 TAMBIÉN PODRÍA SER QUE...

Hace algunas páginas me he referido al «optimismo socrático», la creencia de que el universo es inteligible y tiene sentido, y cómo ésta 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 opinión, niegan la realidad y no son lo bastante vigorosos para afirmar la vida tal como es. Esto incluye a la mayoría de los filósofos tradicionales y prácticamente todas las religiones. Lo que suelen tener en común, sostiene Nietzsche, es que en el intento de consolarse, postulan un orden ficticio del mundo, es decir, otro mundo que niega el aquí y el ahora, el flujo. Platón, por ejemplo, cree en un reino de las formas eternas e inmutables más allá 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 caótico, insensato y por lo tanto insoportable, por consiguiente, para sentirme mejor, creeré que hay algo más, que es lo contrario, algo eterno en lugar de transitorio, estable en lugar de caótico y dotado de significado, no carente de sentido.

Todo eso estaría 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 aquí 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 él 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 más allá de valor infinito, algo eterno e inmutable, el aquí y el ahora, la realidad, queda despojada por contraste de todo valor posible. ¿Qué valor tienen la tierra o mi cuerpo en comparación con el cielo y mi alma inmortal? ¿Qué valor tienen los accidentes del mundo en comparación con las formas eternas de Platón? ¡Ninguno, naturalmente! Lo que es valioso se traslada fuera de este mundo, fuera de esta vida a un más allá inexistente, dejándonos un mundo desprovisto de todo valor.

En segundo lugar, este tipo de pensamiento no es sólo una consolación

privada. Históricamente, quienes creen en un más allá han intentando obligar a los demás, en general al resto del mundo, a aceptar las mismas creencias. En el primer ensayo de *La genealogía de la moral*, «“Bueno y malvado”, “bueno y malo”», Nietzsche narra la historia y el origen de la valoración moral. El juicio de «bueno», según él, surgió cuando los poderosos, los sanos, los activos, los nobles, se señalaron a sí mismos y todo lo que les rodeaba como «bueno»:

Fueron «los buenos» mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posición superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoraron a sí mismos y a su obrar como buenos, o sea, como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, abyecto, vulgar y plebeyo.^[80]

Los aristócratas que tenían el poder, en una afirmación de sí mismos y de todo lo que se parecía a ellos, acuñaron la palabra «bueno» para referirse a sí 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 débil, enfermizo, innoble, pero, y conviene tenerlo presente, sin que ello representara una condena. Estos términos no tenían aún una connotación moral. Los nobles no tenían 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 valoración 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 señores», y no tiene pelos en la lengua al describir a los «señores» o «nobles»: en efecto, eran fuertes, saludables y activos, pero también eran ignorantes, violentos e incapaces de reflexionar sobre sí mismos. Tomaban lo que les venía en gana, robaban, violaban, saqueaban, y lo hacían porque podían, porque eran lo bastante fuertes para hacerlo, y porque disfrutaban haciéndolo. Pensad en Nelson y sus colegas: golpean a los niños, les quitan el dinero del almuerzo, les roban los pastelitos de la merienda, todo con aparente impunidad. ¿Por qué? Porque pueden, obviamente. No hay nadie lo bastante fuerte para detenerlos.

Ahora bien, a los «malos», según la designación de los nobles, es decir, a los débiles, los enfermos, los innobles y los inactivos, no les gustaba que les pegasen y les robasen la merienda. Pero no podían hacer nada al respecto. No eran lo bastante fuertes para plantar cara y defenderse. Por esa razón desarrollaron un

resentimiento profundo, un odio arraigado contra los nobles. Este encono está en el origen de «la moral del esclavo» o siervo:

La rebelión 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 está vedada la auténtica reacción, la reacción de la acción, y que se desquitan únicamente con una venganza imaginaria. Mientras que toda moral noble nace de un triunfante sí dicho a sí 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 acción creadora. Esta inversión de la mirada que establece valores —este necesario dirigirse hacia fuera en lugar de volverse hacia sí— forma parte precisamente del resentimiento; para surgir, la moral de los esclavos necesita siempre primero de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiológicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar. Su acción es, de raíz, reacción.^[81]

De este resentimiento por ser débil y enfermizo, por ser maltratado e incapaz de remediarlo, surge la reacción del «esclavo» que grita ¡No! a lo que es distinto, al noble, a lo que quisiera ser. Al noble lo tacha de «malvado» y, sólo después, en consecuencia, se califica a sí mismo de «bueno».

Nietzsche no quiere decir que estas personas fuesen de hecho, literalmente, esclavos. Se vale del término para designar a un tipo de hombre, débil y enfermizo, cuya moral emerge del resentimiento. Lo que este «esclavo», siervo u hombre débil desea más 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 acción, un mérito»; su «impotencia, que no toma desquite, [se convierte] en “bondad”; la temerosa bajeza, en “humildad”; la sumisión 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 «señor» se definen, desde luego, como características reprensibles. Así, mediante una hábil y solapada maniobra, el hombre débil se inventa un paraíso propio, donde él mandará, y donde los fuertes serán castigados por su fortaleza: «Esos débiles —alguna vez, en efecto, quieren ser ellos también los fuertes, no

hay duda, alguna vez debe llegar también su reino nada menos que “el reino de Dios”, lo llaman entre ellos».^[83] Los dóciles heredarán la tierra, y el «mal» será castigado por la eternidad. Según Nietzsche, «si el animal de rebaño brilla en el resplandor de la virtud más pura, el hombre de excepción tiene que haber sido degradado a la categoría del malvado».^[84]

La moral del esclavo evidentemente ha triunfado. Los débiles han sido capaces de convencer a los aristócratas de mentes limitadas de que la debilidad, la humildad, la obediencia, la piedad y demás son virtudes, y que la fuerza, la acción, la vitalidad y demás son vicios. Según Nietzsche, se trata de una calamidad de proporciones inimaginables. La fuerza, el bienestar físico, la vitalidad, la capacidad no sólo de aceptar el caos del mundo sino de abrazarlo y modelar en él algo magnífico, he allí 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 sólo se le ha mentido a esta persona, envileciéndola hasta convertirla en algo repugnante, sino que la tierra y la vida han sido devaluadas. Es así como sólo nos queda una existencia sin mérito, y no tenemos ya el poder de investirla otra vez de sentido, valor y vitalidad.

He allí la raíz de la figura de «chico malo» de Nietzsche, la razón por la cual desafía la tradición y la moral, injuriando tantas de las cosas que la mayoría de nosotros, débiles, tenemos por fundamentales pero que, según él, en realidad afrentan la vida, la niegan y son peligrosas. Por ello, nos aconseja «ir más allá 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, dotándolas así de algún sentido.

BART, ¿EL ÜBERMENSCH?

Vale, entonces Nietzsche es el chico malo de la filosofía, y Bart es el chico malo de Springfield. Sin duda, Bart desafía la autoridad, y rechaza (o tal vez nunca ha asimilado) la moral tradicional. En «El furioso Abe Simpson y su descentrado descendiente en la maldición del pez volador», cuando intenta convencer al señor 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 sé distinguir entre el bien y el mal». Pero ¿acaso Nietzsche habría aprobado la actitud de Bart? ¿Podría ser Bart, en cierto modo, un ejemplo del ideal (inverso) nietzscheano? Desde luego, ¡ay!, la respuesta es no.

Para empezar —y muchos incurren en este error— aunque Nietzsche condena la «moral del esclavo», y la califica de negación 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 razón. No nos aconseja abusar de los demás, quitarles el dinero de la comida ni comernos sus pastelitos de la merienda. De modo que, incluso si Bart asumiera la moral del señor —algo que describe a Nelson y a Jimbo mejor que a Bart—, eso no lo convertiría en un ejemplo del ideal nietzscheano.

No, el ideal de Nietzsche es más bien el artista, el individuo que se crea y se supera a sí mismo, que forja nuevos valores y convierte su vida en una obra de arte. Y creo que estaríamos en apuros si tuviéramos 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 Fisión Boy en el nuevo filme de Radiactivo Man, dice «si me dan el papel, podré por fin congraciarme con ese pequeño rarito y liante llamado Bart» («Radiactivo Man»). Se da cuenta de cuán caótica es su vida de «pequeño rarito y liante» que necesita ser modelado. Y, en efecto, su personaje parece tener una especie de estilo coherente, pero se define a sí mismo en gran medida como reacción y, por supuesto, Nietzsche no perdonaría tal cosa. Lo que quiero decir es que, en buena parte, Bart se define a sí mismo y se forja una identidad, no en una afirmación triunfante de sus talentos y capacidades, ni tampoco como una grandiosa y creativa urdimbre de elementos dispares del ser sino, sobre todo, en oposición 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 «enseña 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 canción ruda del dulce Seymour Skinner»). Extrañamente, Bart y Skinner se hacen amigos, y cuando Skinner vuelve a alistarse en el ejército, Bart se da cuenta de que, en contraste con la permisividad

de Flanders, extraña el autoritarismo de Skinner. Lisa le explica el motivo:

BART: Es extraño, lo echo de menos como amigo, pero lo echo aún más de menos como enemigo.

LISA: Eso es lo que necesitas, Bart. Todos necesitamos a nuestro némesis. Sherlock Holmes, al doctor Moriarty; Mountain Dew, a su Yellow Mellow... hasta Maggie necesita a su bebé de una sola ceja.

Puede que todos necesitemos una némesis, pero mientras Sherlock Holmes tenía un carácter bien definido y, por lo tanto, sólo utilizaba al doctor Moriarty para poner a prueba sus formidables dotes, Bart intenta crearse o definirse a sí mismo en oposición a la autoridad, como el otro de la autoridad, y no como un personaje autónomo y fácil de identificar.

En «El niño que hay en Bart», episodio sumamente revelador, Brad Goodman, gurú 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 ahí». 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 órgano de la iglesia y ante toda la congregación; las tías 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 señorita Krabappel, todos sus compañeros 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 razón:

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

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

BART: Entiendo.

LISA: Desde que nos visitó aquel tipo de la autoayuda, has perdido tu identidad, y como preparado de alivio rápido instantáneo, te has introducido en

la grietas de la necesidad.

BART: ¿Y qué puedo hacer?

LISA: Bueno, ahora tienes ocasión de desarrollar una nueva y mejor identidad. ¿Te gustaría ser un felpudo con buen carácter?

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

La identidad de Bart se ha forjado sobre su rebeldía, el desafío a la autoridad. Por consiguiente, cuando la autoridad desaparece, Bart pierde su identidad, ya no sabe quién o qué es. Curiosamente, en su enorme sabiduría, Lisa le recomienda que se invente una nueva identidad, esta vez dócil y bondadosa, la del santurrón, presumiblemente a la manera de Ned Flanders, alguien que se deje pisotear por otras personas (como Homer). Como no tiene idea de por dónde comenzar, Bart le pide a Lisa que le explique cómo hacerlo. Y, de nuevo, en lugar de encarnar el ideal nietzscheano del que se crea y se supera a sí mismo, el ser que activamente confiere un estilo a su personaje y forja nuevos valores, Bart sigue intentando distinguirse mediante la reacción, en respuesta a los demás, con la mediación de los demás (de Lisa, que le indicará lo que debe hacer, y a través de aquellos que, presumiblemente, lo pisotearán). En un «entorno represivo», Bart es la antiautoridad, hace todo lo que le prohíben sus padres y maestros: el crío es así, y *no es más* que eso. Desprovisto de ese entorno, Bart se encuentra confuso y busca aferrarse a alguien que lo ayude a definirse y reinventarse a sí mismo.

De hecho, Bart podría representar la precariedad de nuestra posición en un mundo posnietzscheano. Según Nietzsche debemos ir «más allá del bien y del mal» y dejar atrás todo consuelo metafísico: Dios, el cielo, el alma, el orden moral del mundo, y así sucesivamente. Pero, al abandonar ese otro mundo, el más allá, corremos mayor peligro de deslizarnos hacia el nihilismo: «La más extrema forma del nihilismo sería la creencia de que *toda* fe, todo tener por verdad algo, es necesariamente falso: porque un *verdadero mundo* no existe».^[85] Nietzsche prosigue: «Lo único que se ha destruido ha sido una interpretación; pero como pasaba por *la única* interpretación, podía parecer que la existencia no tenía ningún sentido y que todo era “vano”».^[86] En otras palabras, una vez que abandonamos toda noción de un más allá eterno y perfecto y nos quedamos únicamente con el flujo caótico 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 llegó a hacerse realidad; Occidente todavía era un lugar muy opresivo desde el punto de vista religioso y moral. Por lo tanto, tenía sentido —y, de hecho, era una muestra de gran coraje y visión— actuar como lo hizo: desafiar la tradición y rechazar a la Iglesia. Lo último que quería era fundar una nueva religión, otro sistema eterno y absoluto, así que, una vez que se hubo manifestado, lo único que le quedaba por hacer era aconsejar a sus lectores que abrazaran el caos, que dotaran sus vidas de algún sentido, que las convirtieran en obras de arte.

¿Pero qué se supone que hagamos nosotros, ahora que el oscuro manto del nihilismo se nos ha venido encima? (y si no os habéis dado cuenta de que había ocurrido, confiad en mí: ha ocurrido). La línea que separa la posibilidad de continuar actuando, criticando y derribando antiguos ídolos 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 aceptación 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 línea delgada y difusa. Bart, el crío de los pantalones cortos azules, en efecto puede representar el peligro del nihilismo. No posee (o tiene pocas) virtudes, carece de espíritu creativo, ha aceptado el caos de la existencia, pero no de tal modo que le permita dar forma a algo hermoso a partir de él; Bart exhibe una suerte de resignación al aceptar y relacionarse con ese caos. Si nada tiene un significado verdadero, ¿por qué no comportarme mal, hacer lo que me venga en gana? Bart rechaza, irrespetuosa y vilipendia los antiguos ídolos vacuos, pero no para acabar con ellos, con sus insultos y su ocultación de la realidad, sino porque carece de una identidad sólida y completa.

LO CÓMICO SE HACE CONSCIENTE

Sí, tristemente, Bart tal vez no sea más 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 quería advertirnos. Sin embargo, para terminar con una nota más alegre, aunque no se trate de nuestro héroe nietzscheano y antes parezca

encarnar la decadencia nihilista, *Los Simpson* como un todo tal vez sea más que eso. Nuestras vidas y nuestro mundo no son menos caóticos y absurdos que en la antigüedad griega, y si, como afirma Nietzsche, la comedia era «descarga artística de la náusea de lo absurdo»^[87], tal vez *Los Simpson* cumpla con esa función en nuestra época. Como sátira social y comentario sobre la cultura contemporánea, la serie logra momentos de extraordinario genio; a menudo alcanza la excelencia, en el mejor sentido, el griego, del término. Y normalmente lo consigue al tomar elementos dispares de la caótica vida estadounidense y colocarlos juntos, darles forma y estilo, dotarlos de sentido y a veces incluso de belleza. Aunque sólo se trate de dibujos animados.

PARTE II

TEMAS SIMPSONIANOS

6

LOS SIMPSON Y LA ALUSIÓN: «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 semiótica de A través del espejo o ves todos los episodios de Star Trek tienes que sacarle algún provecho, así que introduces muchas referencias de lo que has estudiado en cualquier cosa que hagas después en la vida.

Matt Groening

Estamos escribiendo una serie en la que hay algunas de las referencias más esotéricas de la televisión. Me refiero a momentos muy, muy, muy extraños, peculiares y breves que poquísimas 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

Según Matt Groening, «*Los Simpson* es una serie que te premia por prestarle atención». Cualquier seguidor puede confirmar las palabras de su creador y, de hecho, la mayor parte de los entusiastas genuinos de *Los Simpson* dirá que los episodios aguantan y, tal vez incluso exigen, verlos más 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 más de un vez y con estrecha atención.

¿QUÉ ES UNA ALUSIÓN?

Abundan en *Los Simpson* la sátira, el sarcasmo, la ironía y la caricatura. A menudo, estos elementos estilísticos se conjugan con el uso de la alusión, pero, para ser claros, no son lo mismo que la alusión. En este artículo no nos ocuparemos de figuras como el kennedyiano Quimby o Willie, estereotipo del escocés, sino que nos centraremos más bien en referencias como las aves que evocan *Los pájaros*, y el «yaba daba dú» que comunica a Springfield con Piedradura. Por definición, una alusión es una referencia intencional que exhorta a llevar a cabo asociaciones que vayan más allá de la mera sustitución de un referente.^[88] Una referencia común nos permite sustituir un término o una frase por otra con cierta facilidad. Por ejemplo, «el autor de *Hamlet*» se refiere a Shakespeare. Una alusión, sin embargo, nos pide que vayamos más allá de la mera sustitución. 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». Aquí se ve una clara alusión a *Forrest Gump*, aunque no se trata sencillamente de que el receptor sustituya un término o una frase por otro. Para captar la alusión, más bien deben ocurrir asociaciones ulteriores. Aunque se tratase de un discapacitado mental, Gump dirigía 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 éxito en un ramo en el que hasta los discapacitados mentales suelen prosperar.

La intención que da lugar a un buen número 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 espontánea. Por ejemplo, el episodio titulado «El día que murió la violencia» no sólo alude a una cancioncilla de Don

McLean, sino que incluye la versión original de Amendment To Be, canción que a su vez parodia I'm Just a Bill. En este caso, no sólo se induce al espectador a comprender que este segmento —agrio comentario político— es una burla de la dulce e ingenua serie animada clásica Schoolhouse Rock; también se nos incita a recordar momentos agradables, la emoción azucarada por el cereal de los sábados por la mañana de tiempos pasados. Si al comienzo de Amendment To Be queda alguna duda al respecto, ésta desaparecerá tan pronto como Lisa le explique a Bart que se trata de «una de esas retrógradas películas que añoran los años setenta y atraen a la generación x».

¿Toda alusión debe ser intencional? Un espectador atento sin duda puede elaborar numerosas asociaciones cuando ve *Los simpson*, y no todas dependerán de la intención de los guionistas de la serie; es decir, no dependerán de la alusión, serán «accidentales». Pero no en un sentido negativo, sino de acuerdo con la etimología de «accidente», término que se deriva del latín *accidere*, es decir, de caer encima'. Es decir, que sencillamente suceden. La razón para distinguir entre alusión intencional y asociación accidental es que, en el mejor de los casos, sería inexacto atribuir una asociación 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, sería incurrir en una falta ética. Aunque a menudo sea difícil saber con certeza si existe una intención del guión tras la asociación que se ha llevado a cabo, algunas claves como el contexto pueden arrojar luz sobre la situación. Por ejemplo, cuando Homer canta «I'm gonna malee it after all» ('Después de todo lo conseguiré) 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 alusión no sólo 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 asociación accidental sin que haya alusión es preguntarse si sería un anacronismo atribuirle a la intención del guionista. Por ejemplo, al ver reposiciones, es posible sentirse tentado a interpretar la breve carrera de Marge en el negocio inmobiliario como una alusión intencional a Carolyn Burnham, el personaje de Annette Benning en

American Beauty. Sin embargo, es imposible que se trate de una alusión, pues el episodio de *Los Simpson* se emitió por primera vez en 1997, mientras que la película se estrenó en 1999. Obviamente, no se puede aludir intencionalmente a un referente que no existe todavía (no obstante, el título «Bocados inmobiliarios», con toda claridad alude a la película de 1994 *Bocados de realidad*. Este mismo episodio también incluye guiños a *GlenGarry Glenn Ross*). Así pues, cualquier asociación 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 está de moda llamarlos) que los guionistas no hayan incluido intencionalmente, pero que el espectador ideal o sensato descubrirá, como el contraste entre las técnicas 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 guión. Se trata, a todos los efectos, de asociaciones accidentales. Otro ejemplo sería 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 demás 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 vínculo es mucho más evidente, o menos esotérico, y resulta de una ironía deliciosa. Mmm... La ironía.

Consideremos otro ejemplo: al ver una reposición del episodio «Sangre nueva», el espectador podría pensar que, cuando Otto tararea Iron Man, la serie está haciendo alusión al característico tema de *Beavis and Butthead*. Puesto que el episodio de *Los Simpson* se transmitió por primera vez en 1991, cuando *Beavis and Butthead* todavía no había (des)honrado las ondas televisivas, tal cosa resulta imposible. La elección melódica de Otto tiene por intención evocar imágenes macabras de la banda que inicialmente grabó este tema, Black Sabbath, y de quien fuera su voz líder, Ozzy Osborne. Así pues, más bien podría sugerirse que Mike Judge, voz y creador de *Beavis and Butthead* se valió de Iron Man para aludir a Otto y *Los Simpson*. En un sentido temporal, es posible, aunque improbable. Lo más seguro es que toda relación que el espectador pueda encontrar entre *Los Simpson* y *Beavis and Butthead* a partir de la versión de Iron Man que Otto canturrea se deba a una asociación 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 ESTÉTICA DE LA ALUSIÓN

La estética es la rama de la filosofía que estudia la naturaleza de lo bello y lo agradable, y comprende el estudio del arte desde el punto de vista filosófico. ¿Por qué las alusiones realizadas por otros nos proporcionan un placer estético? Porque, en calidad de espectadores, nos gusta especialmente reconocer, comprender y apreciar las alusiones. La comprensión de una alusión 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 *¿Quién quiere ser millonario?* El placer que se deriva de captar una alusión es distinto del que entraña la comprensión de afirmaciones directas. Por ejemplo, en el episodio titulado «Coronel Homer», donde Homer hace de mánager de una cantante de música 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 más eficaz que cualquier afirmación directa de decir al espectador que Homer ha entrado en la América profunda de los paletos. De este modo, el público experimenta al mismo tiempo el placer de reconocer la importancia de la melodía en el banjo y el gusto de recordar una película muy popular, para luego preguntarse si Homer acabará 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 tranvía llamado Marge», Maggie empieza a asistir a la «Guardería Ayn Rand», cuya directora, la señora Sinclair, está leyendo *La dieta del manantial*. Para comprender por qué le quitan el chupete a Maggie y a los otros críos, hace falta percatarse de que esta situación hace referencia a la radical filosofía libertaria de Ayn Rand. Reconocer y comprender esta alusión produce un placer mucho mayor que una indicación explícita gracias a la cual se descubriese que Maggie ha empezado a asistir a un parvulario donde se enseña a los niños a valerse por sí

mismos y no depender siquiera de los chupetes.

Las alusiones también nos agradan por su cualidad lúdica. Hay algo juguetón en el uso de las alusiones y, en cierto sentido, éstas nos invitan a jugar. Por ejemplo, en «Vocaciones separadas», Lisa se convierte en una alumna problemática cuando un test de aptitud indica que su ocupación ideal es ser ama de casa.^[89] Cuando el director Skinner le pregunta «¿contra qué quieres rebelarte?», los espectadores anticipan su respuesta a lo Brando en *Salvaje*: «¿Le hago una lista?».

Uno de los efectos estéticos más importantes que la alusión puede originar consiste en «cultivar la intimidad» y forjar una comunidad.^[90] La ventaja evidente de aludir a información que no todos manejan radica en fortalecer el vínculo entre el autor y la audiencia, que de ese modo empieza a formar parte de un club que comparte alguna señal secreta. Tal es el caso de la alusión de Amendment To Be, el tema de Schoolhouse Rock. De manera similar, las recurrentes alusiones a películas de Hitchcock como *Los pájaros*, *La ventana indiscreta*, *Con la muerte en los talones* y *Vértigo* crean un vínculo entre los miembros del público de *Los Simpson* (que se percatan de ellas) y los guionistas del programa. El lector de Ginsberg que tenga sentido del humor no podrá evitar apreciar el ingenio de los guionistas de *Los Simpson* que hacen exclamar a Lisa: «Yo he visto las mejores comidas de mi generación destruidas por la locura de mi hermano y mi alma cortada en lonchas por demonios de pelo en pincho». Las ubicuas y paródicas alusiones a *La dimensión desconocida* resultan desde luego entrañables a los fanáticos de las series clásicas de televisión, y aquellos que no pueden perderse una reposición de *El graduado* (a cualquier hora de la madrugada, cuando hacen zapping entre los canales de pago) sentirán la afinidad y se reirán entre dientes cuando, en «El amante de Madame Bouvier» el Abuelo arruine la unión eclesiástica de la señorita Bouvier y el señor Burns con los alaridos que profiere detrás del cristal de la cabina del organista.

En el caso de *Los Simpson*, quizá 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 aparición 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 público atento y fiel a la serie este detalle le recordará un episodio muy popular, protagonizado por la némesis de Homer, Frank «Graimito» Grimes. El volante también funciona a manera de comentario sobre el atuendo típico de Homer, pues indica que tal vez haya sido en el funeral de Grimes, emitido aproximadamente un año antes, cuando Homer se puso por última vez esa cazadora deportiva. En «El alcalde y la mafia», Benjamín, Doug y Gary, los colegas de estudios de Homer del episodio «Homer asiste a la universidad», se visten de señor Spock para una feria de ciencia ficción. La elección del disfraz hace alusión a un fanatismo de inadaptados que ya se ha revelado en el episodio anterior, aunque el espectador no habitual supondrá sencillamente que se trata de los típicos asistentes (fans inadaptados) a la convención. En «Viva Ned Flanders», uno de los adhesivos del coche del Tío de la Tienda de Tebeos dice «KANG ES MI COPILOTO». He aquí lo que podríamos llamar una doble alusión. La pegatina del parachoques hace referencia a un ser extraterrestre que suele aterrorizar a la familia Simpson en los episodios de «La casa-árbol del terror», ser que a su vez hace referencia a un capitán Klingon que aparece en un episodio de la serie *Star Trek*.

Sin duda, conviven con en el uso de la alusión un cierto elitismo y una voluntad de exclusión. Para cultivar la intimidad con una persona, a veces es necesario excluir al resto. No todos los espectadores de *Los Simpson* se percatarán de las alusiones a Ayn Rand; menos aún serán los que descubran las referencias encubiertas a Ginsberg y Kerouac, y muy pocos se darán cuenta de que la visión 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 televisión), algunos han captado las referencias culturales y otros no, pero la creciente cantidad de personas que hoy en día no comprenderán 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 común de conocimientos, eso que E. D. Hirsch Jr. llamó «alfabetismo cultural» en su aclamado y denostado best seller *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. El alfabetismo cultural resulta esencial para una comunicación y una comprensión eficaces, como queda claro al estudiar las

alusiones. Las referencias necesarias para la comprensión de *Los Simpson* no suelen pertenecer a la llamada alta cultura; con frecuencia las alusiones de la serie tienen por objeto otros programas de televisión «clásicos», realizados en el pasado. Esto supone una exclusión de los espectadores más jóvenes, aquellos no familiarizados con series como *Casper*, *Dallas*, *La dimensión desconocida*, *El coche fantástico*, *El oso Yogui*, *Embrujada*, *Los pitufos* y *Te quiero Lucy*, *Twin Peaks*, *Maguila el gorila*, y así 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 éste no sabe quién es Fonzie. «¿Quién es Fonzie? ¿Es que no os enseñan nada en la escuela? ¡Liberó a los patanes!» («Dejad sitio a Lisa»). Adalid de la tradición cultural popular de los años 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? Sólo hay un gran festival en Estados Unidos, el US Festival, patrocinado por aquel tío de los ordenadores Apple. ¿La respuesta del chico? ¿Cuál de ellos? Hirsch admite prontamente que el alfabetismo cultural es un fenómeno en constante evolución y que cualquier intento de recoger en detalle los productos de la cultura popular será descriptivo y no prescriptivo. Aun así, no creo que Hirsch llegue jamás 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 sí aparezcan.

Uno de los motivos por los que el uso de alusiones en *Los Simpson* funciona en un plano estético es que no suele ser disruptivo. Los guionistas saben que no todos los espectadores captarán las referencias, de modo que las utilizan de tal manera que aumenten el disfrute de quien las detecta y no entorpezcan la diversión del público 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 índole cómica o estética de la serie consiste en verla con niños. Si un crío se ríe ante una oscura referencia, sabremos que es a causa del humor directo y no de que «haya pillado» la alusión. En cualquier caso, la combinación ha funcionado. Por ejemplo, en «Residuos titánicos», 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 comprenderá la secuencia. De hecho, parte de la belleza de esta alusión radica en el hecho de que se integra en la escena perfectamente: puede transcurrir sin ser comprendida, y tal vez el espectador sólo piense que se trata de una música extraña, pero no por eso sentirá que se está perdiendo algo. De modo similar, en «La boda de Lisa», episodio que parcialmente ocurre en el futuro, se escucha un motivo de *Los Supersónicos*. Homer viste una camisa blanca como la del «futurista» *Súper Sónico*, y el episodio está aderezado con diversos efectos sonoros de la serie de los años sesenta. Una vez más, estas alusiones se integran perfectamente, proporcionan un placer a quienes las reconocen sin llamar la atención sobre sí 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 qué alimentar a su bebé; siempre que el consumo de nachos no dé abasto, usted estará allí; siempre que un bávaro no esté saciado del todo, usted estará allí». Esta alusión a la obra de Steinbeck produce placer en quienes la reconocen, pero no molesta a quien no está 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 alusión cuyo sentido sin embargo se les escapa. Pero este descubrimiento no bastará para que se sientan desorientados. Es posible que sencillamente sonrían al comprender que algo divertido está ocurriendo aunque no consigan 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).

¿CUÁL ES EL VÍNCULO?

Más allá del valor estético, la alusión tiene también un valor práctico, y éste

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 Dálmatas*, *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*, *Drácula*, *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*, *King-Kong*, *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 llevó*, *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*, *Qué bello es vivir*, *Rain Man*, *Risky Business*, *Rocky*, *Rudy*, *Speed*, *Teléfono rojo volamos hacia Moscú*, *Terminator*, *Terror en Amytville*, *The Rocky Horror Picture Show*, *Tiburón*, *Titanic*, *Uno de los nuestros*, *Vértigo* y *Waterworld*.

Entre las series televisivas, una lista no exhaustiva incluye *All in the Family*, *Aquellos maravillosos años*, *Batman*, *Beavis and Butthead*, *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 and Jekyll, 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, Láveme and Shirley, Loco por ti, Los Picapiedra, Los pitufos, Los Roper, Los Supersónicos, 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 fílmicas y literarias y, aunque sean menos comunes, hay incluso guiños 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 guiños 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 sólo 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 sólo 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 sólo 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 rasguña.

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. Sólo 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 GÁNGSTERS

DEBORAH KNIGHT

En lugar de partir de la totalidad de los episodios de *Los Simpson* para establecer tesis filosóficas generales, en este ensayo quisiera seguir el camino opuesto y concentrarme en un episodio específico de la serie. Me interesa la parodia, y en particular las estrategias paródicas que caracterizan las narrativas populares, a diferencia de las que pertenecen al «arte elevado».^[94] En este sentido, las afinidades con la alusión son evidentes. Irwin y Lombardo han observado, con toda pertinencia, que a diferencia de la «asociación accidental», la alusión obedece a una intención por parte de los creadores de la ficción; en el caso de *Los Simpson*, debe derivarse de la búsqueda de los guionistas. Y otro tanto puede afirmarse a propósito de la parodia: en el mejor de los casos, las referencias no buscadas serán accidentales. En *Los Simpson*, sin embargo, las alusiones suelen ser producto intencional de los guionistas.^[95] En la sene se citan numerosos programas de televisión y películas estadounidenses, y dichas citas operan de distintas maneras. Mi interés apunta, sobre todo, a un modo específico de citar y al uso de un género narrativo reconocible, y me concentraré 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»

Recordaréis cómo se desarrolla este episodio: Bart se levanta cantando y se pavonea escaleras abajo, imaginándose que le espera un gran día, pero muy pronto las cosas empiezan a irle mal. Primero, Homer ha robado la placa de policía de la caja de cereales de Bart, que luego pierde el autobús. El día soleado se transforma en una tormenta de truenos y relámpagos mientras Bart va de camino al colegio aunque, nada más 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 fábrica de chocolate esa tarde, así que le toca quedarse a observar cómo sus compañeros se suben al autobús y luego lamer los sobres de correspondencia del AMPA en el despacho del director Skinner, que le aconseja «convertirlo en un juego», contando cuántos 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 razón. Con la lengua pastosa, regresa a casa en monopatín, otra vez bajo la tormenta. Pero la mala racha no acaba allí: en el trayecto resbala y se precipita por unas escaleras. «¿Y ahora qué?», se desespera. La pregunta encuentra una pronta respuesta cuando doce pistolas empiezan a apuntarle a quemarropa.

Si ya había tenido un día malo, su suerte no puede ser peor que en este momento. Bart ha aterrizado en la entrada de un local de gánsters regentado por Tony el Gordo (con la voz de Joe Mantegna) y sus secuaces de disparo fácil. Pero no todo está perdido. Tony el Gordo Gordone, que gusta de apostar a los caballos, somete a Bart a una prueba iniciática; le pregunta qué caballo ganará 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 gánster empieza a pensar que Bart trae buena suerte y no es sólo un bocazas, así 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 crío consigue preparar el cóctel, 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 habitación se convierte en almacén de un cargamento de cigarrillos robado al transportista, que el crío 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 allí para prepararlo. Cuando el capo rival se marcha, le da a Tony un «beso de la muerte», sentencia que sólo pueden dictar los jefes de clan; «¡Lo que me faltaba!», dice Tony el Gordo. Y todo porque Bart no llegó 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 él. Es así como Skinner se encuentra en su despacho con «unos hombres grandes» que no tienen cita (y quiere saber cómo han conseguido burlar al monitor del pasillo).

Cuando Skinner repentinamente desaparece, Bart se convierte en el principal sospechoso ante la policía, 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 él y Tony el Gordo insiste en que el chico es el verdadero capo de la organización. Las cosas empiezan a pintar realmente mal, pero Skinner reaparece milagrosamente y explica que ha quedado atrapado durante varios días bajo una pila de periódicos en el garaje de su casa, pero que ha mantenido la cordura jugando con una pelota de baloncesto, contando la cantidad de veces que podía hacerla botar en un día e intentando batir su propia marca en los días 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 él 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 contemporáneas. Según Roberts, las ficciones populares establecen

vínculos con sus lectores y espectadores mediante la cita frecuente de personas, acontecimientos y objetos *extratextuales* familiares o al menos reconocibles para el público. Por ejemplo, marcas de coches y de armas, canciones, películas, series de televisión, figuras públicas como estrellas de cine o del rock, deportistas o políticos, así como líneas de ropa o de maquillaje, noticias de gran interés, formas de tecnología y demás. Estas referencias pueden formularse de modo explícito, 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, películas, estrellas, modas y tecnologías 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 más notorios del cambio de las obras de ficción basura al estatus de clásico es que nuestra atención se desvía del reconocimiento de las referencias extratextuales hacia otros elementos, por ejemplo, cuestiones literarias tan críticas como la forma y los motivos. De hecho, este cambio da cuenta de nuestra tendencia a la desmemoria cultural porque, ¿quién se acuerda de ídolos 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 ficción basura son sus constantes referencias a entidades que acaban resultando cultural y tecnológicamente perecederas. Más allá del marco temporal inmediato que delimita el sistema referencial del público 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 quién 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 contemporánea. Para mencionar sólo un ejemplo de «Bart, el asesino»: durante el desayuno, mientras Bart busca la placa de policía 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 aquí la alusión 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 azúcar añadido ni glaseado, sabores artificiales o, en resumen, cualquier tipo de excesos característicos de los cereales en general. Sin embargo, es posible que un día muy lejano sí haga falta explicar quién era Jackie O, y qué 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 motivación tras la referencia a Jackie O. De hecho, ni siquiera podemos estar seguros de que la intención haya ido más allá 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 consideración al estudiar, por ejemplo, «Bart, el asesino». Muchos episodios de *Los Simpson*, incluyendo el que nos ocupa, hacen alusión a géneros cinematográficos y televisivos reconocibles. A eso le llamamos referencialidad de los géneros. No todas las referencias al cine y la televisión en *Los Simpson* son de la misma índole, y cabe destacar que no todas exhortan a la misma actitud hacia los géneros que tienen por objeto. En otro episodio, Apu intenta que Homer y su familia vean una película india en la televisión, quiere compartir su cultura con ellos, aunque como es fácil adivinar, no tiene mucho éxito. Homer sólo ve las diferencias más obvias entre las convenciones que rigen esa película india y el tipo de películas a las que está acostumbrado, es decir, las estadounidenses. Lo único que Homer es capaz de hacer es morirse de risa, pues los atuendos indios le parecen ridículos. 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 película en cuestión 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 producción y, por lo tanto, celebra todos sus filmes al incluirlos en una lista tan larga. Otra interpretación, de nuevo errónea, es pensar que la acotación de Apu es sencillamente exagerada. En este caso, el humor dependería de la creencia de que pocas películas 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 más productivos y vibrantes a nivel mundial. La

producción filmica anual de la India se cuenta entre las mayores del mundo y desde luego supera con creces la producción americana. Esto convierte la idea de las «400 mejores» películas en algo más comprensible, pues sería relativamente proporcional a la enorme cantidad de filmes producidos o, dicho de otro modo, sería equivalente a la idea más 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 llevaría a los espectadores a tomar partido por Apu, de modo que, si compartimos esta afinidad, empatizaremos con él y no con la grosera reacción de Homer. Naturalmente, no hay manera de garantizar que esa sea la interpretación del chiste por parte de la audiencia. He aquí un problema recurrente en la hermenéutica de la narración: sin duda es posible experimentar una afinidad con Homer, pero hacerlo sería caer en el círculo hermenéutico equivocado.

Llamaré *extrínseca* a esta referencia y a todas aquellas que funcionan de modo análogo; son extrínsecas en el sentido en que se originan en y señalan algo externo a la narración. Esta referencia, pues, hace alusión a ciertas prácticas cinematográficas 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 *intrínsecas*, pues incorpora patrones genéricos específicos a la propia historia en donde se incluye la alusión. El género que asimila es el de las películas de gánsters, que se engloba en el cine negro. Pero «Bart, el asesino» nos permite reflexionar sobre la presencia más general en *Los Simpson* de elementos como el desarrollo y la transformación de los géneros, la parodia y el homenaje. También 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 películas del mismo género centradas en la misma figura: el gángster. En *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997), por ejemplo, se sigue a un policía encubierto (Johnny Depp) que se infiltra en un grupo de mafiosos gracias a la amistad que traba con uno de los miembros más débiles del grupo (Al Pacino). Pero el filme se interpreta mejor como un thriller sobre un agente de incógnito en un ambiente gangsteril. Por el contrario, un subgénero importante que se desarrolla desde los años treinta del siglo xx hasta el presente es el que pone en escena el auge y caída del gángster. Un recurso central de esta vertiente

del género es el contraste entre la familia estadounidense corriente y la familia criminal. Y a este subgénero pertenece el episodio al que hacemos referencia, «Bart, el asesino», con el añadido de que el contraste temático 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 GÉNEROS POPULARES

De los géneros hollywoodienses más populares, sólo dos se definen fundamentalmente por centrarse en el motivo de la familia. El primero, el melodrama familiar, se concibe generalmente como un género «de mujeres»; las producciones de este tipo suelen llamarse ‘lacrimógenas’, pues su capacidad de reducir al público al llanto es incuestionable. Los melodramas familiares del tipo *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) e *Imitación a la vida* (Douglas Sirk, 1958), se centran en familias nucleares incompletas, generalmente a cargo de una madre soltera que, según se da a entender, necesita un marido. En especial desde los años treinta hasta la década de los cincuenta, un motivo frecuente en estas películas era la tensión entre ser madre y estar a cargo del hogar. Los personajes principales de dos de los tres filmes arriba mencionados tienen carreras profesionales de éxito, pero precisamente ese logro en la esfera pública amenaza la estabilidad de sus vidas familiares y les trae problemas en sus relaciones con los hombres, trátase de maridos o amantes. El otro género hollywoodiense que explota el motivo de la familia es, irónicamente, el de gánsters. Entre los clásicos de esta vertiente encontramos *El enemigo público* (William Wellman, 1931), *El padrino* (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 célula fundamental de la sociedad, dependiente por igual de las figuras materna y paterna, de una buena relación entre padres e hijos y de la transmisión de ciertos valores. En este tipo de filmes, la lealtad es idealmente centrífuga, pues se extiende desde la pareja hacia la familia y la comunidad. En las películas de gánsters se ofrece una visión 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 también suele ser una inversión 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 centrípeta, se concentra en la familia en general 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 sólo existen dos reglas: no decirle nada a nadie y mantener la boca cerrada.

Las referencias a los géneros en «Bart, el asesino» nos acercan a las películas de gánsters y nos alejan del melodrama familiar. ¿Cuál es entonces la relación entre *Los Simpson* y estos dos géneros? Partamos de la propia serie que, desde luego, está más cerca en estructura y formato de las series centradas en la familia que del melodrama familiar o los filmes de gánsters. De hecho, *Los Simpson* forma parte de una tradición de series familiares críticas, 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 construcción argumental. En este sentido, *Los Simpson* se sitúa en la misma línea televisiva de las comedias de situación 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 paradigmática *Familia*, pues estas últimas se inclinan más hacia el melodrama explícito. 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 podríamos pensar en las sitcoms familiares como el resultado de una transformación de los melodramas familiares al estilo de los años cincuenta, ocasionada por las nuevas convenciones y formatos que las décadas sucesivas trajeron consigo.

Podemos concluir, pues, que el vínculo entre *Los Simpson* y el melodrama familiar no es intrínseco ni extrínseco; antes bien, es producto y variante de una herencia histórica, la temática familiar. La relación entre «Bart, el asesino» y las películas de gánsters, sin embargo, es más intrínseca que extrínseca, puesto que en este episodio no sólo hay referencias a dicho cine como algo externo, sino que se incorpora a la estructura narrativa misma. Así pues, «Bart, el asesino» puede interpretarse como una combinación de parodia y homenaje al cine negro,

del mismo modo que *Los Simpson* es parodia y homenaje a las comedias de situación familiares. Esto nos lleva a estudiar cómo opera aquí la parodia.

PARODIA DEL ARTE Y PARODIA POPULAR

Nos ocupamos de la parodia en un contexto popular pero ¿cómo encaja la parodia popular en la teoría de la parodia? Consideremos la teoría de Linda Hutcheon: la parodia del arte, que Hutcheon sencillamente llama «parodia» es «un género sofisticado en cuanto a las exigencias que impone a quienes lo practican e interpretan».^[97] La parodia da cuenta de una relación entre dos textos, el texto paródico y su diana, el texto parodiado. Para Hutcheon, la parodia es una práctica consciente de sí misma y, por lo tanto, autorreflexiva, e involucra la intención del artista o autor que codifica la obra, así como la actividad hermenéutica de la audiencia que debe decodificarla. La intención del creador es un requisito, pues la parodia involucra «la repetición con una diferencia», es decir, una repetición que denota el reconocimiento de los antecedentes históricos en el campo del arte, y una diferencia que evidencia las mutaciones, variantes y revisiones irónicas a las que se somete el precedente histórico (p. 101). Por otra parte, la actividad interpretativa del público es igualmente necesaria para reconocer el texto parodiado y así poder descifrar la relación entre la parodia y su objeto.

Hutcheon busca distinguir la parodia de una serie de prácticas artísticas y literarias con las que a menudo se confunde, entre ellas «lo burlesco, el travestismo, el pastiche, el plagio, la cita y la alusión» (p. 43). Sin embargo, la autora principalmente se ocupa de las prácticas 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 balcón* de Goya, ejemplo que nos obliga a preguntarnos qué cuenta como parodia y cuándo, pero que no nos ofrece una respuesta unívoca. En este sentido, podríamos interrogarnos sobre cuál sea la ventaja crítica de referirse a *El balcón* de Manet como parodia, y si acaso lo era antes de que Magritte pintase su *Perspectiva: el balcón de Manet*. Cuando no se refiere a la tradición pictórica al óleo, Hutcheon se ocupa de las obras maestras de la novela europea a propósito, por ejemplo, de la supuesta relación

paródica entre Proust y Flaubert. Alguna atención dedica también a las parodias fílmicas, como la revisión 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 película de Antonioni. Sin embargo, poco se dice sobre cómo la audiencia debe conocer los textos parodiados para comprender las películas de De Palma. Podría argumentarse que *Psicosis* es un clásico tan indiscutible del cine de Hollywood que resulta imposible suponer que la audiencia no capte la relación. Pero *Blow-Up*, que también 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 impresión de que, en este caso, el reconocimiento del texto parodiado sólo distraería de la trama de *Blow-Out* a un público que seguramente estuvo o está más 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 canónicas, su estudio presenta limitaciones evidentes. Comencemos por el hecho de que un texto paródico no necesariamente tiene por objeto una obra canónica en particular, pues bien podría parodiar las convenciones que vertebran algún género narrativo. En segundo lugar, los textos paródicos no tienen que hacer referencia por fuerza a las llamadas obras de «arte elevado». Pensad, por ejemplo, en las parodias de tiras cómicas que ha hecho Roy Lichtenstein. Y tampoco hace falta que el texto paródico se considere «arte elevado». Para muestra, «Bart el asesino» y otros episodios similares de *Los Simpson*. Probablemente Hutcheon estaría de acuerdo conmigo en estos dos últimos puntos, pero vale la pena resaltar que incluso su selección de obras masificadas (en este caso, películas) se concentra en textos parodiados que se reconocen como obras maestras y pertenecen a autores célebres.

Quizás el problema más evidente en la tesis de Hutcheon sea, sin embargo, que concede mayor importancia a la ironía: «La inversión irónica es una característica de toda parodia» (p. 6). Este posicionamiento debe mucho a la centralidad de la ironía en los valores literarios que la mayor parte de los críticos han ensalzado desde tiempos de la Nueva Crítica hasta el día de hoy. Así pues, la ironía está en la base de la noción de Hutcheon según la cual la parodia «señala la intersección entre [...] creación y crítica», pues la ironía se tiene por práctica inherentemente crítica (p. 101). Sin embargo, esta postura da por sentada la

ironía como prueba de seriedad literaria, y todo intento de establecer la seriedad como criterio de mérito estético tiene su origen en la tradición crítica del «arte elevado». No sorprende, pues, que Hutcheon cite con aprobación a Robert Burden,^[98] quien observó que la parodia «se crea para que se interroge a sí misma en contra de sus precedentes más significativos: *es una modalidad seria*» (Hutcheon, p. 101; Burden, p. 136; énfasis añadido). Naturalmente, Hutcheon lleva la razón cuando insiste en que la parodia no se agota en la mera burla o ridiculización del texto parodiado. Pero desestima con excesiva facilidad la idea de Margaret Rose, según la cual la parodia es «una cita crítica de un lenguaje literario preformado que tiene un efecto cómico» (p. 41). Si entendemos el término «lenguaje» usado por Rose como algo asimilable a las formas literarias, convenciones, estructuras narrativas y demás, el reconocimiento del efecto cómico más que paradigmáticamente irónico de los textos paródicos es un correctivo importante a la tesis de Hutcheon.

¿En qué 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 cómica de la parodia antes que la irónica. Tampoco se propone interrogar sus precedentes más significativos. Sencillamente, «Bart, el asesino» no es una obra crítica en el sentido que tanto aman los teóricos críticos. Pero ¿acaso esto significa que, al fin y al cabo, el sistema de referencias intrínsecas de este episodio no es el de la parodia? La respuesta, en mi opinión, es que «Bart, el asesino» es un ejemplo de parodia popular, y que ante todo constituye un homenaje, no una crítica. En el homenaje paródico, la intención 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 intrínsecas no podemos dejar de notar la parodia de *Emma*, de Jane Austen, cuestión que no se ve afectada por el hecho de que gran parte del efecto cómico de la película recaiga en las referencias extrínsecas a la moda, los medios y la cultura popular. Si *Fuera de onda* se elevase algún día al nivel de los clásicos, la tendencia de Cher a describir a los chicos guapos como ‘Baldwins’ podría llegar a necesitar una explicación si los hermanos Baldwin cayesen en el olvido. Pero sería de esperar que, en el caso de *Emma*, no hiciese falta una explicación. Por supuesto, existen muchos otros homenajes paródicos. *Charada* (Stanley Donen, 1963) y

otras comedias de suspense de los años 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 también podemos recordar la obra de De Palma. Aunque Hutcheon afirme que la parodia del arte presupone el uso de la ironía para crear una distancia crítica entre el texto paródico 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 película de gánsters y, precisamente por eso, convierte en blanco las convenciones que hacen del género lo que es y las películas que lo constituyen. Los espectadores se enfrentan a *Uno de los nuestros* con algún conocimiento del género de gánsters, y esto les permite comprender la situación y las acciones de los personajes del filme. En todo género hay una verosimilitud particular, propia de ese género, y por eso puede resultar sensato que los personajes de los musicales se pongan a cantar de improviso, los héroes de acción sobrevivan el enfrentamiento solitario a decenas de tíos malos armados de modo muy superior y que, después de precipitarse (¡otra vez!) al cráter del Gran Cañón, el Coyote aparezca en la próxima secuencia abriendo un paquete de Acme Inc. que debería ayudarle a atrapar al Correcaminos. Entre las características de los filmes de gánsters que contribuyen a su verosimilitud como género se cuentan la evidente proveniencia étnica de los mañosos (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 típicos de lucro ilegal, y el círculo restringido de hombres armados, solidarios entre sí y al servicio de un jefe. A «Bart, el asesino» le toma algún 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

característicos de los filmes de gángsters.

Una figura recurrente en este tipo de producciones, encarnada en el personaje de James Cagney en *El enemigo público* 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 dinámica 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 conjugación de auge y caída sin duda tiene sentido, pues el gángster no es tanto un héroe como un antihéroe. Y los valores que rigen el mundo de la mafia son a su vez una inversión de los valores que suelen asociarse al sueño americano. Si según este último mito aquél que trabaje con tesón y tenga los contactos adecuados conseguirá prosperar en la vida, el mundo de la mafia en cambio se gobierna por la corrupción, los excesos, la violencia y una desproporcionada ética de la masculinidad entendida como fuerza bruta y codicia. La estructura básica de la trama, donde se destaca un héroe o un villano, consiste en una sucesión de éxitos cada vez más notorios, es decir, una lenta pero constante adquisición de poder, riquezas y accesorios materiales, que sin embargo culmina en un acontecimiento catalizador que «vuelve inevitable el fracaso seguido del castigo».^[100] Así pues, *El enemigo público* 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 compañeros y al servicio de la fiscalía. A diferencia de Cagney, no morirá, pero su castigo será incluso peor y, de hecho, el personaje lo verá como una muerte en vida. Y es que deberá retomar una anónima existencia de clase media en un anónimo lugar de Estados Unidos. No más sumas cuantiosas de dinero, no más trajes vistosos ni coches veloces ni juergas con los ricos y poderosos en clubes nocturnos, no más mujeres fáciles ni influencias; sólo 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 él. Esta serie de éxitos lo encamina a un inevitable fracaso, su arresto por el

presunto homicidio del director Skinner. Pero «Bart, el asesino» es una parodia selectiva del género gangsteril, más o menos lo que podría esperarse de un dibujo animado. El elemento ausente más obvio es la violencia excesiva, signo distintivo de los filmes de género parodiados y de todos sus protagonistas, desde el personaje de Cagney hasta el de Liotta. Tampoco se halla presente el sentido de la corrupción 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 atípico de Bart. Una nota discordante de mayor relevancia es que, a diferencia de *El enemigo público* y *Uno de los nuestros*, no hay en este episodio un marco temporal épico. Los filmes clásicos del género de gángsters se desarrollan a lo largo de varios años, pues dan cuenta de la «buena vida» que se da el antihéroe antes de la caída. Como ninguno de *Los Simpson* envejece jamás, esta opción es naturalmente imposible.

Aunque se trate de una parodia selectiva, «Bart, el asesino» sí explota la concepción 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 había 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 gángster como antihéroe 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 películas de gángsters, la familia del protagonista es ingenua o no se interesa por lo que éste hace. En cualquier caso, no entiende por completo en qué tipo de empresa se ha involucrado el hijo. En este sentido, las reacciones de Marge y Homer ante la nueva situación de Bart son clásicas. Aunque Marge se preocupa un poco por los cambios de comportamiento de su hijo, tanto ella como Homer están de acuerdo en que un empleo de media jornada es bueno para cualquier crío. 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 póquer 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.

¿Qué significa para Bart reunirse con su familia después de que se levanten los cargos en su contra? Hay dos respuestas posibles para esta pregunta, y la que

escojáis dependerá de si pensáis que «Bart, el asesino» tiene un final irónico. Si pensáis que así es, entonces la parodia sólo es selectiva en el sentido en el que, si las series animadas como *Los Simpson* no modifican algo fundamental, será inevitable que el desenlace del episodio devuelva a Bart a la situación en la que se hallaba al comienzo. Si, al contrario, pensáis que hay ironía en el final, entonces, a pesar de la selectividad de la parodia, la conclusión del episodio es una observación crítica sobre los límites 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 ironía a costa de la noción misma de vida familiar estadounidense. Que, por supuesto, es uno de los temas neurálgicos y más persistentes de *Los Simpson*.

CONCLUSIÓN

¿Qué 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 cómico antes que en lo irónico. Eso no quiere decir que la ironía forzosamente esté ausente; sólo significa que los mecanismos primarios son cómicos, y la ironía se encuentra subordinada a la intención cómica. Por otra parte, la parodia popular a menudo parte de cierto afecto por el texto parodiado y no de la actitud autoconsistente o de autorreflexividad estética. A diferencia de la parodia del arte, la parodia popular no es ante todo crítica hacia los textos que convierte en objetos, al menos no en el sentido de «interrogar» sus precedentes. La estrategia paródica del arte popular es homenaje antes que crítica. Sin duda, dichas parodias pueden satirizar o ridiculizar el texto parodiado, pero cuando hay sátira, suele basarse en referencias extrínsecas antes que intrínsecas.

«Bart, el asesino» aprovecha una serie de referencias intrínsecas al servirse de algunos de los motivos y estructuras nodulares del género de gánsters. Pero, como hemos visto, la parodia es aquí selectiva, pues no todos los temas que definen el género se encuentran presentes de modo explícito. Cabe entonces preguntarse, ¿«Bart, el asesino» forma parte del género de las películas de

gángsters? Difícilmente se trata de un ejemplo paradigmático, 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 años noventa, mediante el recurso a otros componentes genéricos de esa mezcla que es la versión animada de la comedia de situación 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* consiguió decirnos.^[102]

8

LOS SIMPSON, LA HIPERIRONÍA Y EL SENTIDO DE LA VIDA

CARL MATHESON

JOVEN INDIFERENTE I: Oh, aquí viene el tío del cañón. Está macoqui.

JOVEN INDIFERENTE II: ¿Lo dices con sarcasmo, tronco?

JOVEN INDIFERENTE I: Ya no sé ni cómo lo digo.

(«Homerpalooza», 7.^a temporada)

¿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 vídeo 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 papá*, *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 cómo 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, *Mary Hartman, Mary Hartman*, que satirizaba las telenovelas desde el propio género, y *Fernwood 2Night*, que en la forma de un talk show se burlaba de los talk show de bajo presupuesto. Más adelante, a finales de los años setenta y durante los primeros años ochenta, el citacionismo llegó al gran público a través de *Saturday Night Live with David Letterman* y *SCTV*. Dada la capacidad mímica del elenco y la necesidad de contar con materiales nuevos cada semana, el recurso principal de *SNL* era la parodia: de géneros (los telediarios y los debates televisivos), de ciertos programas (*Yo amo a Lucy*, *Star Trek*) o bien de películas (*La guerra de las galaxias*). El tipo de citacionismo empleado por Letterman era más abstracto y se basaba menos en otros programas en particular. Bajo la influencia del absurdo de otros presentadores como Dave Garroway, que hacía mucho le habían precedido, David Letterman pronto llevó las fórmulas de la televisión y el

cine hasta más allá de su conclusión lógica (*The Equalizer Guy*, la chimp cam y el portavoz Larry «Bud» Melman).

No obstante, la serie que recogió las diversas vertientes de citacionismo y las sintetizó en un todo más profundo, complejo y misterioso fue *SCTV*. Al igual que *Mary Hartman...* y a diferencia de *Saturday Night Live*, la serie tenía una trama continua y personajes recurrentes, como Johnny Larue, Lola Heatherton y Bobby Bittman. Sin embargo, a diferencia de *Mary Hartman...*, ponía en escena el funcionamiento de un canal de televisión, de modo que era una serie televisiva sobre el proceso de la televisión. Con los años, cuando los modelos que habían 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 ficción) y el simulacro. Además, 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 llegaría a producir y depender de patrones de intertextualidad y referencias cruzadas mucho más exhaustivas y sutiles que las de cualquier otro programa que le hubiese precedido.

Así pues, *Los Simpson* nació 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 más patentes consistía, claro, en que se trataba de una animación, como (casi) ninguna de las otras series televisivas, pero esa diferencia apenas tenía efecto sobre el potencial de *Los Simpson* para el citacionismo; al fin y al cabo, es más fácil 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 guión 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 existía para parodiar telenovelas, *Los Simpson* no tenían por *raison d'être* la parodia de las series sobre familias de las que era un ejemplo. El problema era el siguiente: ¿cómo 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, permítaseme bosquejar lo que dicha forma, definitivamente, no era. Tómese, 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 éste permanece joven en apariencia, sino que muestra los efectos de su glotonería mientras él permanece delgado. Las licencias y combinaciones de la situación se llevan al límite para producir los gags relevantes y las consecuentes expresiones de asco. Punto final. Aquí el citacionismo es muy directo, y de allí se derivan tanto la trama como el contraste teóricamente gracioso entre la parodia y la novela original. Ahora, compárese el uso lineal y unidimensional de la cita con fines paródicos y el esquema citacionista empleado en una secuencia muy breve del episodio de *Los Simpson* titulado «Un tranvía llamado Marge». En este episodio, Marge interpreta a Blanche Dubois al lado de Ned Flanders, que hace el papel de Stanley en «Un tranvía llamado Marge», la versión musical de la obra de Tennessee Williams que el teatro comunitario de Springfield pone en escena. Como alguien debe cuidar de la pequeña Maggie durante el día, Marge la envía 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 evasión*. 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 evasión* 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 Jebediah Springfield, sorprendentemente carecen de citas. Los episodios más recientes derivan gran parte de su frenética potencia cómica de la ráfaga 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 sólo 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, aquéllos 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 HIPERIRONÍA Y EL COMETIDO MORAL

Sin la figura del sabelotodo, el género mismo de la comedia sería inconcebible. Sin importar si uno suscribe, como es mi caso, la tesis según la cual toda comedia es esencialmente cruel, o si en cambio asume una posición relativamente más moderada, según la cual sólo la mayor parte de las comedias son crueles, hay que admitir que el género siempre se ha apuntalado sobre la alegría que produce burlarse de los demás. Sin embargo, la crueldad en las series televisivas siempre se ha utilizado con un fin social positivo. En la mojigata *M*A*S*H* y *Ojo de Halcón* y su panda sólo hacían 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 metódicamente intentaba vigorizar en las almas de su público de finales del siglo xx. En *Leave It to Beaver*, el vínculo entre el humor y la transmisión de valores familiares resulta didácticamente obvio. Muy pocas series, entre las cuales se destaca *Seinfeld*, consiguieron eludir del todo el trasfondo moralista. [105] La capacidad de *Seinfeld* de mantener un público 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. Tómense 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 llegará a la conclusión de que *Los Simpson* no es más 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, desafía la presión sexista de sus compañeros y le da ánimos a Lisa para que supere la prueba de la sogá. La serie también parece condenar, desde una postura de superioridad moral, diversos blancos suaves de carácter institucional: el sistema político de Springfield es corrupto, el jefe de policía es perezoso y sólo 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 construcción de un centro comercial; el señor 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 institución.

[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 más querido por todos. Al final, Grimes se derrumba y decide empezar a comportarse igual que Homer Simpson. Mientras «actúa como Homer», Grimes toca un transformador y muere en el acto. Durante la oración 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 espontáneas y apreciativas, y Lenny dice «¡ése es Homer!». Allí 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 fútbol, Homer está ansioso por atrapar una de las camisetas que unas animadoras disparan como proyectiles desde el campo. Pero justo cuando lanzan una en su dirección,

Homer se inclina a recoger un cacahuete. La camiseta le pasa por encima e impacta en la piadosa Maude, haciéndola caer mortalmente de las gradas. Es difícil situar estos episodios en una cartografía moral pues, desde luego, no concuerdan con la parábola usual de la virtud recompensada.

¿Qué 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 icono por antonomasia del progreso, era objeto de ataques desde diversos puntos. Kuhn ya había sostenido (dependiendo del intérprete con el que estéis de acuerdo) que no había tal cosa como el progreso científico o que, de haberla, no existían reglas para determinar lo que eran éste 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 pseudocientíficos.^[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 sólo 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 sólo 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 sólo 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 consideración un episodio de la séptima 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 dólares en una tienda de saldos. Cuando se lo pone, se topa con una antigua compañera 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 señalan 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 enamorándose del club por

los campos de golf y las caballerizas. Pero justo cuando están a punto de ser aceptados como miembros, Marge se da cuenta de que su nueva obsesión con el estatus social ha desplazado su interés por la familia. Después de razonar que probablemente el club tampoco quiera contarlos entre sus miembros, Marge y los suyos deciden volver a casa en el último momento. Pero no saben que el club les ha preparado una suntuosa fiesta de bienvenida y que quienes les esperan quedarán profundamente decepcionados ante su ausencia. El señor Burns incluso había hecho la compota de higos él mismo.

A primera vista, el episodio puede parecer otro ejemplo de reafirmación de los valores familiares típico de la serie: después de todo, Marge elige a la familia en lugar del estatus. Además, ¿qué podría resultar más insignificante que el estatus entre un montón 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 último 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 están 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 situación se complica si se toman en cuenta los motivos por los que Marge a última hora decide no asistir a la reunión. En primer lugar se encuentra el falso dilema entre cuidar de su familia y ser bienvenida en el club. ¿Por qué una posibilidad habría 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 más, 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 último episodio hace gala de sangre fría, el del club social hace aparecer, como por arte de magia, ciertas soluciones reconfortantes y satisfactorias que, sin embargo, desecha de

inmediato. En mi opinión, he allí el paradigma de los verdaderos Simpson. Creo que, si existe una crisis de la autoridad, la hiperironía es la forma humorística más 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 transhistórico inherente a estas disciplinas. Recordemos también a Rorty, para quien, siguiendo a Derrida, no existe una verdad filosófica trascendente, por lo cual reconstruye la filosofía como una conversación históricamente consciente que en gran parte consistiría en la reelaboración de obras del pasado. Una interpretación 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 última (o método para alcanzarla), de todas formas puedo demostrar que entiendo mejor que vosotros mismos las reglas intelectuales según las cuales operáis. Puedo mostrar mi superioridad en relación 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 hiperironía es la concreción 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 AQUÍ» con un rotulador grueso en la nuca de Homer. Más adelante, una vez que Homer ha salvado su cápsula espacial, Bart escribe «HÉROE» en la nuca de Homer. Aquí, la ilusión de desmontaje sólo 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, como mentor 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 Jebediah 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 hipertonía 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 Cazavampiros*, está tan profundamente comprometida con la distinción maniquea entre el bien y el mal como sólo 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 descubrirá 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 verá 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* abrazarían 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 hiperironía 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 misantrópico y el «ay qué 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 alimente 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 serie sobre adultos sin afecto. Una serie igualmente sombría que incluya niños entre sus personajes se parecería a la parodia de una sitcom en *Asesinos natos*, el filme de Oliver Stone, en donde el comediante Rodney Dangerfield hace las veces de alcoholíco 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 veintiún 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 sociópata, 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 trémulas figuritas pintadas sobre celuloide que viven en un trémulo mundo vacuo. Eso *sí que es* entretenimiento cómico.^[114]

9

LOS SIMPSON Y LA POLÍTICA 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!, tú debes ser Lisa Simpson.

LISA: Hola, señor.

CONGRESISTA ARNOLD: Lisa, con tesón, quién sabe, un día podrías ser congresista o senadora, ya tenemos unas cuantas, ¿sabes?

LISA: Sólo dos, me he enterado.

CONGRESISTA ARNOLD: *[se ríe]* ¡Mira qué 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 sólo 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 qué 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 período 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 sólo 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, dóciles 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, fílmicas, 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 Malibú, 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 Simpson*^[118] 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 Malibú), 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 Platter, 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 Platter, 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 sólo 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 resultar deseables», en palabras de Wood). Sólo 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 sólo 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 televisión. 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 investir con historias personales y vidas plenas a personajes aparentemente menores. Cualquier personaje que haya aparecido unos segundos en un episodio podría convertirse en protagonista de algún otro episodio posterior: Apu, Smithers, Barney el borracho. Mirar a uno de esto segundones, Krusty el payaso, es

comprender la infinita fertilidad de Los Simpson. Concebido inicialmente como apoyo para Lisa y Bart, que lo seguían por televisión, Krusty ha desarrollado una historia de identidad étnica, (nacido Herschel Krustofsky, se rebeló contra el padre rabino) y se ha convertido en contrafigura satírica de toda la industria del entretenimiento.^[120]

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

Que haya tal desequilibrio entre la población masculina y la femenina podría considerarse un problema menor, pero la cuestión cobra relevancia cuando se toman en consideración el contenido y el tema de los propios episodios. De los 248 episodios transmitidos durante las primeras once temporadas, el «Archivo» de episodios de Lisa^[121] contiene un listado de 28, a los que podríamos agregar otros diez.^[122] El «Archivo» de Marge^[123] incluye un listado obviamente incompleto de episodios que, podría 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 más o menos la misma en contenido de los episodios que en la población 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 teorías de conspiración se divertirá al comprobar que, según el artículo 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 múltiples apariciones de Phil Hartman, Albert Brooks, Jon Lovitz y demás) y 40 apariciones femeninas.^[125] En la mayoría de los casos, estos invitados estelares prestaban voz a su propio personaje, de modo que la desproporción incluso se extiende a la lista de invitados.

EL CONTENIDO DE LOS PERSONAJES

Marge descende directamente de un largo linaje de mujeres y madres televisivas piadosas y dispuestas al sufrimiento y al sacrificio, cuya función dramática principal es comprender, amar y limpiar lo que sus maridos ensucian. Desde luego, estas amables criaturas existían antes que la televisión. En su ensayo *Professions for Women*, Virginia Woolf, con su habitual precisión de taxonomista, se refiere a este tipo de mujer como «El ángel del hogar».

Vosotras, que pertenecéis a una generación más joven y feliz, tal vez no hayáis oído hablar de ella, y quizá no comprendáis a qué me refiero con «El ángel del hogar». Intentaré describirla con la mayor brevedad posible. Era infinitamente comprensiva. Era inmensamente cautivadora. Era absolutamente altruista. Sobresalía en el difícil arte de la vida familiar. Se sacrificaba todos los días. Si había pollo, ella se servía el muslo, si había un barril, ella se sentaba en él. 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 demás.^[126]

Puede que Marge no sea un personaje tan angelical, pero los que la han precedido en la pequeña pantalla son fáciles de identificar: Alice Kramden, que soportaba a su irascible Ralph; Edith Bunker, siempre preparada para los imprevisibles estallidos de Archie; y Marión Cunningham, fiel a su familia totalmente disfuncional, comparten en gran medida la disposición a perdonarlo todo que Marge exhibe ante Homer. En su estudio sobre *Father Knows Best*, la comedia de situación televisiva arquetípica de los años cincuenta, Patricia Mellencamp ha señalado que uno de los elementos principales de este tipo de situaciones domésticas es la «cómica satisfacción de las mujeres» en papeles domésticos tradicionales.^[127] El intento de romper con estos papeles típicamente destinados a las mujeres resulta sin duda divertido, y buena parte de los episodios de Marge aprovechan precisamente este recurso humorístico. El otro aspecto principal de la «cómica satisfacción de las mujeres» puede verse en el esfuerzo de la fémina tradicional de mantener las buenas maneras y los estándares 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 más, Marge encaja a la perfección en el molde.

A primera vista, Marge es una madre televisiva rebelde. Su elaborado moño azul y su piel amarilla le conceden un aspecto visual sorprendente. Sin embargo, una inspección detallada del personaje revela que se mantiene dentro de los límites de la maternidad televisiva establecidos a finales de la década 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 público, Marge lleva el convencional vestido de sus predecesoras de finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta. El modo de vestir de la madre televisiva sólo fue subvertido brevemente, entre finales de los años 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 aquí que esas primeras madres televisivas sexualizadas, Morticia Addams y Lily Monster, eran claramente fenómenos de la naturaleza (Lily y Hermán Monster fueron la primera pareja de la televisión que compartió una cama).^[128] La primera madre verdaderamente definida en el plano sexual que haya aparecido en una serie de televisión, Peg Bundy, se ganó su sexualidad mediante una suerte de refunfuñona no-participación en los papeles familiares que la tradición reservaba a las mujeres: aunque no trabajaba fuera de casa, tampoco se encargaba de las labores del hogar y, desde luego, no hacía de madre. Sin embargo, la primera mujer de la televisión en subvertir por completo todos los aspectos del papel materno tradicional es la señora Cartman de *South Park*, que desafía las convenciones en la medida en que se encuentra en una calamitosa contradicción: 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 permitiésemos buscar una solución de continuidad entre los personajes maternos televisivos que incluyese, digamos, a Harriet Nelson y a la señora Cartman, veríamos que Marge se encuentra arraigada con firmeza en la tradición de la maternidad de las series de los años cincuenta y sesenta.

Y si Marge se mantiene dentro de los límites de la tradición no es sólo a causa de su temperamento, que tanto la acerca al «ángel» del que escribía

Virginia Woolf, sino porque, al igual que tantas de sus predecesoras, se ha quedado «en casa». Recordemos que Harriet Nelson nunca salía de su hogar, como tampoco lo hacían June Cleaver, Donna Stone, Morticia Addams, Lily Monster, Samantha Stevens y demás. Muchas madres televisivas tradicionales sí trabajaban fuera del hogar (como Elyse Keaton o Clair Huxtable), pero en general lo hacían fuera de cámara 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, trátase 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 publrreportajes de Troy McClure). Pero al final el hogar se mantiene incólume 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 Angel 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 bebé. 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 éste 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 inglés), según el cual su carrera ideal es la de «ama de casa»—, resulta especialmente reveladora a propósito del papel de Marge. Primero vemos a Lisa en su escritorio, mientras

escribe: «Querido diario, esta será mi última confidencia, tú has sido testigo de unos sueños y esperanzas que, ahora, desaparecen». A la mañana siguiente, cuando rezongando Lisa baja a desayunar, Marge intenta demostrar cuán 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 qué?, no se darán cuenta.

MARGE: No creas, hija, ya lo verás.

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 ángel que es, Marge sólo se permite un discreto murmullo de desilusión. Lisa en cambio se ve realmente espantada ante la ramplona verdad de las ingratas labores del hogar, aunque ha anticipado correctamente la reacción (o falta de ella) de Bart y Homer. Así 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 términos de lo que más importa en la televisión: tiempo en pantalla, extensión de parlamentos y cantidad de guiones dedicados a ellos. Lisa desprecia abiertamente el estilo de vida de Marge, y esto también es algo que Marge acepta con resignación.

Hay que admitir que Homer es consciente de cuánto necesita a Marge, como demuestran sus inmortales palabras en el episodio titulado «Marge encadenada». Mientras se llevan a su mujer a la cárcel para que cumpla su condena por robar en el Badulaque, Homer se lamenta: «Marge, cuánto te voy a echar de menos. Y no tanto por... ya sabes, sino también por tu habilidad en la cocina». Con todo, Marge posee una gran ventaja sobre sus homologas de series televisivas no animadas: incluso después 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 implícito y explícito, 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 podría explicar la

personalidad curiosamente anacrónica de Marge: sólo en cuanto mujer amorosa y comprensiva por antonomasia permite que los espectadores acepten a Homer como el tonto inimitable que es. No importa qué chifladura ponga en marcha su marido, desde unirse a la secta «movimientaria» hasta escalar el monte Springfield, no importa cuánto le cuesten a Marge las travesuras de Homer en daños a la propiedad, honorarios por asesoría legal o respeto a sí misma, sabemos que lo rescatará y lo llevará de regreso a casa.

Si en más de un sentido Marge representa una involución hacia los papeles de mujeres y madres amorosas, generosas y dispuestas al sacrificio personal de los años dorados de la televisión, y ello explica su papel tan limitado, en cambio no se puede afirmar lo mismo de Lisa, que en todo caso está adelantada a su época. En los breves segmentos de *The Tracey Ullman Show* donde se presentó cada uno de los miembros de la familia Simpson, Lisa era poco más que la secuaz de Bart, y todavía hay algunos episodios de temporadas recientes en los que Bart y Lisa forman un equipo eficaz, aunque los objetivos que se plantean sean ahora más 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 Malibú», que parece estar incluido en todas las listas de

«mejores episodios». Lisa desaprueba las palabras estúpidas y sexistas que su nueva muñeca que habla está 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 Malibú. 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 Malibú: «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 sólo 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 bañera 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 construirá un nuevo centro comercial («Lisa, la escéptica»), 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 superyó 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 superyó (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 éste 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 ESTÚPIDOS

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 dónde 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 crédito de examinar ese mundo de manera ingeniosa y esclarecedora y, de vez en cuando, ponerlo patas arriba. Por ello resulta irónico 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; allí aguarda, siempre fiel, Marge Simpson, el «Ángel del hogar».

Podría 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. Tómese por caso el capitalismo: en gran medida, el señor Burns es el capitalismo personificado. Casi siempre se presenta como una caracterización exagerada del capitalista friedmanesco y desbocado que tiene el lucro por telos, cuya *raison d'être* 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 críticas incisivas de la visión monetarista del mundo al exagerar o ampliar esa visión como quien se vale de una lupa. Dicho de otro modo, el señor Burns nos muestra la conclusión lógica de la visión capitalista del mundo cuando otros compromisos de índole moral o social no la moldean. Sin embargo, el señor Burns no sólo es la personificación de la codicia capitalista, sino un personaje de pleno derecho, por cuanto vive momentos de angustia, o acaso desesperación existencial, como resultado directo de sus inquebrantables maquinaciones capitalistas. En una vena similar, bien podría 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 exageración para revelar la naturaleza en última 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 creación de naturaleza principalmente satírica, surgen algunos problemas. En primer lugar, la sátira exige, por definición, que tomemos alguna convención cultural en extremo familiar (el capitalismo, la religión, la maternidad) y exageremos sus rasgos más destacados hasta donde sea posible, exponiendo de ese modo el absurdo latente en la convención cultural misma, que se vuelve explícito a través de la exageración satírica de la convención 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 conclusión lógica y permite verlo como un modo de vida estéril. Marge, en cambio, no lleva las convenciones que encarna hasta su conclusión lógica, 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 dónde podría llegar una convención 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 destrucción medioambiental, la explotación de los trabajadores, el odio a uno mismo y la soledad). No es éste el caso de Marge, quien no sólo no parece un retrato terriblemente exagerado de la maternidad o la condición de cónyuge, 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 compañía por la originalidad con que amplían el punto de referencia moral mediante el personaje de Lisa, la «Idealista del hogar» (con el perdón de Virginia Woolf). Lisa, que no sólo 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 qué o quién es Dios exactamente, sólo sé que es más poderoso que papá y mamá juntos, y que tú 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 sólo 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 críos 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, sólo 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, papá...

HOMER: No, déjame terminar. Siempre me he sentido orgulloso de ti. Has sido mi mejor logro pero eso lo has conseguido tú 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 tú.

LISA: ¡Qué 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 extemporáneamente señala que será 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 congénito que han de heredar todos los varones de la familia Simpson (lo cual parece sugerir que el talento e inteligencia de la chica podrían alejarla en un futuro de Springfield y de su familia), la reacción de Lisa ante las críticas a su familia demuestra que su amor por los suyos quizá vaya en detrimento, por así 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 elección de Lisa de permanecer en el atolladero familiar sugiere que la promesa aún está por cumplirse. En una entrevista en *Loaded Magazine*, el propio Groening se ha ocupado de este tema en relación con el personaje de Lisa: «En *Los Simpson*, los

hombres no tienen ninguna conciencia de sí mismos y las mujeres están a punto de desarrollarla. Creo que, en algún momento, Lisa podría escapar de Springfield, de modo que para ella hay esperanza».^[136] La promesa de Lisa aún está 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 más que una liberación momentánea. En cualquier caso, es demasiado buena para tener éxito en la cruda y corrupta esfera pública. Después de todo, no consiguió vender siquiera una casa durante su breve contratación 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 crecerá con los años ni abandonará 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 guía en la dirección de esa posibilidad. Se trata de papeles maravillosos y dramáticamente significativos, que parecen atribuir en exclusiva las mejores cualidades humanas a la mujer de la especie. Y, sin embargo, servir de inspiración a los tíos tontos allí donde estén (incluidas vuestras familias) significa no cuestionar la posición de esos tontos, que ocupan de lleno el centro del escenario de la vida.

PARTE III

YO NO HE SIDO: LA ÉTICA Y LOS SIMPSON

10

EL MUNDO MORAL DE LA FAMILIA SIMPSON: UNA PERSPECTIVA KANTIANA

JAMES LAWLER

En una reseña de *Harry Potter y el cáliz 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.

¿Qué 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 quisiéramos 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 cómo 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 entrañan 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 sólo 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 destruir el coche de Moe para que éste 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 pill a Homer mientras éste 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 caña 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 sólo 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 ESTÁ 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 sólo 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 sólo 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 tú 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 pájaro 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 crie y yo los quiero. Sé 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 pájaro, 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. Sólo 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. Paradójicamente, 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 sólo 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 conclusión moral tan cómoda 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, ésta 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 súperfraude». La maestra le explica: «Es sólo la crítica a un difunto blanco por una destripaleyendas. Son las chicas como tú las que impiden que las demás pesquemos marido». Lisa sólo 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. Éste 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. «¿Cuándo 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 santurrona, 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 controlará 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 conseguirá superar la prueba, a pesar de los gritos a su alrededor, «¡que se caiga!, ¡que se caiga!». Bart acaba protegiéndola de los abusos, un apoyo único pero eficaz. Hasta Bart sabe que no está bien abandonar a una hermana. Me pregunto si esto podría ilustrarse también con ejemplos de Harry Potter.

LAS PENAS DE LISA Y EL SAXOFÓN

Lo que convierte a Lisa en algo más que una santurróna 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 aquí 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 frustración que expresa en las melodías anhelantes y melancólicas de su saxofón. Kant sostiene que la belleza y el arte brindan la posibilidad de una vida moral más elevada. Cuando la vida real le presta escasa o nula atención a tal posibilidad, el grito afligido del alma de Lisa encuentra expresión en el gemido del saxo. En el personaje de Lisa, la comedia de *Los Simpson* no nos permite olvidar la profundidad de lo trágico.

En «El blues de la Mona Lisa», Lisa no consigue plegarse al patriotismo convencional. Durante una lección de música, en lugar de tocar las sencillas notas de *My country tis of Thee* ('Mi país es tu país'), improvisa un solo de jazz en el saxofón. «No hay lugar para ese loco jazz en una canción patriótica», dice el profesor de música. «Pero, señor 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 arrebató 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 envía una nota sobre Lisa, y no sobre Bart, advirtiéndole a la familia sobre su comportamiento: «Lisa se niega a jugar a balón prisionero porque está triste». Este juego parece expresar de manera particular la situación de Lisa, pues se trata de atacar a una sola persona entre todas las demás. Lisa se deja bombardear sin contagiarse del espíritu del juego, es decir, sin defenderse. Cabe recordar aquí que el episodio fue realizado mucho antes de la embestida furiosa de los reality shows y su darwiniana glorificación 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 raíz de su melancolía. Bart y Homer se hallan absortos en sus violentas sesiones de videojuegos, ¿cómo podrían entender sus problemas? Lisa intenta explicarse: «Simplemente no le encuentro sentido a nada. Decidme, ¿habría cambiado algo el que yo nunca hubiera existido? ¿Cómo podemos dormir por la noche cuando hay tanto sufrimiento en el mundo?». Homer intenta animarla haciéndola saltar sobre sus rodillas. «Tal vez sea un problema de ropa interior», piensa el padre más tarde cuando Marge le señala que Lisa está en una edad difícil. Homer al menos tiene buenos sentimientos.

La melancolía 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 encías porque nunca ha ido al dentista. «Ya tengo bastante sufrimiento en la vida», dice. Lisa le dice que ella también 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 dejó», y Lisa replica:

Mi hermano es malo, malo
no hace más que chingar.
Y mi madre en vez de palos,
magdalenas encima le da.
Mi padre más que un padre,
parece un chimpancé.
Soy la niña más 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 empújalas hacia abajo todo lo que puedas, hasta más abajo de las rodillas, hasta que andes sobre ellas. Y, como nunca desentonarás, te invitarán a todas las fiestas, y gustarás 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 qué hablas con ésta?, 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 qué no te vienes a mi casa después de clase? —le dice el otro—. Podrías hacerme los deberes». «Si tú 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 quién 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, sé siempre tú 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 POLÍTICA 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 recibió una inesperada lección de civismo dictada por una fuente igualmente imprevista. Refiriéndose con pertinencia al tema de la violencia escolar, el senador elogiaba el proyecto de ley Brady, que él mismo había apoyado, por su papel en la prevención del crimen. Poniéndose en pie para poner en entredicho la eficacia de la tentativa de control de armas de fuego, un estudiante llamado Kevin Davis citó un ejemplo que sin duda resultaba familiar a sus compañeros de clase, no así al Senador: «Me recuerda un episodio de *Los Simpson*. Homer quiere una pistola pero ha estado dos veces en la cárcel y también en un asilo mental, o sea que lo han definido como “potencialmente peligroso”. Homer pregunta qué quiere decir eso, y el empleado le responde: “Significa que necesitas una semana más para que te den el arma”».^[143] Sin entrar en consideraciones sobre los pros y los contras de la legislación 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 jóvenes. De modo que quizá valga la pena echar un vistazo al programa para ver qué tipo de lecciones políticas enseña. A ojos de muchos, *Los Simpson* podría parecer entretenimiento insensato, pero la serie de hecho ofrece comedia y sátira del más alto nivel de sofisticación que la televisión estadounidense haya conocido. A lo largo de los años, *Los Simpson* se ha ocupado de numerosos temas serios, como la seguridad de la energía nuclear, la ecología, la inmigración, los derechos de los homosexuales y las mujeres en el

ejército, por dar algunos ejemplos. Paradójicamente, es la índole burlesca del programa lo que le concede una seriedad de la que carecen muchas otras producciones televisivas.

Sin embargo, no me detendré en el carácter político en el sentido proselitista de la serie. Republicanos y demócratas son igualmente objeto de sátira por parte de *Los Simpson*. El político 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 máquina política de la democracia urbana. Al mismo tiempo, la fuerza política más 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 prodemócrata 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 político más 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 extrañó que te dieran un cheque sin haber hecho absolutamente nada?», a lo que Abe replica: «Supuse que los demócratas habían vuelto al poder» («La tapadera»). Poco dispuestos a perder cualquier oportunidad humorística, a lo largo de los años 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 cuestión superficial de la tendencia partidista, me interesa la política profunda de *Los simpson*, lo que la serie fundamentalmente sugiere sobre la vida política de Estados Unidos, que se aborda a partir de la familia, hecho que en sí mismo constituye una declaración política. 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 animación» que otros programas televisivos. Sus personajes son más humanos, se encuentran más plenamente articulados que los supuestos hombres, mujeres y niños de muchas comedias de situación. Y, sobre todo, el programa ha creado una comunidad humana verosímil: Springfield, Estados Unidos. De modo que la familia se

muestra como parte de una colectividad más amplia, y de hecho *Los Simpson* afirma que sólo una colectividad como tal puede dar sustento a la familia. En esto radica el secreto de la popularidad de la serie entre el público estadounidense y, al mismo tiempo, la declaración política más interesante que pueda ofrecer.

Los Simpson, en efecto, brinda una de las imágenes más significativas de la familia, y en especial de la familia nuclear, que puedan hallarse en la cultura estadounidense contemporánea. 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 pequeña Maggie). Muchos detractores de la serie han lamentado el hecho de que ésta 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* deberían mirar el programa con mayor atención 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 institución. No se trata de un logro menor en ese contexto. Y es que, durante décadas, 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 situación data de los albores de la televisión, al menos de *My Little Margie* (1952 - 1955). Pero las series clásicas 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 través de un tío o una tía) y, por lo tanto, siguen presentándola 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 década de 1970, no obstante, con la aparición de series como *Alice* (1976 - 1985), la televisión estadounidense comienza a alejarse de la familia nuclear como norma y sugiere que otros modelos de crianza de los hijos pueden ser igualmente válidos o resultar incluso superiores. Durante los años ochenta y noventa la televisión experimentó 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 variación de fórmulas de éxito.^[147] Pero la tendencia a mostrar familias no nucleares también daba cuenta de un giro ideológico en Hollywood, de un nuevo impulso de cuestionar los valores familiares tradicionales. Sobre todo, a pesar de que las series televisivas generalmente atribuían 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 televisión se dispusieron a refrendar las tendencias sociales contemporáneas que tomaban el lugar de la estable familia nuclear tradicional. Con el típico ímpetu de la industria del entretenimiento, Hollywood finalmente llevó la tendencia hasta su conclusión lógica: la familia sin padres. *Cinco en familia* (1994 - 2000) muestra un grupo de hermanos que con valentía se educan a sí mismos después de que el padre y la madre hayan fallecido en un accidente automovilístico.

Esta serie transmite de manera ingeniosa el mensaje que, en opinión de algunos productores, la audiencia evidentemente quiere escuchar. A saber, que los hijos pueden apañarse muy bien sin uno de los progenitores y, preferiblemente, sin ambos. Desde luego, los hijos quieren escuchar este mensaje porque halaga su sentido de independencia. En cuanto a los padres, quieren escucharlo porque alivia el sentimiento de culpa, resulte éste 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 sí mismos con la idea de que sus hijos realmente están mejor sin ellos, «justo como esos jóvenes chachis e increíblemente guapos de *Cinco en familia*». Dicho brevemente, gran parte de la producción televisiva estadounidense de las dos últimas décadas ha dado a entender que el colapso de la familia no constituye una crisis social y ni siquiera entraña un problema serio. De hecho, debería ser interpretado como un modo de deslastrarse de una imagen de la familia que tal vez haya bastado durante la década de los cincuenta pero que dejó de ser válida en los noventa. Y es sobre este telón de fondo histórico que debemos apreciar la declaración que *Los*

Simpson ofrece sobre la familia nuclear.

Desde luego, la televisión nunca ha abandonado del todo a la familia nuclear, ni siquiera en la década de los ochenta, como demuestra el éxito de series como *Todo en familia* (1971 - 1983), *Enredos de familia* (1982 - 1989) y *La hora de Bill Cosby* (1984-1992). Y cuando *Los Simpson* debutó como serie regular, en 1989, no era la única su afirmación del valor de la familia nuclear. Algunos otros programas televisivos seguirían el mismo camino durante los años noventa, reflejando tendencias sociales y políticas más amplias, en especial la reafirmación de los valores familiares que, para entonces, habían comenzado a formar parte del programa de ambos partidos políticos estadounidenses. *Matrimonio con hijos* (1987 - 1998), también de la Fox, precedió 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 género en un contexto televisivo posmoderno. Sin embargo, en más de un sentido, *Los Simpson* es el ejemplo más 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 tradición nacional, y que la autoridad familiar ha sido siempre problemática en los democráticos Estados Unidos. Lo que hace de *Los Simpson* una producción tan interesante es el modo en que combina el tradicionalismo con el antitradicionalismo; continuamente se burla de la familia estadounidense convencional, pero también ofrece siempre una imagen perdurable de esa unidad nuclear en el proceso mismo de satirizarla. Así pues, muchos de los valores tradicionales de la familia estadounidense sobreviven a la sátira, 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 televisión. *Los Simpson* es un programa del momento, posmoderno y consciente de sí mismo.^[148] Pero su autorreflexividad se concentra en la representación televisiva convencional de la familia estadounidense. Es así como *Los Simpson* ofrece la paradoja de un programa no tradicional profundamente arraigado en la tradición televisiva. Es posible hallar precedentes de *Los Simpson* en series de dibujos animados como *Los Picapiedra* o *Los Supersónicos*, pero

estos programas, a su vez, encuentran su precedente en famosas comedias de situación sobre la familia nuclear de la década de los cincuenta como *Yo amo a Lucy*, *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *Father Knows Best* y *Leave it to Beaver*. Así pues, *Los Simpson* es una recreación posmoderna de la primera generación de sitcoms o comedias de situación. Si miramos de nuevo estos programas, podremos descubrir fácilmente las transformaciones y discontinuidades que ha traído consigo *Los Simpson*, serie que hace hincapié en la ignorancia del padre sobre lo que le conviene a su familia. Y, desde luego, es más 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 década de los años cincuenta, pero incluso en el acto de recrear y transformar, la serie proporciona elementos de continuidad que la convierten en una producción más 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 así es mejor que ninguna». De hecho, la familia Simpson no es tan terrible. Algunas personas se muestran consternadas ante la idea de que los críos 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 rebeldía de Bart corresponde a un venerable arquetipo estadounidense, y que Estados Unidos se fundó sobre la falta de respeto a la autoridad y por un acto de rebelión. Bart es un icono estadounidense, una versión 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 críos de acuerdo con la mitología 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 perfección con lo que se espera de un ama de casa y madre devota, además de exhibir con frecuencia una vena feminista, en especial en el episodio en que se va de paseo al estilo de *Thelma y 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 más de un motivo este personaje encarna lo que en día se entiende por hija ideal: destaca en el colegio, y como feminista, vegetariana y ecologista, es políticamente correcta en un sentido extenso.

La verdadera cuestión, entonces, es Homer. Muchos han criticado *Los Simpson* por su manera de retratar al padre como un paleta sin estudios, débil de carácter y carente de principios morales. Y Homer es todas esas cosas, pero al menos está 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 gustaría encontrar en un padre ideal, es egoísta 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 vendería su alma al diablo a cambio de una rosquilla (aunque, afortunadamente, su alma ya es propiedad de Marge, así 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 fútbol 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 más, 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 más al respecto, sorprende cuántas cualidades posee. En primer lugar, está muy unido a su familia. La ama porque es *suya*. Su lema es, básicamente, «mi familia, tenga o no razón». Difícilmente se trata de una posición filosófica, pero bien podría ser el fundamento de la familia como institución, motivo de sobra para explicar por qué *La República* de Platón proponía subvertir el poder de la familia. Homer Simpson es lo contrario a un filósofo-rey: no es devoto del bien, sino de lo que es suyo. Naturalmente, dicho punto de vista no está exento de problemas, pero contribuye a explicar cómo la aparentemente disfuncional familia Simpson consigue funcionar.

Por ejemplo, Homer está dispuesto a trabajar para mantener a su familia, incluso en el peligroso puesto de supervisor de seguridad de una planta de energía nuclear, labor que se vuelve mucho más 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 través de estas acciones, Homer manifiesta una genuina preocupación por su familia, y como demuestra repetidas veces, será capaz de defenderla incluso a costa de un gran riesgo personal. Sus acciones a menudo resultan ineficaces, pero en cierto sentido eso vuelve más entrañable su devoción hacia los suyos; Homer es el destilado más puro de la paternidad. Si prescindimos de todas las cualidades que debe tener un buen padre, como la sabiduría, la compasión, la ecuanimidad y el altruismo, nos quedará Homer Simpson con su pura, insensata y obstinada devoción 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 pongáis 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: «¿Qué 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 burócratas 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, qué 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-niñera. ¿Quién está mejor capacitado para educar a los críos 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 críos están mejor con sus verdaderos padres, no porque estos sean más inteligentes o sepan más sobre cómo educar a los hijos, ni porque sean moral o religiosamente superiores, sino porque Homer y Marge son las personas que de modo más 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 teléfono a Bart y Lisa, lo que oye es el mensaje oficial: «No puede comunicar con el número que ha marcado desde ese teléfono, ¡monstruo desaprensivo!».

Al mismo tiempo, vemos los defectos de la religiosidad de la vieja escuela. Puede que los Flanders sean unos padres justos, pero también se trata de personajes farisaicos, que creen estar por encima de los demás. La señora 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 algún momento le pregunta: «¿Por qué no te planteas alguna de las otras religiones mayoritarias? Todas vienen a ser lo mismo».

Al final, Bart, Lisa y Maggie felizmente se reúnen con Homer y Marge. A pesar de la acusación de disfuncionalidad, la familia Simpson funciona bastante bien, pues los críos están muy unidos a sus padres y los padres están muy unidos a sus hijos. La premisa de quienes intentaron llevarse a los chicos es que existe un principio ajeno a la familia según el cual *Los Simpson* pueden ser juzgados como una familia disfuncional, trátase de las teorías contemporáneas sobre la educación de los niños o de una anticuada religión. El episodio de los padres de acogida sugiere lo contrario: que la familia contiene su propio principio de legitimidad, y sabe lo que más conviene. De modo que en el título del capítulo se ilustra la extraña combinación de tradicionalismo y antitradicionalismo que *Los Simpson* ofrece. Aunque la serie rechaza la idea de un regreso no cuestionado a la idea moral y religiosa tradicional de la familia, también se niega a aceptar los intentos contemporáneos por parte del estado de subvertir completamente su unidad y refrenda el valor imperecedero de la familia como institución.

Como nos recuerda la importancia de Ned Flanders en este episodio, otro

rasgo inusual de la serie es que la religión 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 religión es una parte constitutiva de la vida de Springfield en general. Aparte de Ned Flanders, también el reverendo Lovejoy aparece en numerosos capítulos, incluyendo uno en el que nada menos que Meryl Streep presta su voz a la hija del reverendo («La novia de Bart»).

Esta atención a la religión resulta atípica en el contexto de la televisión estadounidense de la década de los noventa. De hecho, si juzgásemos por la mayoría de los programas que se producen hoy, jamás adivinaríamos que los estadounidenses son en gran medida un pueblo religioso que incluso asiste a la iglesia con regularidad. La televisión generalmente da a entender que la religión tiene un papel exiguo, si acaso lo tiene, en la vida cotidiana de los estadounidenses, ello aunque las pruebas apunten hacia la conclusión inversa. Muchas son las razones que se argumentan para explicar la ausencia general de la cuestión religiosa en la televisión; los productores temen que promover la discusión sobre las diferentes doctrinas podría ofender a la audiencia ortodoxa y, más temprano que tarde, eso podría involucrarlos en alguna controversia. Los ejecutivos, por su parte, se preocupan sobre todo por la posibilidad de que la financiación de los programas sea boicoteada por grupos religiosos de poder. Además, la comunidad televisiva tiene un punto de vista esencialmente secular y, por lo tanto, difícilmente 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 sitúe 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 gobiernan 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 policía local todavía tiene raíces en el barrio y se sabe que incluso ha compartido uno o dos donuts con Homer.

De modo análogo, la política en Springfield en gran medida es un asunto local, y la alcaldía consulta a los ciudadanos decisiones tan relevantes como la de legalizar las apuestas o construir un monorraíl. 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 construcción de una autopista que atraviese el pueblo, deberá ponerle a la vía el nombre del personaje de televisión favorito de Abe, 'Matlock'. Desde donde quiera que se mire Springfield, se descubre un grado sorprendente de control y autonomía local. La planta nuclear es una fuente de contaminación y peligro constante, pero al menos pertenece al magnate industrial y esclavista contemporáneo local, Montgomery Burns, y no a alguna remota corporación multinacional (de hecho, en una

excepción 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 carácter posmoderno, *Los Simpson* es una serie profundamente anacrónica por la manera en que hace referencia a una época pasada, en la cual los estadounidenses se sentían más cerca de las instituciones gubernamentales y la vida familiar estaba firmemente arraigada en una comunidad más 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 tentáculos del departamento de recaudación de impuestos se han estirado alguna vez hasta llegar a Springfield, pero la forma en que estrangulan al país entero es por supuesto incontestable.^[155] Sin embargo, en términos 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 señor Burns, y entre las que se cuentan Rainer Wolfcasde (sosia 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 aquí un sentido en el que el retrato de la comunidad local elaborado en *Los Simpson* no es realista. En Springfield, incluso las corporaciones mediáticas son locales. Por supuesto, nada hay de extraño en el hecho de que el pueblo cuente con una cadena de televisión propia. Es perfectamente plausible que la familia Simpson vea el telediario que presenta Kent Brockman, uno de sus vecinos. También es bastante creíble que el programa televisivo infantil que ve toda Springfield sea una producción local y que su presentador, Krusty el payaso, no sólo viva en el pueblo, sino que también se ofrezca a animar eventos como la apertura de un supermercado o una fiesta de cumpleaños. Pero ¿qué hace una estrella cinematográfica genuina como Rainer Wolfcastle en Springfield? ¿Y qué decir del hecho de que los mundialmente famosos dibujos animados de *Rasca y Pica* se produzcan allí? De hecho, todo el imperio de estos personajes de animación parece tener su base de operaciones en Springfield. Y

no es ésta una cuestión baladí, 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 fenómeno que más ha contribuido a subvertir el poder local en la política y la vida pública estadounidense en general, a saber, los medios, y lo sitúa en la órbita 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 clásica; 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 extrañamente 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 qué 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: «Quienes 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 utopista 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 provisión 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 razón y la ilustración, transformaremos a Springfield en una utopía». El director Skinner tiene la esperanza de fundar «una nueva Atenas», al tiempo que otro miembro de Mensa imagina el futuro en términos de «Walden II», de B.F. Skinner. Los nuevos mandatarios de inmediato se disponen a dotar de consistencia real a su utopía, para lo cual redefinen las señales de tráfico y prohíben todos los deportes que involucren violencia. Pero en una variación de la dialéctica de la Ilustración, 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 sí y se vuelve evidente que su reclamo de representar los intereses públicos enmascara una serie de intereses privados.

En el momento álgido del episodio, el Tío de la Tienda de Tebeos da un paso al frente y proclama: «Inspirándonos en la raza más sensata de nuestra galaxia, los Vulcans, la procreación se permitirá una vez cada siete años. Para algunos de ustedes en menos de lo que tenían. Para mí es muchísimo». 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 República* regulando la procreación es realmente excesivo para los ciudadanos normales y corrientes de Springfield.

Cuando la revolución platónica de la ciudad ha degenerado en altercados mezquinos y violentos, aparece un *deus ex machina* en la forma del físico Stephen Hawking, descrito como «el hombre más listo del mundo». Hawking expresa su desilusión ante el régimen de Mensa y acaba en una riña con el director Skinner. Aprovechando la oportunidad creada por la división de la intelligentsia, Homer dirige la contrarrevolución de los imbéciles, a quienes espolea al grito de: «¡Vamos, idiotas, recuperemos el pueblo!». Así pues, el intento de establecer un mandato de filósofos-reyes en Springfield culmina en la ignominia, ante lo cual a Hawking sólo le queda pronunciar su epitafio: «A veces

los más listos somos los más pueriles». En este episodio de *Los Simpson*, el intento de traducir la teoría a la práctica fracasa. La teoría 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 teoría de Homer de un universo en forma de donut.

Así pues, el episodio de la utopía 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 sátira intelectual. Este episodio incluye algunos de los momentos humorísticos más indecorosos de la larga historia de *Los Simpson* (y no he mencionado la trama secundaria del encuentro de Homer con una fotografía porno). Pero, al mismo tiempo, está repleto de sutiles alusiones culturales; por ejemplo, los miembros de Mensa se reúnen en lo que evidentemente es una casa de Frank Lloyd Wright en una colina. Al final, el episodio de la utopía da cuerpo a la extraña combinación de intelectualismo y antiintelectualismo característica de *Los Simpson*. En el libelo que Lisa dedica a Springfield, la serie llama la atención sobre las limitaciones culturales de los Estados Unidos profundos, pero también nos recuerda que el desdén de los intelectuales hacia la gente común puede llegar demasiado lejos y que la teoría puede perder fácilmente el contacto con el sentido común. En definitiva, *Los Simpson* parece ofrecer una suerte de defensa intelectual del hombre común ante los intelectuales, y eso explicaría en parte su popularidad y gran atractivo. Muy pocos han encontrado divertida *La crítica de la razón pura*, pero en *La ciencia jovial* Nietzsche piensa haber captado el chiste de Kant:

Kant quiso demostrar, de una manera que ofendía groseramente a «todo el mundo», que «todo el mundo» tiene razón; ése fue el secreto chiste de esta alma. Él escribió en contra de los eruditos y a favor de los prejuicios del pueblo, pero lo hizo para eruditos y no para el pueblo.^[159]

Según los términos de Nietzsche, *Los Simpson* se sitúa en un nivel superior a *La Crítica de la razón pura*, pues defiende al hombre común contra el intelectual, pero de una manera que tanto el hombre común como el intelectual pueden comprender y disfrutar.^[160]

12

LA HIPOCRESÍA 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 filosófico. Es difícil olvidar la respuesta de Bart al koan que pregunta cómo suena una mano que aplaude; el crío cierra velozmente los dedos de una mano, produciendo un sonido que se aproxima al de un aplauso. William James habría estado orgulloso, aunque la serie no pretende ser «filosófica» en el mismo sentido en que lo es, por ejemplo, la literatura existencialista. Y bien está. Con independencia de lo que busquen de autores y productores, *Los Simpson* ofrece abundante material a los filósofos, a menudo bajo la forma de ejemplos ilustrativos. El resultado no sólo es divertido; de vez en cuando resulta luminoso.

En *Los Simpson* se satiriza hábilmente la cultura contemporánea, con la precisión de Wilde y la exageración 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 época actual. ¿Qué crisis? Bien, se trata de una larga historia, y en gran parte depende de a quién 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 fácil perderlos de vista y difícil concluir cuál sea el correcto, si acaso alguno

lo es. Y si la moral no tiene fundamentos distinguibles, ¿según qué valores deberíamos 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 hacían los existencialistas, que incluso si no existe una moralidad objetiva, hablar de los valores puede cobrar un sentido pleno. O para ser más precisos: cualesquiera que sean nuestros valores, siempre se nos puede juzgar moralmente de acuerdo con la coherencia entre esos valores y nuestras acciones. Según algunos existencialistas, somos loables cuando nos mantenemos fieles a los principios o valores que aceptamos, sin importar cuáles sean esos valores ni los motivos por los cuales los aceptamos. Del mismo modo, es posible desaprobar 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 específicos, y las propiedades morales *formales*, en especial la coherencia con uno mismo, la puesta en práctica de aquello que se predica. Si en este último caso hay coherencia o integridad, en la traición a uno mismo y el incumplimiento de aquello que se predica hay incoherencia e hipocresía.

Y es sobre la hipocresía sobre lo que quiero hablar, porque *Los Simpson* no sólo ilustra numerosos rasgos significativos de este vicio moral, sino que revela la falsedad de algunas de las afirmaciones que los filósofos han hecho sobre ella. Afirmar que una serie de dibujos animados pueda retirar el velo que ha impedido a los expertos ver ciertas cosas podría resultar insólito, 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 común de hipocresía debe ser perfeccionado. Así pues, ante todo estudiaré algunos ejemplos ilustrativos tomados de *Los Simpson*. Para sustentar mi tesis filosófica principal, me valdré de la figura del jefe Wiggum como ejemplo de una posición que da demasiado crédito al hipócrita. Aunque suele tratarse de un defecto moral bastante grave, pretendo demostrar que, en ciertos casos, la hipocresía puede resultar comprensible e incluso admirable. Con el objetivo de afinar el concepto corriente de hipocresía sin desestimar, en la medida de lo posible, el punto de vista que representa, en algunos casos oportunos contrastaré los ejemplos tomados de Springfield con otros de la literatura clásica.

En primer lugar, veamos qué significa comúnmente la hipocresía, rasgo que

consiste en «no poner en práctica lo que se predica», es decir, en afirmar ciertos valores o principios, palabras según las cuales se vive, y actuar transgrediendo esos valores o principios. Si afirmo que no debemos comer legumbres, según predicaba un grupo de filósofos de la antigüedad (es cierto, ¡lo juro!) y sigo comiéndolas, soy un hipócrita. Si no las como, según afirmo que debe hacerse, no soy un hipócrita. Pero esto sólo funciona con declaraciones de valor sobre cómo *debería ser* el mundo, no sobre cómo *es*; no se trata de la descripción 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 hipócrita, sino un mentiroso, un payaso, quizá tenga muy mala memoria o sufra de alguna otra disfunción cognitiva. En el caso de la hipocresía, las acciones contradicen una declaración de valor, sea ésta de índole moral, estética, profesional, racional o de cualquier otro tipo; se trata de un defecto moral aunque el valor en cuestión no pertenezca a la esfera moral.

Ahora bien, esto puede sonar demasiado académico, 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 hipocresía, en nosotros mismos y en los demás. La integridad nos proporciona un sentido del orgullo, de una vida recta, autodeterminada y resolutiva, y ese orgullo es apropiado. Allí donde los valores chocan entre sí, como ocurre en tantas áreas de la interacción humana, es posible respetar o criticar a los demás de acuerdo con la coherencia con la que actúan o dejan de actuar según los valores que suscriben.

Puede parecer inadecuado valerse de Springfield como trampolín filosófico, pero además de mi afirmación anterior, según la cual *Los Simpson* ofrece un punto de vista novedoso sobre la cuestión que nos ocupa, hay otro hecho que debemos tener en cuenta: aunque en cierta medida los filósofos han analizado la hipocresía, en otro sentido la han desatendido. Y cualquier intento de poner remedio a esta situación es legítimo. Al utilizar *Los Simpson* no sólo pretendo ilustrar rasgos importantes de la hipocresía y promover una mejor comprensión de la misma, sino también poner remedio a esta negligencia.

LA PEQUEÑA LISA VA A WASHINGTON

Existen tantos ejemplos de hipocresía evidente y extrema en *Los Simpson* que sería un despropósito intentar abarcarlos en su totalidad. Sin embargo algunos de ellos son pertinentes, en especial porque solemos asociar la hipocresía ante todo a la corrupción en la política, los negocios y la religión. De modo que, con respecto a cada uno de estos ámbitos, en este capítulo me centraré en el alcalde Quimby, el señor Burns y el reverendo Lovejoy. No todos los ejemplos que propongo se hallan tan bien delineados como podrían, pero en conjunto sirven para ilustrar una serie de cuestiones nodulares.

En «La familia va a Washington», Lisa presencia cómo el congresista Bob Arnold acepta un soborno. Con razón, se siente contrariada: Arnold actúa en deliberada violación del juramento de su cargo. Y eso lo convierte en un hipócrita. El alcalde Quimby es un caso similar pero más complejo. Nótese la doble hipocresía en el siguiente intercambio:

WIGGUM: ¡Pero ha quebrantado la ley!

QUIMBY: No me dé lecciones de civismo. ¡Escúcheme! Si Marge Simpson va a la cárcel, ya me puedo despedir del voto femenino.
(«Homer solo»).

Quimby no sólo 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 sólo 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 argumentaré 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 limita 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 éste 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:

Pensé 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 competición («La montaña de la locura»), mientras que su historial privado no sólo 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 cuánto 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 *à 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 sólo 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 sólo 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 sólo 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 hipócritas encajan en este perfil, y que el *propósito* de la hipocresía a menudo es engañoso o justificatorio, no estoy de acuerdo en que esta formulación recoja la esencia de la hipocresía. A veces no somos conscientes de nuestras intenciones, y de vez en cuando olvidamos o no comprendemos los valores que presentamos a los demás. Si es posible caer en la hipocresía de modo inadvertido, entonces la hipocresía no consiste en un engaño consciente. Por otra parte, supongamos que presento valores falsos a los demás pero, como soy demasiado tímido para actuar según mis verdaderos valores, actúo siempre de acuerdo con aquellos que suscribo. Esto no es hipocresía, porque en ese caso *sí 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 demás. Esto tampoco es hipocresía, pues engañar a los demás a propósito de los propios valores o intenciones no es hipocresía en esencia. Desde luego, se trata de una forma de engaño, pero no del meollo de la hipocresía.

¿Cómo 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 aquí mi diagnóstico: en un comienzo, en la antigua Grecia, la hipocresía no era concebida como un defecto moral, sino como un recurso teatral, el de llevar una máscara. Más tarde, durante el Medioevo, la metáfora se aplicaría a quienes presentaban valores falsos, algo que se concebía como un grave vicio moral. Y todavía es así. Sin embargo, esta concepción medieval de la hipocresía es muy distinta de la moderna. Alegar falsamente unos valores propios es un engaño, y podrá ser señal de hipocresía, pero sólo eso. La concepción moderna no supone siquiera que los hipócritas alimenten valores ocultos tras aquellos presentados. Así pues, la idea de que la hipocresía es intrínsecamente engañosa es anacrónica, un atavismo enraizado en el sentido arcaico del término. E ignorar el uso moderno del vocablo es alejarse injustificadamente del sentido común.

Otra razón para este equívoco es que el sentido antiguo del término está avalado superficialmente por algunos ejemplos históricos y literarios destacados. Para no alejarnos por el momento del ámbito literario, piénsese en el *Tartufo* de Molière, 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 hipocresía interesante y rica

desde el punto de vista de la indagación literaria es que el hipócrita sea inteligente o al menos listo. El choque entre las virtudes intelectuales y morales es una delicia. Pero la hipocresía 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 crédito al hipócrita, que en la mayoría de los casos no es tan inteligente. Y aunque muchos puedan utilizar la hipocresía como una cortina de humo, no hace falta engañar para ser hipócrita.

Si el rasgo fundamental de la hipocresía fuese el engaño, cabría esperar que la hipocresía *sin propósito* no fuese engañosa. Lo que hace falta para defender el concepto común es un ejemplo en el que esté 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 policía corrupto no es lo mismo que ser un mal policía, y Wiggum es ambas cosas:

Aquí papá oso, orden de busca y captura de un sospechoso que conduce un... bueno, conduce un coche. Se dirige hacia... ese sitio. Sí, 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 precaución 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 llevó 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 sólo 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 acercaré a pie. Tú 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, blablablá, blablablá, blablablá. («Krusty entra en Chirona»).

Le retiraré 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 anocherar»).

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 cómo este vicio corresponde mejor a la noción popular que a otros conceptos más sofisticados. Los defensores del punto de vista que he criticado podrían insistir en que Wiggum no es un hipócrita precisamente porque sus prácticas en ningún caso son engañosas. Pero aunque ajustar los conceptos a los propósitos teóricos siempre ha sido prerrogativa de los filósofos, esta adaptación no puede hacerse de manera arbitraria o en contradicción no estudiada con aquellos casos que sustentan un punto de vista basado en el sentido común. El concepto de hipocresía en efecto necesita ser perfeccionado, pero respetando el caso Wiggum, si no al propio Wiggum. Lo que hace tan divertida la hipocresía de Springfield es que, en contraste con ejemplos más sofisticados, no tiene objeto. Y, aunque pocos lo admitirían, tampoco se trata de una invención de la cultura contemporánea. Es una medicina con mal sabor. Pero el gusto amargo apenas se siente, porque uno se está riendo.

¡SHH!

Incluso en sus formas más humorísticas, la hipocresía suele ser uno de los vicios morales más reprobables. Y digo que «suele ser» porque a veces es justificable, comprensible e incluso meritoria. Para los casos encomiables, véanse algunos personajes literarios como Huckleberry Finn y figuras históricas 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 más amplia, durante la Segunda Guerra Mundial

Schindler se presentaba como nazi y, mediante el engaño y otras maquinaciones, salvó las vidas de muchos judíos. La hipocresía 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 coacción bajo la cual tiene lugar es injusta. Piénsese en Bart copiando cien veces «NO DERROCHARÉ LA TIZA» en la pizarra («Bart el genio»), en lo que podría parecer un caso de hipocresía excusable, aunque no comprensible. Es un castigo, después de todo, aunque sea clara la incoherencia que entraña desperdiciar la tiza para aprender a no desperdiciarla. Sin embargo, no queda claro que Bart esté reivindicando un valor, ni siquiera implícito, al copiar «NO DERROCHARÉ LA TIZA». Si hay hipocresía en este ejemplo, es la de quien le ha asignado el castigo. Trátese de Skinner o de Krabappel, quien lo haya hecho debería comportarse de otra manera.

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

¿Quién demonios necesita la compasión de Ganesha cuando están aquí Tom Cruise y Nicole Kidman, en la guía semanal de espectáculos, mirándome con ojos muertos? («Mucho Apu y pocas nueces»).

En segundo lugar está 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 empollón que se pasa el día en la biblioteca. Yo hago el vago en la entrada.

ERIN: Oh ¿Tú también haces el vago?

LISA: Sí, es mejor que hacer cosas.

ERIN: Sí, eso es fatal.

(«Verano de metro y medio»).

En este caso la coacción es más leve, se trata de una forma de encierro psicológico. Pero el predicamento de Lisa es comprensible. Su hipocresía se guía por un egoísmo inteligente y bastante inocuo, a diferencia del crudo egoísmo de otros hipócritas de Springfield y la mayor parte de los de la vida real.^[163]

He omitido numerosas cuestiones filosóficas que estaría muy rico discutir (con todo el respeto hacia Homer). No importa. Sin embargo, quisiera hacer algunas precisiones. ¿Se es hipócrita al no alcanzar a cumplir un ideal suscrito? No, porque la idea es practicar lo que se predica, pero donde hace falta práctica no se ha alcanzado la perfección. ¿Qué ocurre cuando los valores entran en conflicto? Se debe ordenarlos de modo jerárquico, y actuar de acuerdo con el más importante. De otra manera, la hipocresía resultará inevitable. ¿La hipocresía siempre es incorrecta? Sí, a menos que se manifieste bajo coacción o se trate del medio necesario para un fin moral. ¿La integridad es lo contrario a la hipocresía? 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 íntegro en cuanto que hipócrita.^[164] Una vez más, ¿qué es la hipocresía? Un vicio formal, la incoherencia, buscada o no, entre acciones deliberadas y valores suscritos de modo tácito o explícito. Mmm... rico.^[165]

13

DISFRUTAR DE «ESA COSA LLAMADA CUCU... CUCURUCHO»: EL SEÑOR BURNS, SATANÁS Y LA FELICIDAD

DANIEL BARWICK

¿Qué fan verdadero de *Los Simpson* no se ha frotado las manos al tiempo que murmura, con voz gutural, la palabra «excelente»? La expresión de felicidad de Monty Burns resultará familiar a todo el que vea *Los Simpson* y, para los entusiastas de la serie, constituye la señal determinante de que todo marcha de perlas. Pero, a pesar de la frecuencia con la que se vale de esta expresión, 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 más notorios de su carácter. Tampoco tiene relación con su proveya edad, su decrepitud física, 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, está relacionada con una particular visión 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 señor Burns sobre cómo 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 fría suavidad del helado y la felicidad que procura.

¿Cómo es posible que Burns sea infeliz? Posee su propia Xanadú (¿y quién

no desearía ser dueño de su propia Xanadú, con jaurías de sabuesos que se abalanzasen sobre las niñas exploradoras y demás visitantes?), una planta de energía nuclear que dirige con mano férrea, un Rolls Royce conducido por un chófer, el control de la sección local del partido republicano, un vasto guardarropa fabricado con los materiales más raros, un asistente a quien se le cae la baba por él y dieciséis lebreles de competición premiados. Monty además es dueño de la Compañía de Construcción Burns y la torre de extracción petrolera de Perforaciones Inclinadas Burns, así como propietario fundador de la planta de Grasa Animal Patentada Pequeña Lisa, además de inventor de la Omnired de Burns («El viejo y Lisa»). Tiene en su poder la espada Excalibur del Rey Arturo, el único desnudo fotográfico de Mark Twain y ese raro primer borrador de la Constitución que contiene la palabra «mamones». Incluso ha conseguido volver a encontrarse con su osito de peluche, Bobo. ¿Cuál es entonces su problema?

El señor Burns tiene tres problemas que le impiden alcanzar la felicidad. Me concentraré 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 él es enorme: su mansión, su patrimonio, su poder (y los abusos que hace de él), su ambición, su robótico Richard Simmons. En calidad de hombre más rico de Springfield, es libre de «regodearse» en su propia «crapulencia», como él mismo admite alegremente. Aunque existe una rica tradición filosófica que condena ciertos excesos y defiende una vida de moderación, el lector ciertamente no necesita echar mano de la filosofía para constatar que ninguno de los excesos del señor Burns le proporciona la felicidad. A pesar de estar rodeado de personas, se encuentra solo. Pese a su inmensa riqueza, siempre quiere más.

En segundo lugar, puesto que Burns lo ve todo en términos abstractos, como si se tratase de un símbolo de algo más, 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 más importante que el dulce aunque momentáneo 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. Permitidme explicarlo.

PRIMER ACTO: EL INFIERNO^[166]

Repudiado por una mujer, Satanás reúne a sus principales tentadores en la cámara del concilio de Pandemónium. «¿Qué 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 sólo 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 estrategias 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: «¿Cómo procederemos? En la actual sociedad del bienestar, el hombre posee más *cosas* que nunca. ¿Estás 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 aísle 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 símbolos, debe ser adiestrado para valerse de ellas en busca de un *efecto*, y nunca como fines en sí mismos. Sobre todo, las puertas del placer deben permanecer bien cerradas».

»No será», continúa el demonio, «tan difícil como parece. Los hombres se encuentran tan firmemente convencidos de su propia índole materialista que lo último que sospecharían es que buscamos acabar con ellos mediante la espiritualización. Sin embargo, para mayor seguridad, me he tomado la libertad de organizar un ejército de teleevangelistas que continuarán, como ya han hecho hasta ahora, arremetiendo contra el materialismo de la humanidad. Y ésta estará tan ocupada en sentirse placenteramente inicua que nadie notará cuando finalmente la aislemos de la realidad por completo».

En ese momento, Satanás sonrío, se reclina en su asiento y se frota las

manos. «Excelente —agrega—. Procedamos».

Podría terminar aquí mi disertación, porque la confirmación inmediata de mi hipótesis (o, al menos, una alusión que la hace bastante verosímil) se encuentra en el episodio «Ciudadano Burns», donde el titular del *Springfield Shopper* reza:

HOY CUMPLE AÑOS BURNS
ATRIBUYE LARGA VIDA A SATANÁS

Pero continuemos.

SEGUNDO ACTO: LA PISTA DE BOLOS

BURNS: *[Al entrar]* Mírelos, Smithers, cómo disfrutan de su desfalco.

SMITHERS: *[Dramático]* Yo emplearía una palabra más fea, emplearía malversación, 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 *qué?*

SMITHERS: ¿En su equipo *qué?*

BURNS: He sufrido uno de mis imprevisibles cambios de humor al ver a estos atletas padecer la humillación del enemigo vencido. Mmm, no sentía tantas energías desde mi última... Purga.

[Más adelante, después 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 arrebat]*

BURNS: La gané yo.

APU: ¡Si somos un equipo, señor!

BURNS: ¡Oh, me temo que he sufrido uno de mis imprevisibles cambios de humor! Ciertamente 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 compañeros, como el boxeador se libra de rollos de sudorosa y repugnante grasa

para conquistar el título. ¡Chao! [*Se marcha*]
(«Equipo Homer»).

Ante todo, Burns no comprende el verdadero sentido de su participación en el equipo de bolos, a saber, llevar a cabo una actividad recreacional con los «amigos» entre ríos de cerveza. Ni siquiera lo intuye. En lugar de eso, se concentra en «ver a estos atletas padecer la humillación 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 pasión por la vida».
[167] Por lo tanto, no piensa en la victoria sino en su relación con los compañeros del equipo, que desecharía 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 más que una señal de algo más. Esto puede verse episodio tras episodio en *Los Simpson*. He aquí algunos ejemplos:

¿Qué significa su hijo para él?

«En fin, me alegro de haberte conocido. Es bueno saber... que dispongo de un riñón si lo necesito» («Quema, bebé Burns»).

A propósito de las semejanzas entre Burns y el héroe del Holocausto, Oscar Schindler:

¡Schindler y yo somos almas gemelas: ambos poseíamos fábricas y fabricábamos munición para los nazis, sólo que la mía funcionaba! («Ha nacido una estrella»).

Sobre su imagen pública:

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

BURNS: ¡Debería triturarlos y comerme sus huesos!

(«Ha nacido una estrella»).

Sobre nuestro Sol:

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

Sobre nuestros amigos plumíferos y cuadrúpedos:

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»).

Sobre las obras de arte:

¡Nos las llevaremos, y seremos ricos, ricos como nazis! («El furioso Abe Simpson y su descentrado descendiente en la maldición 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 sólo 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 qué? Existe una concepción ampliamente suscrita de la felicidad, según la cual ésta 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 disposición: para ser felices, es necesario que nos gusten o estemos satisfechos con aquellos rasgos del propio modo de vida y la propia situación que tenemos por importantes, y sin los cuales seríamos sustancialmente distintos. [168]

Desde luego, es bien sabido que el señor Burns desearía 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 momentáneamente hacemos a un lado la conjetura de que el representacionalismo de Burns se debe a una estrategia satánica para arrebatarse 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 sólo 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 dónde 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 ésta 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 sólo tendrá fondos cuando Barney, a su vez, deposite en ella un talón, entonces el talón de Homer sólo será bueno si Barney tiene el dinero. ¿Y qué ocurriría si Barney sólo 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 sólo 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 sólo existiese la bondad instrumental, parecería que el dinero sólo es bueno si nos proporciona el granizado instrumentalmente bueno que, a su vez, sólo es bueno si nos provoca un subidón de azúcar instrumentalmente bueno, y así sucesivamente hasta el infinito, porque la bondad instrumental sólo es buena en relación con algo que se produce o algo que tiene cierta relación 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 habrá una base, por ejemplo, para afirmar que el dinero es bueno. En el mundo del señor Burns, donde todo es representación de algo más, todo sirve como símbolo de otra cosa y todo cobra significado únicamente a la luz de otra cosa, pareciera que nada

pueda tener sentido, que nada tenga un poder real ni dé cuenta de algo verdadero. Si todo lo que es únicamente lo es en virtud de su relación con algo más (si, por ejemplo, ganar el trofeo sólo tuviese sentido porque se trata de una victoria espectacular), se genera un problema similar al que plantea la contraposición entre bondad intrínseca e instrumental.

Sin duda habréis notado que, si todo es lo que es en relación 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 algún 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 sí mismo, que sea en cierta forma simple y fundacional, no simbólico 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 jamás disfruta las cosas más allá 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 *método* para hallar la felicidad. Y el método que prefiere es mirar más allá de los objetos del aquí y el ahora para divisar la felicidad que le traerán. Pero ese método jamás ha funcionado. Existe un dicho oriental según 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 está 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 sólo momentáneamente felices) no buscan la felicidad o el camino que lleva hasta ella; no han llegado a ser felices después de dar una serie de pasos o como resultado de alguna acción intencional. Esto se debe a que la felicidad, en el sentido clásico, no es sólo una repercusión afectiva, sino una disposición del ánimo.

¿Qué esperanza hay de que el viejo Monty encuentre la felicidad? No puede hablarse de la imposibilidad lógica de que tal cosa ocurra. De hecho, a lo largo de la serie vemos cómo momentáneamente es feliz, y de ahí el título de este

ensayo. Cuando el señor Burns saborea su helado en la feria de la ciudad y le dice a Smithers cuánto 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 físico de la crema helada («El niño que hay en Bart»). Se trata del señor Burns en su mejor momento (aunque desde luego no el más divertido); por un instante, deja de ser mezquino y hace gala de su ignorancia a propósito de las cosas corrientes y propias de los trabajadores, aquello en lo que el hombre común 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 él mismo y del hábito 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 hábito de desechar la inmediatez de la experiencia, sea capaz de cambiar (ni siquiera si los productores se lo permitiesen).

14

HOLITA, VECINITOS, TRALARÍ, TRALARÁ: NED FLANDERS Y EL AMOR AL PRÓJIMO

DAVID VESSEY

«Ama a tu prójimo como a ti mismo», (Mateo, 19:19) es la máxima que vertebró la ética 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 prójimo, destaca por su interés filosófico la que tiene lugar en el episodio titulado «Hogar dulce hogar, tralarí, tralará». 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 razón para apresurarse es evidente: Flanders cree que, sin bautismo, los críos no podrán salvarse. Extrañamente, este sentido de la obligación no parece trascender los límites de su propio hogar, pues Ned nunca antes ha intentado que Bart, Lisa y Maggie sean bautizados (tal vez porque no sabía que no lo habían sido), ni lo volverá a intentar después de este episodio. Tampoco parece que su sentido de la obligación se extienda hasta otros personajes que, a toda luz, no son cristianos. Así pues, la pregunta filosófica que debe plantearse es hasta qué punto podemos conjugar la obligación de amar al prójimo con la de tolerar sus creencias y prácticas cuando nos parece que dichas creencias y prácticas le ocasionarán un sufrimiento eterno. ¿Cómo puedes amar de veras a los otros sin hacer algo para impedir que ese destino se cumpla? La

pregunta se vuelve aún más compleja si tenemos en cuenta el principio «ama al prójimo como a ti mismo» en todas sus implicaciones. Después de todo, uno de los rasgos más evidentes del amor a uno mismo consiste en impedir el propio sufrimiento eterno cuando es posible. En ese sentido, si es menester amar al prójimo como a uno mismo, y amarse a uno mismo entraña la obligación de evitarse el sufrimiento (incluyendo el eterno), de ello se seguiría que debemos hacer lo posible por impedir el sufrimiento eterno del prójimo. Y eso significaría tomar acciones para que el prójimo fuese bautizado. Pero Ned sólo actúa según ese principio cuando se trata de unos críos a su cargo. Nuestra tarea es, pues, proporcionar una justificación plausible para las acciones de Ned a la luz de sus creencias.

LA FILOSOFÍA Y LOS PERSONAJES DE FICCIÓN

Ahora bien: ante todo habría que admitir que tenemos entre manos un proyecto peculiar. ¿Qué significa hablar de las creencias o posibles creencias de un personaje inventado? Ned Flanders sólo es aquello que Matt Groening y su equipo le hacen ser. No tiene demasiado sentido afirmar que «Ned debería haber dicho o hecho X, o debería creer Y». Ni siquiera lo tiene una construcción como «estos argumentos justifican las acciones de Ned» porque, obviamente, Ned no tiene creencias y, en realidad, ni siquiera actúa. ¿Cómo debemos, pues, hacer frente al proyecto que tenemos ante nosotros?

Una manera sería plantear la hipótesis de que Ned es una persona de carne y hueso. En ese caso, nuestras afirmaciones se construirían del siguiente modo: «si Ned fuese real, y si actuase de esta manera, ¿cómo podría justificar filosóficamente sus actos?». Pero tampoco es ésta la solución, pues no buscamos conclusiones hipotéticas del tipo «si Ned fuese real», sino una comprensión genuina de la posible justificación 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 representación de ciertos tipos de acciones, sobre las cuales se puede reflexionar sin que importe quién las lleve a cabo. Esto le otorga un carácter más bien

filosófico a nuestra investigación, al tiempo que la aleja del análisis cultural o literario.

También es importante subrayar que no nos proponemos explicar dichas acciones, sino proporcionar una justificación posible para las mismas. ¿Y cuál es la diferencia? La única explicación verdadera para las «acciones» de Ned es el hecho de que las han escrito los guionistas. Aunque tenga algún 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 fútil. Por ejemplo, ¿cuál es la explicación del homicidio por arma de fuego de una persona inocente? La pregunta es decididamente indeterminada porque la posible explicación también lo es. Numerosas respuestas legítimas son posibles: la sociedad, la locura, la confusión de identidades, haber apretado el gatillo de un arma cargada y apuntada hacia la víctima, la bala, el agujero, la falta de oxígeno en el cerebro de la víctima o, por supuesto, la explicación ubicua: la voluntad de Dios. En cualquier caso, nótese que la índole de las respuestas tiende a ser sociológica, psicológica, biológica, ¡e incluso teológica! Pero aquí nos ocupa más bien aquello que justifica una acción. ¿Qué tipo de razones podríamos alegar para dotar de coherencia a una serie de actos en relación 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, tralarí, talará». Pero ¿cuáles? No el intento de hacer bautizar a *Los Simpson* cuando están bajo su cuidado. Esa acción no plantea una pregunta filosófica especialmente difícil. Proporcionar una justificación admisible es bastante sencillo: siempre debemos velar por los intereses de quienes están a nuestro cargo. ¿Qué otra cosa podría significar hacerse cargo de los demás 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 niños y sus padres, y como pasa en este episodio, donde los críos Simpson están al cuidado de los Flanders, su familia de acogida), no sólo debemos ayudarlos a alcanzar su metas, sino a fijarse las metas

adecuadas según 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 niños y a pesar de las creencias que éstos puedan profesar.

La cuestión que debemos afrontar es la siguiente: dada su creencia de que sin bautismo la vida eterna es inalcanzable y se debe amar al prójimo como a uno mismo, ¿por qué Ned no busca siempre, por amor, que los no bautizados sean bautizados? Amar a alguien parecería exigir que tomemos acciones para salvar su vida *terrena*, que al menos lo intentemos. De hecho, hay quienes opinan que esta exigencia no debería limitarse a los seres amados, que tendríamos que intentar salvar la vida del prójimo incluso cuando se trata de un desconocido. En ese sentido, la obligación moral sería incluso mayor cuando se trata de un ser querido. Y si moralmente estamos obligados a salvar la vida terrena del otro cuando creemos que está en peligro, entonces también estaríamos moralmente obligados a salvar su vida eterna si creyésemos que está en juego. Por lo tanto, quien profese las mismas creencias que Ned Flanders estará moralmente obligado a obrar de modo que todas las personas sean bautizadas, y ello con el mismo empeño que pondría en intentar salvar la vida terrena del prójimo. Sin embargo, no es éste el caso de Ned. Y, de hecho, no es el caso de la mayoría de las personas que comparten las creencias de su personaje. ¿Se trata acaso de mera incoherencia? Reformulemos la pregunta en términos más generales: ¿estaría justificado no actuar para salvar la vida eterna de otra persona cuando, en nuestra opinión, corre peligro? He allí la acción (o falta de ella) que exige una justificación. A todas luces, responder a esta pregunta es más difícil que justificar el intento de los Flanders de hacer bautizar únicamente a los Simpson. Intentemos hacer frente a la cuestión de modo más detallado basándonos en el principio básico 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. Sólo 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 sólo 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 sólo 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 PRÓJIMO 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 entrañan 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 está moralmente obligada a hacer sentir dolor a los otros para excitarse sexualmente a sí misma? La duda entraña 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 constreñidos 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 sólo 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 sólo 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 éste 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 tomémosla como patrón para modelar mejor la conclusión que se perfila aquí.

LA AUTONOMÍA 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, sepámoslo 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 sólo 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 sólo serán morales aquellas acciones llevadas a cabo por razones morales. Esto no significa que dichas acciones no puedan satisfacer también nuestros propios intereses, sólo que éstos no pueden ser la motivación para una acción que quiera considerarse moral.

Pero ¿cuándo 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 decisión de convertir una directriz moral en el principio a seguir. Hemos de establecer un principio, determinar individualmente el modo de actuar, y hacerlo según dicho principio. Sólo entonces habremos superado la mera imitación de los otros y, según Kant, seremos realmente libres.^[174] Kant denomina *autonomía* a esta libertad genuina, que distingue de la llamada libertad metafísica. 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 autonomía, 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 máxima tras una acción.

Consideremos ahora este rasgo de la autonomía kantiana en el contexto de nuestra pregunta inicial. Hasta ahora hemos esbozado una justificación para, ante todo, creer que debemos amar al prójimo; en segundo lugar, temer que sufrirá por toda la eternidad si no está bautizado y, en tercer lugar, abstenernos de tomar acciones para que el prójimo sea bautizado. Y ha comenzado a concretarse una imagen de las condiciones necesarias para que dicha abstención sea legítima. Si una persona actúa de acuerdo con un principio que la perfecciona pero pone en juego su vida (terrena o incluso eterna), la propia máxima del amor al prójimo moralmente nos exigiría abstenernos de intervenir. Pero al ser posible actuar según una directriz moral sin haberla adoptado de modo realmente consciente, también hay lugar para la duda. Si alguien no ha adoptado conscientemente el principio que rige una acción determinada, pareciera que tenemos la obligación de intervenir «por su bien», por así decir. Si el amor a nosotros mismos nos exige cumplir con unos principios que nos perfeccionan a la hora de actuar, amar a los demás significa permitirles hacer otro tanto, es decir, que elijan por sí mismos unos principios que rijan sus acciones. Sólo en ese sentido el imperativo de amar al prójimo puede obligarnos a respetar su decisión. De modo que el rasgo principal de la teoría kantiana de la autonomía, la legislación individual de los principios morales, también parece ser la clave de nuestro planteamiento.

Y, sin embargo, ¿cómo conseguimos dar con unos principios y hacerlos nuestros? ¿Cómo nos distanciamos lo suficiente de nuestras inclinaciones para que tal cosa sea posible? Para Kant, la respuesta radica en la razón. Pensemos en los tres criterios que determinan la moralidad de una acción: 1. actuar según 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 razón lo que nos permite desentendernos de nuestros deseos e inclinaciones inmediatas, y también nos da ocasión de reflexionar sobre nuestros principios y decidir si la acción que nos disponemos a llevar a cabo se debe a motivos morales (o al egoísmo). Pero el aspecto más importante de esta cuestión es que, en última instancia, la razón nos permite juzgar si una persona está arriesgando su vida eterna para cumplir con un principio que considera noble. Para Kant, la razón es la clave para comprender cómo formular el principio moral adecuado y definitivo, pues nos distancia de nuestros intereses particulares y, al hacerlo, universaliza nuestros juicios. Esta universalización es la clave de lo que Kant llamó el imperativo categórico, un principio que nos indica cuándo las máximas que elegimos son morales: «obra sólo según una máxima 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 cómo sus preocupaciones en lo relativo a la universalidad se aplican a nuestra interpretación del significado del amor a uno mismo. Como mínimo, habría que declararse de acuerdo con Kant sobre el hecho de que una de las condiciones de la autonomía es tomar distancia racional de nuestros deseos para poder abrazar reflexivamente un principio de acción. Favorecer una aproximación razonada hacia los propios deseos es perfeccionar nuestros rasgos más nobles. Y el principio que nos dice «ama a tu prójimo» exige al menos que perfeccionemos nuestra capacidad de usar la razón de este modo.

Así pues, nuestra descripción de la autonomía está completa. Amar al prójimo no significa tratar de salvar la vida eterna de alguien que actúe de manera autónoma. Y actuar con autonomía, según hemos concluido con ayuda de Kant, depende de cuatro factores: se debe actuar según unos principios que desdeñan 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 cómo 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]

CONCLUSIÓN: ¿AUTONOMÍA O ELECCIÓN?

¿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 qué 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 aún 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. Sólo 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 sólo haya conseguido bautizar a una persona, el personaje que más se orienta hacia la búsqueda de sus placeres inmediatos, su vecino Homer Simpson.

LA FUNCIÓN DE LA FICCIÓN: EL VALOR HEURÍSTICO DE HOMER

JENNIFER L. McMAHON

Sería de esperar que un planteamiento filosófico sobre la función heurística de la ficción aludiese a la obra de Homero, el célebre poeta épico de la Antigüedad griega. En cambio, las referencias a Homer Simpson en dicho contexto seguramente resultarán sorprendentes. Aunque no se trate de una elección tradicional, la popular serie televisiva *Los Simpson* ilustra algunas argumentaciones generales que ciertos autores filosóficos han ofrecido a propósito de la ficción. 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 única del medio televisivo y la atracción que ejerce sobre un vasto público. Interesada como estoy en determinar la manera en que la ficción puede instruir, me centraré más en por qué *Los Simpson* puede educar antes que en lo que enseña. Proporcionaré algunos ejemplos, pero no me propongo analizar con precisión aquello que la serie pueda comunicar.

En varios capítulos 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 inspiración para que el lector o lectora vea con mayor seriedad una serie que, aparentemente, ofrece más entretenimiento que enseñanza.

La mayor parte del público estadounidense conoce *Los Simpson* de Matt Groening y, tomando en cuenta que la serie se transmite en numerosos países, muchos ciudadanos no estadounidenses también 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 contemporánea. Espectadores fervientes sintonizan cada semana el más reciente fiasco en la vida de Homer, Marge, Bart, Lisa y la pequeña Maggie, ven las reposiciones de madrugada y cultivan un índice mental de sus frases y secuencias favoritas. Para bien y para mal, algunas de las expresiones más 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 combinación de diálogos cómicos y humor físico, además de sus habilidosas alusiones a otras comedias famosas como *Los tres chiflados*, *The Honeymooners* o *Los Picapiedra*.^[177] La pregunta, sin embargo, es cómo nos ayuda la serie a aprender.

Aunque la idea de que podemos aprender algo del arte difícilmente resulte controvertida para la mayoría, los filósofos no comparten este parecer. De hecho, desde que Platón elaboró su crítica del arte a finales del siglo v a. C., mucho se ha debatido en la filosofía a propósito de esta cuestión. Aún hoy se discute sobre la posibilidad de educar mediante el arte, y la discusión sobre la función heurística de la narrativa de ficción es una de las cuestiones nodulares del debate. Aunque durante siglos se hayan usado los relatos como medio de instrucción, tradicionalmente los filósofos se han mostrado suspicaces ante el valor educativo de la literatura. Sin embargo, en épocas recientes muchos pensadores han afirmado ese valor. Tal vez Martha Nussbaum sea la valedora más famosa de esta posición.^[178] En *Love's Knowledge*, Nussbaum afirma con claridad que sólo el arte puede comunicar de manera apropiada ciertas verdades. Aunque su teoría tenga implicaciones más 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 ficción. En particular, examinaré la manera en que la ficción puede estimular la capacidad de reflexión e incluso el desarrollo moral del individuo. Me valdré pues de *Los Simpson* para ilustrar mis afirmaciones sobre la función de la ficción. Aunque la caricaturesca normalidad de sus personajes y atmósferas, su aparente superficialidad, el carácter animado de la serie y la popularidad entre un público tan amplio inicialmente parezcan desdecir su posible función heurística, tengo

por objeto demostrar que *Los Simpson* es adecuada para ilustrar mis ideas precisamente debido a esos rasgos.

LA NARRATIVA DE FICCIÓN: UNA EXPOSICIÓN DEL CASO

Antes de presentar mi punto de vista sobre la ficción en general y *Los Simpson* en particular, es necesario exponer sus fundamentos, es decir, la posición de Nussbaum y la argumentación escéptica 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 ficción de dar cuenta de la realidad, así como en la preocupación por la capacidad de las palabras artificiosas de minar el pensamiento racional. Según 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 según la cual la narrativa de ficción no representa la realidad y por lo tanto no puede conducir a la verdad, Nussbaum sostiene que «ciertas verdades sobre la vida humana sólo pueden afirmarse de modo preciso y adecuado mediante el lenguaje y las formas características 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... [sólo pueden] describirse con plenitud y precisión... con un lenguaje y unas formas que, en sí mismas, son más complejas, más alusivas y más atentas a lo particular».^[180] En cuanto al argumento según 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. Según la autora, «no se trata simplemente del ímpetu 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 crítica de la prosa filosófica convencional. Históricamente, los filósofos han desestimado la

narrativa de ficción como herramienta adecuada para expresar la verdad, mientras que su propio medio de expresión les ha parecido ideal para describir la naturaleza verdadera de las cosas. Nussbaum nos ofrece motivos para poner en entredicho esta suposición; según ella, la prosa filosófica tradicional está limitada por su tendencia a la abstracción y porque privilegia la razón a costa de las emociones.

Como explica la filósofa, 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 opinión, «sólo el estilo de ciertos tipos de artistas de la narración (y no, por ejemplo, el estilo típico del tratado teórico 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 idóneos para captarlas».^[182] En particular, Nussbaum afirma que la prosa filosófica tradicional resulta estilísticamente inadecuada para la expresión de nuestra situación moral. Según ella, dicho estilo propicia los malentendidos sobre nuestra situación y la manera en que deberíamos afrontarla. Su conclusión es que este tipo de prosa no basta para revelar la naturaleza de nuestra situación 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 filosofía moral y para la educación 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 inconmensurable 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. Quisiéramos 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 sólo 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 sólo 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 valirme 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 sólo 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 reprensibles 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 ésta 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 ésta no sólo depende de una representación habilidosa y de la empatía que pueda fomentar. No sólo 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 sólo 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 de 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 éstas 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 sólo 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 practica «cómo 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 cómo 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 «réplica 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 réplica 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 demás. Sólo si somos capaces de ponernos imaginariamente en el lugar de los demás 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 sólo 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 entraña (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 sólo 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 dé 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 ésta 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 desearíamos 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 representación. Los instiga a ponderar sus respuestas afectivas y las circunstancias Acciónales que las generan. Y tal reflexión puede dar lugar a una comprensión general más amplia, así como a un progreso moral.

En última instancia, la ficción posee la capacidad única 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 podría llamarse una identificación frustrada.

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

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

¡YA BASTA DE *&!#?@! Y ¿QUÉ HAY DE HOMER?

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

El primer rasgo opinable de la serie en tal sentido sería 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 entrañable, 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 niños, riñe a los miembros de la familia por los líos 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 egoísmo del niño medio. Además, su relación ilustra muy bien el conflicto, la complicidad y la competición que suelen caracterizar las relaciones entre hermanos. Por último, el escenario de Springfield y el hogar de la familia Simpson resultan inocuos en su mediocridad. No se asemejan a la ambientación de *Lifestyles of the Rich and Famous* ('El estilo de vida de los ricos y famosos') ni a las pomposas locaciones de *Sensación 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.

Así pues, el carácter común y para muchos familiar de los personajes y escenarios de *Los Simpson* podría llevar a pensar que la serie tiene poco que ofrecer desde un punto de vista pedagógico, a preguntarse qué verdades importantes se desprenderían 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 satírico, *Los Simpson* no se aleja demasiado de la representación habitual de la vida contemporánea en la periferia.^[199] Los rifirrafes entre Homer y Marge, el mantra de Bart, «No he sido yo», la presunción 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 fenómenos.

De modo que el reconocimiento por parte de los espectadores de la omnipresencia de ciertos aspectos de la vida común y corriente encuentra un sustento en la cualidad ordinaria de los personajes y contextos de *Los Simpson*, con los cuales la mayor parte del público puede identificarse fácilmente. Por ejemplo, aunque jamás lleguemos a actuar como él, podemos empatizar con la irascibilidad e imprudencia de Homer. De igual manera, la mayor parte de los

espectadores puede identificarse con el sentido práctico y la paciencia maternal de Marge, así como con su tendencia a no reaccionar hasta que la situación exige su intervención. En lugar de presentar personajes con los que tenemos poco en común, 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 identificación con ellas, sumada al reconocimiento de sus cualidades, nos incita a admitir que compartimos con ellas algunos comportamientos. Además, vivir de modo vicario las aventuras de Homer nos permite satisfacer deseos impetuosos y a menudo vindicativos, al tiempo que nos ofrece una lección sobre los peligros de tal capricho.^[200]

La segunda característica de *Los Simpson* que contribuye a su valor heurístico es el humor. No hace falta ver la serie mucho rato para apreciar su levedad, que combina la comedia slapstick con el humor más 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 parangón, muchos dudan de su capacidad de instruir en comparación con otras formas literarias. Tal vez por su falta de seriedad, no ha sido tomada tan en serio como otros géneros cuando se trata de educar. Y es una pena. Aunque siempre hay lugar para la seriedad, la comedia es una gran herramienta pedagógica: al dejar de lado ciertas angustias y desarmar resistencias habituales, de hecho puede arrojar luz sobre cuestiones que, de otro modo, sería muy incómodo reconocer. Por ejemplo, no muchos estaríamos dispuestos a admitir que sufrimos de paranoia o de los accesos de estupidez que ésta puede causar. Sin embargo, Homer en gran medida nos parece hilarante porque muestra estas tendencias sin temor a pasar vergüenza. Nos reímos, pues, de él porque encontramos algo de nosotros en su personaje. Y, al reírnos, aprendemos un poco más sobre nuestra propia condición.

La comedia también 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 políticas de género, las políticas públicas o la ecología. Lamentablemente, las discusiones formales a propósito de estos temas a menudo acaban a gritos o en retórica vacía, lo que a la mayoría no le interesa

especialmente escuchar. En ese sentido, la comedia es un modo eficaz de afrontar asuntos tan espinosos, pues matiza un poco la tensión que los rodea. Habitualmente, el género puede dirigir la atención de los espectadores hacia un objeto, e incluso ofrecer opiniones sobre él, sin generar antagonismos excesivos o parecer demasiado autoritaria.^[201] Aunque el espectador o lector podría desdeñar otras formas, la buena disposición hacia la comedia y los placeres que proporciona permiten que éste se interese por cuestiones que de otro modo preferiría evitar. Trátese de la legalización 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 aquéllos 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 sólo 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 sólo 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 Tolstoi en un sentido heurístico, sus efectos deberían ser considerados en función del público tan amplio que ha cautivado.^[203]

Una persona sabia es aquélla 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. Sólo quiero hacer notar a los lectores la oportunidad de aprendizaje que Homer proporciona y que podrían haber despreciado.^[205]

PARTE IV

LOS SIMPSON Y LOS FILÓSOFOS

16

UN MARXISTA (KARL, NO GROUCHO) EN SPRINGFIELD

JAMES M. WALLACE

«El humor —advertía E. B. White— al igual que una rana, puede diseccionarse, pero muere en la operación, y lo que de ello queda resulta desalentador excepto para la mente científica pura».^[206] Una disección marxista, llevada a cabo por un socialista científico riguroso, casi sin duda matará el humor en cualquier chiste al tiempo que pone al descubierto la fealdad de las entrañas de la ideología en el cuerpo de la comedia burguesa. «Los rojos son gente tan seria, tan sombría», subraya Tommy Crickshaw (Bill Murray) en *Abajo el telón*. Y probablemente lleve razón.

No es que los marxistas no puedan disfrutar de un buen chiste. El propio Marx intentó escribir textos cómicos, y entre sus intentos destaca una novela en el estilo de *Tristram Shandy*. Pero el humor plantea un desafío a cualquiera que se preocupe por la justicia y la igualdad: al fin y al cabo, ¿qué puede haber de gracioso en un país 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 víctimas de ataques en sus puestos de trabajo y reírse de todos modos cuando Apu, el dueño de la tienda de ultramarinos, cuyo pecho está cubierto de cicatrices de bala, le dice a Homer: «No le quiero engañar: en este trabajo, se reciben balazos» («El poni de Lisa») es traicionar los principios marxistas. Tal vez el rabino Krustofsky de *Los Simpson* esté 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 fenómeno llamado «algo para todos») que tal vez sea

imposible mirarla y no reírse a despecho de las propias opiniones políticas o económicas. Y, dado que a menudo se vende como «subversiva», podríamos esperar que resultase especialmente sugerente a quienes se muestran críticos hacia la ideología 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 podría aguarla un poco, veamos como *Los Simpson* logra esa subversión mediante el humor por el que es tan conocida.

RISAS REFLEXIVAS

La serie podría tomarse como modelo en un seminario sobre la comicidad para ilustrar uno de los rasgos fundamentales de la misma: la incongruencia. Solemos reírnos con más ganas ante la conjunción de elementos habitualmente incompatibles, la superposición de ideas, imágenes, sentimientos y creencias que mantenemos separados en la mente, el desmontaje de la norma o la convención, la frustración de las expectativas o, en palabras de Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*, «una expectativa frustrada que de improviso se reduce a nada»:

HOMER: Oh, Dios mío, ¡extraterrestritos, no me comáis! Tengo esposa e hijos, coméoslos a ellos.

(«La casa-árbol del terror VII»).

HOMER: Oh, ¡mosquis!, me dejé seducir por la diversión de buscar chivos expiatorios de la proposición 24 [*para deportar inmigrantes sin papeles de Springfield*], y no me detuve a pensar que podría afectarle a algún vecino y conocido mío. ¿Pero sabes qué, 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: «Llevadme 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 argüirse 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. Sólo 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 empeñarse 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 dejé 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 antiético 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 actuaran 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 común (que tal vez sea el nuestro) y plantea dudas sobre la pertinencia de dicho comportamiento. De modo que la sátira a menudo nos lleva a cuestionar las prácticas, hábitos y puntos de vista «comunes» y reflexionar sobre la manera en que el mundo podría mejorarse, en este caso, al eliminar los estereotipos y los chivos expiatorios.

Puesto que opera un nivel más intelectual que, por ejemplo, la payasada, la sátira exige más de los espectadores, que en primer lugar deben comprender qué se está ridiculizando y, en segundo lugar, imaginar cómo sería un mundo ideal. Quien esté familiarizado con Una proposición modesta de Swift, una de las sátiras más ingeniosas que se haya escrito jamás, sabrá los riesgos que entraña la falta de comprensión de una sátira: en este caso, podría pensarse que Swift de veras abogaba por comerse a los niños irlandeses, en lugar de poner de

manifiesto el modo en que los terratenientes ingleses metafóricamente habían «devorado» a la ciudadanía y el territorio irlandés. Así pues, el lector o espectador debe «pillar» la sátira o, de lo contrario, ésta no cumplirá con su objetivo. Todo humorismo exige algo del lector o espectador, y la sátira probablemente sea el género que más reclama en ese sentido. George Meredith, novelista reputado de finales de la época victoriana y contemporáneo de Marx, al igual que muchos escritores de su tiempo creía que la literatura, sobre todo en su vertiente dramática, tenía la obligación de dictar cátedra sobre el orden social, pero que también las comedias que incitaban a la «risa reflexiva» podían poner de manifiesto las flaquezas del hombre y, en última instancia, contribuir a la superación de los males de la sociedad.^[207] Además de Una proposición modesta, un listado de sátiras memorables en esta clave debería recoger obras de épocas más tempranas, como el *Volpone* y *La vanidad de los deseos humanos* de Johnson, además del *Don Juan* de Byron, ya más tardío, entre otras muchas. Aunque numerosos teóricos contemporáneos 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 todavía a un modelo que, o bien reconstruye la sociedad según unas líneas más humanizadas o bien, en el caso de la sátira, señala los hábitos, vicios, ilusiones, rituales y leyes arbitrarias que impiden el tránsito hacia un mundo mejor.

Así pues, en la tradición cómica, una sátira subversiva como *Los Simpson* debería aspirar —y tal parece ser el caso— a poner al descubierto la hipocresía, el fingimiento, la comercialización excesiva, la violencia gratuita y otros tantos rasgos que caracterizan a la sociedad contemporánea, y sugerir que, más allá, podría haber algo mejor. Desde una óptica marxista, podría entonces argumentarse que la comicidad satírica de *Los Simpson* nos distancia momentáneamente de la ideología predominante en la América capitalista. El término «ideología», según lo define Michael Ryan, «describe las creencias, actitudes y hábitos emocionales que una sociedad inculca para generar la reproducción automática de sus premisas estructurales. La ideología es aquello que permite conservar el poder social en ausencia de la coerción directa».^[208] En otras palabras, el altruismo y la lealtad que esperamos de los padres, así como la humildad y la contrición que esperamos que sigan al daño que reconocemos haber hecho a los amigos, forman parte de la ideología. Y también forman parte

de ella las actitudes que conducen al estereotipo o la búsqueda de chivos expiatorios, así como los valores que sustentan nuestras relaciones sociales y condiciones económicas actuales. La verdadera sátira subversiva, en especial aquella que, como *Los Simpson*, contiene tantas incongruencias y ejemplos incorrectos, nos exhorta a distanciarnos momentáneamente de la ideología, bien sea al objetivar los elementos que la conforman (la lealtad, la humildad, el arrepentimiento) o al hacernos reír de modo «reflexivo» ante las creencias, actitudes y hábitos emocionales que caracterizan a la sociedad contemporánea. Sin embargo, desde una perspectiva marxista, la risa —que presupone inteligencia, reconocimiento y distanciamiento— fundamentalmente ayudaría a la audiencia a resistirse a que le inculcasen una ideología que generase «la reproducción automática de sus premisas estructurales» o conservase «el poder social». Hábitos como el de competir y medir el valor de los individuos por su apariencia, por ejemplo, arraigados como están en el sistema capitalista de valores, conducen al estereotipo. El humorista puede dirigir nuestra atención 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 ésta y de sus «premisas estructurales», trátase de la competición, el consumismo, el patriotismo ciego, el individualismo excesivo o cualquier otro supuesto 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 cómics buenos desaparecerán!

BART: ¿Qué sabrás tú de cómics buenos? Si los únicos que lees son los de Casper, el fantasmilla 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 cómics 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: ¿Cómo moriría Richie?

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

MARGE: Mmm, niños, ¿por qué no habláis de cosas más animadas? («Tres hombres y un cómic»).

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 éste 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 definición, un marxista debería sentirse en casa en Evergreen Terrace. Pero no parece ser así. Del mismo modo en que, según la noción popular, el marxismo y el comunismo son sinónimos (y desde luego existen buenas razones para establecer el vínculo), muchos fans de *Los Simpson* sabrán 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 ratón más queridos en Europa del Este: Proletario y Parásito», una indagación aburrida y luctuosa de la explotación de la clase obrera, que de inmediato espanta al público del estudio de grabación 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 fútbol americano. Para desgracia del anciano proselitista, es el «día del Tomate» y la muchedumbre la emprende a tomatazos con los frutos que ese día se regalan. En «Homer, el grande», el abuelo Abe Simpson busca en su billetera la prueba de que pertenece a una organización fraternal, los Canteros:

ABE: Espera, voy a ver... *[revisando su billetera]*... Soy ciervo, comunista, masón, presidente de la Alianza Gay y Lesbiana, aunque no sé por qué... Ah, ¡aquí está!: 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 débil cuyo ocaso todos celebran, incluyendo a los miembros de la banda Spinal Tap:

DEREK: No creo que nadie se haya beneficiado más de la caída del comunismo que nosotros.

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

DEREK: Ah, sí, no había caído. Tienes razón.

(«El Otto-Show»).

Aunque el aguafiestas de Karl Marx tal vez no sea bienvenido en Springfield, se ha visto a Groucho Marx allí en numerosas ocasiones, ora en persona (entre la muchedumbre que rodea al Dr. Hibbert en «Explorador de incógnito»), 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 versión de la famosa sentencia de Groucho: «No quiero ingresar en un club que tenga como socia a una Marge como yo». La alusión es sin duda intencional, puesto que los hermanos Marx se ganaban la vida poniendo al descubierto las presunciones y la hipocresía de la alta sociedad. Pero la paráfrasis es brillante en sí misma, pues si la renuncia sarcástica de Groucho estaba dirigida a grupos que tuvieran estándares tan bajos como para admitirlo a él, Marge en cambio rechaza aquellos grupos que sólo aceptarían a «esa» Marge, la que ha gastado todos sus ahorros en un vestido para impresionar a los demás, ha aparcado el coche donde nadie pudiera verlo y, agresiva, ha ordenado a su familia suspender los comportamientos habituales y «comportarse». No es ésa una faceta de sí misma con la que se sienta cómoda; por ello renuncia a una ideología que la obligaría a sacrificar su verdadera identidad y esencia. Groucho, que no era ajeno a la subversión 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 ideología represiva.

Sin embargo, la secuencia final de «Escenas de la lucha de clases en Springfield» le resultará perturbadora al espectador marxista. Aunque la clase alta ha sido satirizada sin miramientos a lo largo del episodio, éste culmina cuando la casta Simpson retoma su lugar, el ambiente más familiar de Krusty Burger:

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

BART: Más o menos.

MARGE: Pero ¿sabe? Luego pensamos que estaríamos más cómodos en un sitio como éste.

CHICO CON LA CARA LLENA DE GRANOS: ¡Ay! ¡Están 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. Más adelante, vemos a Lisa montar, ella también, un poni: «¡Mira, mamá! —grita—, he encontrado algo más divertido que quejarme».

Si las invectivas de Lisa contra la insolencia y el maltrato de los empleados no son más que «quejas» y es posible hacerla callar con un poni, ¿cómo interpretar el brillante comentario que hace un poco más adelante, cuando la familia va camino de la cena de bienvenida al club («les preguntaré si saben cómo se llaman sus criados de apellido, o sus nombres de pila, si son sus mayordomos»)? ¿Qué 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 cómo 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 fábricas y las minas del proletariado, les preocupa de dónde viene el dinero y cómo 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 «más cómodos». No queda claro cuál sea exactamente el objeto de la sátira o qué mundo mejor exista más 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 sí 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.

Tómese, 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 «A de AUMENTO, B DE BONIFICACIÓN» 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 uno 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 adulator, 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 visión nihilista (todo puede ser un blanco) y conservadora (el orden social tradicional se mantiene). La sátira estalla en una miríada de chistes individuales, y al final no queda más que lo que había en un comienzo: un mundo de lucha y explotación. Lo que cuenta es claramente el chiste, la frase genial, la yuxtaposición humorística, la verdad escandalosa en la boca de un niño. En cambio se desestiman cuestiones de mayor relevancia, como la de una filosofía política o social coherente. Cuando Homer pronuncia una de las líneas más memorables de toda la serie, durante una pelea entre su hija y un estudiante de intercambio albanés —«Por favor, niños, basta de peleas. Tal vez Lisa tenga razón al decir que Estados Unidos es el país de la oportunidad, y Adil al decir que la maquinaria del capitalismo se engrasa con la sangre de los trabajadores». («Viva la vendimia»)—, sólo queda preguntarse cómo tomarse esto. ¿Podemos tomar en serio algo que diga Homer o se trata sólo de la enésima frase ingeniosa de una serie repleta de frases ingeniosas? ¿Acaso la intuición de Homer tiene el mismo peso que algunos de sus otros comentarios?

LISA: Oh, Papá, 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 días y sigue haciéndolo a medias. Ése es el estilo americano.

(«Disolución del consejo escolar»).

La mayor parte de los espectadores sabe que la primera idea podría ser

expresada por un personaje sabio, sensible y capaz de pensamiento dialéctico en señal de una actitud universalmente comprensiva, pero, en ese caso, la segunda y la tercera idea no podrían venir de la misma boca. La incoherencia del personaje de Homer lo convierte en poco más que un simple vehículo 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 precisión el modo en que las personas viven y actúan realmente. Desde luego *Los Simpson* no es televisión realista, pero la audiencia tampoco podría identificarse con un personaje que, para salvar las buenas líneas de los guionistas, se vuelve cada vez menos humano y más camaleónico. En ese sentido, la única razón por la que los autores podrían reclamar el título de subversivos es haber subvertido su propia caracterización de los personajes. Sólo el chiste sobrevive. Nada es tan importante. Los críos se entretienen. Parafraseando a Marx, todo lo sólido se desvanece en la risa.

LAS COSAS VAN A PEOR

Si bien *Los Simpson* —a diferencia de la sátira tradicional— no deja entrever ningún 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 ideología dominante, y al igual que todos los productos culturales, *Los Simpson* se desarrolla a partir de las *condiciones* materiales e históricas de la época en la que ha sido creada y las refleja. En otras palabras, la serie muestra la ideología capitalista en los Estados Unidos de finales del siglo xx. Que en su totalidad reproduzca una ideología 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 dieciséis autores y muchos otros colaboradores. Puesto que mantener la coherencia y la continuidad plantea dificultades incluso a un autor único 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 ésta no revele el genio y la visión 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 público que sintoniza con imágenes entrecortadas, temas inconexos y fragmentos de significado.

De hecho, como ápice de la televisión posmoderna, este cocido de referencias literarias, alusiones culturales, parodia autorreflexiva, humor a quemarropa y situaciones de absurda ironía es el resultado inevitable y la representación perfecta del fragmentario, dislocado y contradictorio mundo capitalista, en donde la totalidad y la coherencia han sido reemplazadas por una disparidad creciente, no sólo entre «los que tienen» y «los que no tienen», sino entre lo social y el individuo, entre la esfera pública 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 «rebelión» y «revolución» 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 oposición queda asimilada, toda crítica cooptada. Ahora Janis Joplin vende Mercedes Benz, y el Tío de la Tienda de Tebeos escribe a los guionistas de *Rasca y Pica* burlándose de los usuarios de Internet que critican *Los Simpson*. En esta serie todo es objeto de risas; en el capitalismo todo está en venta.

Si *Los Simpson* se ocupa de poner de manifiesto la ideología capitalista, entonces el retrato titubeante de los trabajadores en la serie podría reflejar la actitud ambigua del capitalismo hacia la clase obrera, pues el mismo sistema que profesa respeto a la individualidad de cada vida humana arrebató a los trabajadores esa individualidad mediante un trabajo alienante. Probablemente, la cosificación de los personajes que se convierten en estereotipos y vehículos 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 críticos marxistas como Georg Lukács y tal vez los propios Marx y Engels podrían repudiar *Los Simpson* por la índole no realista de sus personajes —que son poco más que una personificación abstracta de seres humanos reales—, podría argumentarse que la serie proporciona una representación más precisa de la ideología capitalista por cuanto, en ella, los seres humanos importan menos debido a sus cualidades individuales que por el uso que se pueda dárseles.

Así pues, un marxista que estuviera de buen humor podría interpretar *Los*

Simpson como la encarnación creativa de una ideología particular. En su caso, reírse con la serie sería una manera de reírse de las contradicciones del capitalismo. Naturalmente, no es de eso de lo que el público ríe. Tal interpretación supondría una audiencia en sintonía con la crítica 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 *The American Enterprise* aplauden la serie por su celebración 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 desmañados intentos de sobrellevar la situación en la que se encuentran podemos identificarnos. O bien porque exalta valores estadounidenses como la rebelión. Resulta tentador sugerir que los autores de estos encomios no han captado de qué va realmente *Los Simpson*, afirmar que obviamente la familia aguanta porque, de lo contrario, no habría 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 válvula de escape que evita una rebelión más seria en el futuro. Pero estos periodistas de hecho han comprendido bien: a pesar de sus agudezas contra el espíritu comercial y las corporaciones, *Los Simpson* no sólo refleja sino que conserva y propaga la ideología burguesa tradicional. Y su éxito debe verse, al menos en parte, como origen de la tendencia de las comedias de situación y las series animadas televisivas a concentrarse menos en el desarrollo de los personajes y la sátira que en las frases ingeniosas y un humor a menudo mezquino, que no deja espacio para la esperanza en el progreso.

El éxito de público de *Los Simpson* y su aceptación por parte de la crítica en última instancia demuestran cuán satisfechos estamos con la ideología estadounidense contemporánea. Cuando Monty Burns, en «Ha nacido una estrella», dice: «Oiga, Spielberg, [Oskar] ¡Schindler y yo somos almas gemelas: ambos poseíamos fábricas y fabricábamos munición para los nazis, sólo que la mía funcionaba!», nos reímos. Probablemente porque nos ha chocado su ceguera a propósito de lo que admite. Pero una vez que saben esto, los espectadores sólo pueden seguir riéndose con él porque, en un contexto más 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 sátira prospera en una sociedad homogénea con una concepción común de la ley moral, pues satirista y público 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 sátira no puede ocuparse de un mal y un sufrimiento mayores. En una época como la nuestra [los años cuarenta y cincuenta del siglo xx], no puede prosperar excepto en círculos privados y como expresión de querellas privadas; en la vida pública, los males severos son tan apremiantes que la sátira parece banal y el único ataque a su altura es la denuncia profética.^[212]

Para Auden, la sátira no puede prosperar en tiempos de maldad y sufrimiento. *Los Simpson* prospera porque no toma en serio el sufrimiento. En otras palabras, podemos reírnos del señor Burns sólo porque no nos importuna demasiado el daño que ha hecho la clase que representada por él. 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 corrupción política, 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 reímos de cosas que no nos harían gracia en la «vida real», pero nuestra buena disposición a encontrarle la gracia a *Los Simpson* demuestra, o eso podría 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 devastación decretada por la búsqueda del lucro. De otro modo, no estaríamos dispuestos a ver la comicidad de *Los simpson*. De hecho, la serie tendría que ser considerada el peor tipo de sátira burguesa, pues no sólo no vislumbra la posibilidad de un mundo mejor, sino que nos distrae de la reflexión seria o la crítica de las prácticas dominantes y, por último, nos induce a creer que el sistema actual, con sus defectos y su ocasional comicidad, es el mejor mundo posible. Aunque riesa, un marxista sólo podría 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 desafía 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 sátira coherente de la ideología 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 más miserables. Sus contradicciones e incoherencias reflejan el opuesto de lo que Marx imaginó, un mundo integrado y armónico. En definitiva, la serie promueve los intereses de la clase que tiene el poder económico por encima de las masas, les vende camisetas, llaveros, fiambreras y juegos de vídeo. La falta de perspectiva y la equitativa distribución de los antagonismos de *Los Simpson* vuelven la serie estática e inmune a la crítica; puede asimilar y cooptar todo reto dialéctico y defenderse a sí misma al apelar, con un guiño de ojos y un ligero codazo, a la supremacía 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.

«Y EL RESTO SE ESCRIBE SOLO»: ROLAND BARTHES VE LOS SIMPSON

DAVID L. G. ARNOLD

La publicación en 1978 de *Reading Televisión*, 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 sólo 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 cómo el mensaje televisivo, en cuanto extensión del lenguaje que hablamos, está en sí mismo sometido a muchas de las reglas cuya correspondencia con el lenguaje se ha establecido. Nos proponemos, pues, introducir algunos términos desarrollados originalmente por la lingüística y la semiótica que nos ayuden a decodificar con éxito la secuencia de signos codificados que constituye cualquier programa de televisión. El medio en sí mismo resulta tan familiar como entretenido, pero esto no debería llevarnos a desdeñar 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 aún 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 vacuo, 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.

SEMIÓTICA - IMÁGENES - TELEVISIÓN

El estructuralismo surgió en la 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 significante, 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 sólo 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 «icónicos» 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 sólo 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 éstas 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 icónicos. 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 cómo 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, sólo 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», continúa Barthes.

La relación entre significados y significantes no es de «transformación» [como en el lenguaje escrito] sino de «registro», y la ausencia de un código evidentemente fortalece el mito de lo natural de la fotografía: la escena está allí, captada mecánica y no humanamente (lo mecánico aquí es garantía de objetividad). Las intervenciones del hombre en la fotografía (encuadre, distancia, iluminación, foco, velocidad) pertenecen efectivamente al plano de la connotación.^[220]

De modo que sólo cuando prestamos atención al modo en que una fotografía es, de hecho, el producto de una acción y de ciertas decisiones humanas, empieza a esclarecerse su codificación, su aspecto connotativo. Y, para Barthes, la cualidad única del mensaje fotográfico es su capacidad de silenciar su propia codificación, hacernos olvidar que se ha construido para transmitir un mensaje:

En la medida en que no implica ningún código [...] la imagen denotada naturaliza el mensaje simbólico, vuelve inocente el artificio semántico de la connotación [...] Aunque el póster de Panzani [la fotografía del anuncio de pasta] esté colmado de «símbolos», en la fotografía queda, sin embargo [...] una especie de estar-allí natural de los objetos: la naturaleza parece producir espontáneamente la escena representada. La sencilla validez de los sistemas abiertamente semánticos se sustituye de modo subrepticio por una seudoverdad; la ausencia de código desintelectualiza el mensaje por cuanto éste parece fundar en la naturaleza los signos de la cultura.^[221]

La fotografía nos ofrece un mensaje cuya evidente construccionalidad, tal vez de modo voluntario, no logramos aprehender. El resultado es un sistema signifiante, una manera de producir sentidos que, en oposición a la retórica o a los «sistemas semánticos», nos da la impresión 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 cómo 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 imágenes que vemos en televisión, y que por tanto han sido sustancialmente manipuladas, construidas, fabricadas y distorsionadas, pero que tendemos a recibir con pasividad, como si se tratase de índices fiables de la naturaleza y la realidad.^[222]

LA SEMIÓTICA Y LOS SIMPSON

En su mayor parte, las imágenes televisivas pueden ser calificadas como signos icónicos, representaciones en apariencia naturales de algo que efectivamente ha ocurrido. Sin embargo, el hecho es que la convención casi siempre dicta estas imágenes, que son susceptibles de ulteriores modificaciones por parte de quienes las producen. El objeto físico original puede haber sido fotografiado o no, pero a través de sofisticadas manipulaciones siempre es posible convencer a los espectadores de que, en efecto, lo ha sido. Según Barthes, el drama fílmico (y por extensión televisivo) es menos funcional, como signo indéxico, que las fotografías, pues la función de la narración, del relato, tiende a estilizar y regularizar las imágenes que miramos, y que pasan a ser menos motivadas, menos «naturales» y más mediadas por las convenciones.

Es aquí donde comienza realmente nuestra exposición de los aspectos significativos de una serie de dibujos animados narrativos como *Los simpson*. Hasta cierto punto, las narrativas televisivas de animación funcionan como signos indéxicos, o icónicos, 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 qué 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 váteres, 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 proveya, llegar a la quincuagésima reunión de ex alumnos del instituto con el mismo problema). Bart y Lisa, por otra parte, parecen tener la situación bajo control: «¿Qué apellido te vas a poner tú cuando seas mayor?», pregunta Bart. Los críos 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 desdennan 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 signifiante 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 sólo 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 cómo 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 cómo ha logrado tal proeza, a lo que el abuelo se encoge de hombros y responde: «Pues no lo sé». Francamente, más allá de lo que se ha postulado más arriba, es difícil determinar con exactitud lo que esta combinación de significantes pueda expresar. Pero queda claro que la escena pone en primer plano el estatus de estos significantes. La narración insiste, pues, en recordarnos que se trata de personajes de animación, y los autores matan dos pájaros de un solo tiro: al insistir en que la verosimilitud no es un problema, al explotar el absurdo y lo fantástico, consiguen satirizar a la sociedad estadounidense con mayor eficacia. Al permitirse dislocar la relación entre significante y significado, obtienen una libertad de acción ilimitada en cuanto a lo que pueden describir o sugerir y esto, a su vez, previsiblemente convierte la serie en una producción más fascinante. Liberada de las restricciones mundanas de las acciones en vivo o de la representación realista, la animación 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 jamás se ve nublada por la impresión de que también podría tratarse de personas reales. Salvo la propia autorreferencialidad de la serie, nada se entromete en nuestra suspensión de la incredulidad.

Por otra parte, el propio carácter de dibujo animado de *Los Simpson* afecta la manera en que sus significantes operan y condicionan nuestras respuestas, pues sabemos que se trata «sólo» de una animación. Y éste es exactamente el caso de otras animaciones para «adultos» como *Los Picapiedra* o *Wait Til Your Father Gets Home*. Concebidas originalmente como series para adultos que debían ser transmitidas en horario estelar, estas series quedaron relegadas, en buena parte debido a la desatención de un público insensible, al dominio de la programación 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 programación de los sábados por la mañana. Al igual que muchas de las nuevas generaciones de series animadas «posmodernas» como *Beavis y Buttthead*, *Ren y Stimpy*, o *Padre de familia*, *Los Simpson* capitaliza esta percepción inexacta como si volase, por así decir, debajo del radar de nuestra mente racional. Las series de animación son seguras, pueriles y pertenecen a un mundo lúdico, 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 satíricas y subversivas.

La manera en que se utilizan los significantes en *Los Simpson* y su evidente dislocación de los tipos de significados que esperamos de la serie nos sitúa ligeramente más allá del terreno en donde el estructuralismo en sentido estricto pueda responder nuestras preguntas. En una fase más tardía y posestructuralista de su carrera, en su libro *S/Z*, publicado en 1970, Barthes se refiere a este tipo de juego textual. En un análisis semiótico de un relato de Balzac, define lo que llama un «texto clásico», 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 más allá de lo que el narrador u otra voz autoral pueda afirmar. Según Barthes, tal fenómeno implica una suerte de ley o religión de la lectura «correcta»: el lector no puede «escribir» el texto ni añadirle algo sustancial. La lectura se convierte en una actividad esencialmente pasiva; de allí que Barthes defina estos textos como «legibles». Lo contrario de dichos textos clásicos o legibles es el texto «escribible» o «plural», uno que estimula la libre interacción del lector o del escritor, es rico en connotaciones y, de hecho, infinito en relación con un significado último. Leer —según 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, atravieso, 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 perversámente 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 críos 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 revolver y dispara al televisor.

Lo que encuentro interesante, más allá de la plétora de significantes de asombrosa riqueza, es la idea específica de que una secuencia como ésa 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 créditos de inicio aparece enmarcado por un televisor, con su vídeo 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 índice, un recordatorio de que la serie se ocupa formalmente de la televisión y de su propia índole televisiva. En el guión de Bart para el episodio

de Rasca y Pica, la centralidad de la televisión 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 está viendo). La crítica del imitador de Elvis de este «programa», su juicio de que «es una birria» y la consiguiente decisión de disparar al televisor lleva este juego de espejos un paso más allá, al duplicar la insatisfacción original de Bart y Lisa ante *Rasca y Pica*. El círculo lo cierra nuestra propia condición de espectadores y críticos, y sitúa el discurso con firmeza alrededor de la televisión y las muchas maneras en que la consumimos.

La presencia del imitador de Elvis es más difícil de interpretar. Podría verse, quizá, como un significante de la disposición de nuestra sociedad a convertir en mercancía y comercializar la personalidad, un ejemplo del poder de las estrellas de la producción masificada para vender productos en diversos medios. Además de lo cual, por supuesto, está el aura de locura obsesiva que rodea a este icono de la cultura popular estadounidense. Elvis Presley, el intérprete, atrajo la atención de su país y del mundo hacia el rock and roll, compensando con su energía aquello que, según sus detractores, le faltaba en relevancia cultural. Su legado ha constituido, en la orgiástica adoración de los fans, una suerte de punto de inflexión en la batalla entre la alta y la baja cultura. En las décadas transcurridas desde su muerte, la «presencia» continua de Elvis en los numerosos «avistamientos» del ídolo y la próspera industria de los imitadores han dado testimonio de la extraña potencia y perdurabilidad de su recuerdo.

El Rey, el uso casual de la pistola, la violencia de siempre y la ubicuidad de la televisión son puntos de referencia en la concepción 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 orientación y la negligencia de sus padres, además de un sistema educativo chapucero, el consumismo y la mercantilización de todos los ámbitos de la vida y, desde luego, la televisión. Al fin y al cabo, esta nueva narrativa de Elvis nos invita a tomar en consideración el acto cultural de la creación (audiovisual) de textos: la escritura es una actividad social, un modo de tener voz. Uno de los significados específicos de este segmento es la búsqueda de televisión de calidad y la respuesta lógica a la mediocridad de la producción (se le dispara o se escribe algo mejor).

Que el texto de Bart nos parezca más sofisticado que el de *Rasca y Pica*, producido por los graduados de la Ivy-League es, en sí mismo, un hecho muy sugestivo. Nuestro análisis estructural de «La tapadera» ha descubierto que el objetivo del episodio es satirizar el binarismo fácil que privilegia la edad por encima de la juventud, pero ahora debemos interrogar los significantes en sí mismos, no sólo las estructuras que implican. Podría sostenerse que el texto satiriza una sociedad en la que tales significantes están fácilmente disponibles, en la que Elvis se escribe a sí mismo. De manera implícita, la perfección de un episodio de *Rasca y Pica* está relacionada con los arabescos de la violencia, una violencia específicamente creativa y fascinante. Ver cómo un ratón le pega un martillazo en la cabeza a un gato es demasiado banal, legible antes que escribible; se trata de un texto clásico. El texto de Bart, en cambio, está abierto a la connotación, es menos estable.

Tal vez podamos definir entonces la riqueza de un texto de *Los Simpson* como cuestión de apertura a la connotación, a la fascinación 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 método de significación. Sobre este tipo de asociación 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 connotación: los semas parecen flotar libremente, parecen formar una galaxia de pequeñas informaciones donde no se puede leer ningún orden privilegiado: la técnica narrativa es impresionista: divide el significante en partículas de materia verbal de las que sólo la concreción tiene sentido, juega con la distribución de un discontinuo (así construye el «carácter» de un personaje); cuanto mayor es la distancia sintagmática entre dos informaciones convergentes, más hábil es el relato; la hazaña consiste en jugar con un cierto grado de impresión: es necesario que el rasgo pase ligeramente, como si su olvido fuera indiferente pero que, surgiendo más adelante bajo otra forma, constituya ya un recuerdo; lo legible es un efecto fundado por operaciones de solidaridad (lo legible «se pega»), pero cuanto más renovada es esta solidaridad, más inteligente parece lo inteligible. El fin

(ideológico) de esta técnica es naturalizar el sentido y por lo tanto acreditar la realidad de la historia.^[227]

En un texto «clásico», en *The Honeymooners*, en *Todo en familia*, incluso en Los Picapiedra, los significados acaban por reagruparse en un «sentido». En *Los Simpson*, esta reagrupación se difiere indefinidamente. El texto clásico pierde la pluralidad porque esperamos que todas las acciones acaben coordinándose; como un oído adiestrado para detectar las previsibles cadencias y resoluciones de la música occidental, el ojo de lo legible exige una uniformidad final. Al igual que una narración de Dickens, la trama de un episodio de *Dinastía* o de *El príncipe de Bel Air* nos lleva por un camino muy previsible y culmina con un satisfactorio sentido de la resolución. El texto escribible o plural, como *Los Simpson*, en cambio impugna esta presión 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 más libre y una mayor riqueza asociativa, además de constituir una sátira social más penetrante. La «galaxia de pequeñas informaciones» de Barthes describe adecuadamente el mundo de Bart, poblado por imitadores de Elvis y hormigas carnívoras, 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 denotación y la connotación, 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, sería demasiado embarazoso. En lugar de eso, descubrimos que nos conviene reír, aunque sea en defensa propia.

18

¿QUÉ SIGNIFICA PENSAR PARA BART?

KELLY DEAN JOLLEY

«¿Qué significa pensar?» Llegamos al fin, retornamos a la pregunta tal como la preguntábamos en un principio, explorando qué 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 más y pensarán en darte las gracias.

Getrude Stein

¡Cowabunga!

Bart Simpson

INTRODUCCIÓN

Es extraño, supongo, escoger a Bart Simpson como musa. Más extraño aún, supongo, resulta escogerlo como musa para la filosofía (no tenemos una musa de la filosofía, y si la tuviéramos seguro que no sería 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 está en su cabeza. Para Bart ese mundo está *allí fuera*, y esta «fueridad» (uso el término 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.

Comenzaré con la exposición de un ejemplo filosófico que merece la fama del triángulo de tierra de Sócrates, el trozo de cera de Descartes o el tomate rojo de Price; a saber, el árbol en flor de Heidegger. La discusión sobre el árbol arrojará luz sobre lo que Heidegger llama pensar. Y acabaré demostrando que Bart Simpson es un pensador heideggeriano.

Vista la dificultad de lo que sigue, añadiré algunos apuntes para preparar el escenario de la discusión. Arthur Schopenhauer da inicio a *El mundo como voluntad y representación* afirmando que la sabiduría filosófica comienza con el reconocimiento de que *el mundo es representación*. A esto le sigue una glosa en la que el filósofo admite que el mundo está en su cabeza. Con «el mundo», Schopenhauer se refiere a *todas* las cosas. Creo que Schopenhauer ha señalado con precisión el meollo de gran parte de la filosofía: el pensamiento filosófico por *excelencia* consiste en que todo lo que conozco está en el interior de mi cabeza. Al resto consigo llegar mediante una especie de ejercicio esperanzado: infiriendo, adivinando, postulando vínculos causales. En este artículo, intento idear una respuesta al pensamiento filosófico 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 esté en nuestra cabeza ni tampoco lo estén los pensamientos. Para entendernos: cuando pensamos, nuestros pensamientos han de estar allí donde esté 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 qué sentido ambos filósofos son similares y en qué se diferencian. Aclarar esto permitirá ver al mismo tiempo lo que Heidegger y Frege rechazan de Schopenhauer y lo que Heidegger refuta de Frege. Y eso nos llevará de nuevo a Bart.

EL ÁRBOL DE HEIDEGGER

En ¿Qué 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 está 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 están divagando en nuestra cabeza. Detengámonos por un instante, como lo hacemos al respirar antes y después de un salto.^[228]

Por ahora, dejaré de lado la afirmación introductoria de Heidegger, ese «Estamos 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 está frente al otro. ¿Por qué 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 están 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 está realmente ante nosotros, es decir, separado de nosotros. El árbol no es, pues, nuestra representación.^[229]

Para comprender mejor lo que creo que está haciendo Heidegger, tomad en consideración este célebre 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 sólo 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 más que como representación, es decir, sólo 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, más cierta, más 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 árbol 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 árbol, lo hace nuestro. Heidegger personifica al árbol, lo convierte en otro, un otro que no es nuestro. Y sostiene que hacerlo constituye un gran salto: después de darlo debemos hacer una pausa para recuperar el aliento. Así explica Heidegger la necesidad de reposo: «Pues es el caso que hemos dado un salto, saliendo del ámbito común de las ciencias y aun, como se verá, de la filosofía. ¿Y a dónde nos ha llevado el salto? ¿Acaso al abismo?». ^[231] Heidegger piensa que hallarse cara a cara con el árbol exige un salto que nos aleja de la psicología y de la ciencia, e incluso de la filosofía. Evidentemente, para la ciencia y para la filosofía, los árboles carecen de rostro. ^[232] (Los árboles personalizados no han sido personificados). Pero ¿acaso los árboles tienen rostro? ¿Adonde *hemos* saltado? ¿En qué terreno podemos llegar a estar, como no sea el de la ciencia o el de la filosofía? ¿A qué otro lado del espejo nos está pidiendo Heidegger que saltemos? Sin duda, más allá de la ciencia y la filosofía no hay más que un abismo.

A la pregunta: «¿Y adónde 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 engañando. 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 caído sobre el suelo firme de nuestra vida. Lo perturbador aquí, y que Heidegger califica de «cosa curiosa, y hasta inquietante» es que debemos saltar desde lo familiar —la ciencia, la filosofía—

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 momentáneamente al árbol en flor. Lo que creo que Heidegger está haciendo en este pasaje es combatir el empeño común a nuestra ciencia y a nuestra filosofía, es decir, el empeño 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 lógica, la moral o el pensamiento, es una rama de la psicología. Como resultado, las leyes de esta materia se entienden ante todo como generalizaciones a propósito de lo que ocurre en la cabeza humana. Así pues, por ejemplo, un lógico psicologista tratará las leyes de la lógica como generalizaciones sobre los acontecimientos inferenciales de la cabeza del hombre. La objeción de Heidegger a la tesis de que el árbol en flor es una representación que zumba *dentro de nuestra cabeza* es una objeción a la tesis psicologista.

El psicologismo personaliza los árboles, los prados y así sucesivamente al tratarlos como representaciones, zumbidos de carácter psicológico en el interior de la cabeza. Heidegger alude a ello en el pasaje que precede inmediatamente a la discusión sobre el árbol en flor, donde sostiene que, para comprender el pensamiento, debemos dejar a un lado la psicología. 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 comparación servirá también para tender un puente entre el árbol en flor y lo que para Heidegger significa pensar.

Frege estuvo en guerra contra el psicologismo toda su vida. Una y otra vez desafió a los pensadores afectos a esta tendencia, demostrándoles que el psicologismo deforma los objetos de los que se ocupa al punto de volverlos irreconocibles. Por ejemplo, en su famoso artículo «El pensamiento. Una investigación lógica», el filósofo se ocupa de la misma cuestión que Heidegger

en el apartado del árbol en flor: la representación. (Es interesante que Frege también se valga de un árbol como ejemplo). La argumentación de Frege es larga, pero la citaré completa:

Aquí se impone una consideración. ¿Es, en efecto, el mismo pensamiento el que pronuncia primero aquella persona y ahora ésta?

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

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

Para acuñar una breve expresión, resumiré todo esto [...] con la palabra «representación».

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

¿En qué 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 oídas.

Doy un paseo con un acompañante. Veo un prado verde; tengo la impresión visual de lo verde. La tengo, pero no la veo.

En segundo lugar: se tienen representaciones [...]. Una representación tenida por alguien pertenece al contenido de su conciencia.

El prado y las ranas en él, el sol que lo ilumina, están allí, es lo mismo si los miro o no; pero la impresión sensible de lo verde que yo tengo existe sólo a través de mí; yo soy su portador [...]. El mundo interior tiene como supuesto a uno, del que él es mundo interior.

En tercer lugar: las representaciones necesitan de un portador. Los objetos del mundo exterior son, en comparación con ellas, independientes.

Mi acompañante y yo estamos convencidos de que los dos vemos el

mismo prado; pero cada uno de nosotros tiene una particular impresión sensible de lo verde [...].

En cuarto lugar: cada representación tiene un solo portador; dos personas no tienen la misma idea.

De lo contrario, ella tendría existencia independientemente de éste o independientemente de aquél. ¿Es aquel tilo representación mía? Al usar yo en esta pregunta la expresión «aquel tilo», en rigor me estoy adelantando a la respuesta, pues con esa expresión quiero señalar algo que yo veo y que también 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 lógica, 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 distinción 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 mío. Pero el pensamiento no lo es; cualquier otra persona podría 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, según la cual el mundo es mi representación, obtendría el mismo tipo de respuesta que Frege da a la pregunta: «¿Es aquel tilo representación mía?».

Frege prosigue la discusión afirmando que los pensamientos, aunque similares a los tilos, los prados y las ranas, también se diferencian de éstos, pues no es posible percibirlos; se aprehenden o se piensan, pero no se ven ni se oyen, no se tocan ni se gustan. Para él, he allí la demostración de que los pensamientos no están en el mundo interior ni en el mundo exterior. En lugar de ello, sostiene

que se encuentran en la tercera esfera:

Así pues, el resultado parece ser: los pensamientos no son ni objetos del mundo exterior ni representación.

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 aquí es que la guerra de Frege contra el psicologismo comparte la táctica heideggeriana de demostrar que las representaciones no interpretan papel alguno en aquello que pensamos cuando hacemos ciencia o filosofía (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 psicología o la ciencia a una tercera esfera, no al suelo firme de nuestra vida.

Para Frege, los pensamientos no están en la cabeza. Pero, puesto que tampoco están en el mundo exterior, deben estar en algún sitio, que él denomina la tercera esfera. Heidegger comparte la convicción de Frege de que los pensamientos no están en la cabeza, no así su creencia en que deba haber una tercera esfera. O mejor dicho, Heidegger no comparte la concepción de Frege de la tercera esfera. Explicar esto tomará un último esfuerzo.

¿QUÉ SIGNIFICA PENSAR?

Tal vez la mejor manera de comenzar sea revelar la conclusión: Heidegger piensa que el suelo firme de nuestra vida es la tercera esfera. Pero ¿qué 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 psicología (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. Así pues, ¿cómo 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 filosofía (fenomenología) con el grito de guerra «¡vuelta a las cosas mismas!». Y el camino de vuelta a las cosas mismas implicaba una cierta rigidez metodológica: exigía perfeccionar un nuevo modo de ver, la maestría de la *epoché*.^[236] Así como el dominio de un extraño vocabulario nuevo que sirviera para comunicar los resultados de este nuevo modo de ver. Si se miran con atención las descripciones husserlianas de esta nueva manera de ver y de lo visto, se reconocerá lo mucho que el reino intencional (lo que se examina en la *epoché*) se parece a la tercera esfera de Frege. De hecho, aunque entrañe problemas específicos, la afirmación 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 sólo nos muestran fachadas, no rostros).^[238] Heidegger contrasta la *epoché* de Husserl con la suya propia (que se convertirá en *el claro*):

Para Husserl [epoché] [...] 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, [epoché] 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 *epoché* «se constituyen los objetos como correlatos de la conciencia»; los

objetos son mis representaciones. En mis términos, el problema es que, en la *epoché*, los objetos están personalizados.

La respuesta de Heidegger a este problema consiste en personificar el método en sí mismo y lo que éste 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, él 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 *epoché* del reino personal e intencional y la personifica; la *epoché* 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 *epoché* sólo proporciona árboles entre paréntesis, templos entre paréntesis. Los mueve, por así decir, desde el suelo que los sostiene hasta el reino intencional; la *epoché* 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 paréntesis, 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. Sólo en el claro tienen el árbol y el templo una parte trasera, sólo allí puedo estar ante ellos, cara a cara. En el claro, el árbol y el templo están personificados. Sustituir la *epoché* 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 célebremente 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 él. Para Heidegger, Parménides intenta hacer por el pensamiento lo que él mismo hace por el árbol, a saber, mostrarnos cómo encontrarnos ante nuestros pensamientos y no sólo cómo tenerlos. Para Heidegger, seguir correctamente a Parménides 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. *¿Qué significa pensar?* acaba indicándonos la dirección en la que apuntaba Parménides, 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.*

¿QUÉ 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 crío 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 qué 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.

APÉNDICES

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 bailón» (7F05) - 8 de noviembre, 1990
19. «El club de los “patteos” muertos» (7F08) - 15 de noviembre, 1990
20. «Bart en el Día de Acción 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. «Así como éramos» (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 cómic» (7F21) - 9 de mayo, 1991
35. «Sangrienta enemistad» (7F22) - 11 de julio, 1991

TERCERA TEMPORADA, 1991 - 1992

36. «Papá, loco de atar» (7F24) - 19 de septiembre, 1991
37. «La familia va a Washington» (8F01) - 26 de septiembre, 1991
38. «Cuando Flanders fracasó» (7F23) - 3 de octubre, 1991
39. «Bart, el asesino» (8F03) - 10 de octubre, 1991
40. «Definición de Homer» - 17 de octubre, 1991
41. «De tal palo, tal payaso» (8F05) - 24 de octubre, 1991
42. «Especial noche de Brujas II» (8F02) - 31 de octubre, 1991
43. «El poni de Lisa» (8F06) - 7 de noviembre, 1991
44. «Sábados 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 casé con Marge» (8F10) - 26 de diciembre, 1991
48. «Radio Bart» (8F11) - 9 de enero, 1992
49. «Lisa, el oráculo» (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 tranvía 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 III» (9F04) - 19 de octubre, 1992
65. «Rasca y Pica: la película» (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 señor 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 elección 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. «Última 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 día del apaleamiento» (9F18) - 29 de abril, 1993

- 80. «Marge encadenada» (9F20) - 6 de mayo, 1993
- 81. «Krusty es kancelado» (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 niño que hay en Bart» (1F05) - 11 de noviembre, 1993
- 89. «Explorador de incógnito» (1F06) - 18 de noviembre, 1993
- 90. «La última tentación de Homer» (1F07) - 9 de diciembre, 1993
- 91. «Springfield o cómo aprendí 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 Malibú» (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 canción ruda del dulce Seymour Skinner» (1F18) - 28 de abril, 1994
- 101. «El niño que sabía demasiado» (1F19) - 5 de mayo, 1994
- 102. «El amante de Madame Bouvier» (1F21) - 12 de mayo, 1994
- 103. «Secretos de un matrimonio con éxito» (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. «Disolución 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. «¿Quién disparó al señor Burns?» (1.a parte) (2F16) - 21 de mayo, 1995

SÉPTIMA TEMPORADA, 1995 - 1996

- 129. «¿Quién disparó al señor Burns?» (2.a parte) (2F20) - 17 de septiembre, 1995
- 130. «Radiactivo Man» (2F17) - 24 de septiembre, 1995

- 131. «Hogar dulce hogar, tralarí, tralará» (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-árbol 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 último resplandor del actor secundario Bob» (3F08) - 26 de noviembre, 1995
- 138. «¡Espectacular episodio número 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 soplón» (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 día que murió 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 maldición 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-árbol del terror VII» (4F02) - 27 de octubre, 1996
- 155. «Sólo se muda dos veces» (3F23) - 3 de noviembre, 1996
- 156. «Más Homer será la caída» (4F03) - 10 de noviembre, 1996
- 157. «Quema, bebé Burns» (4F05) - 17 de noviembre, 1996

158. «Bart al anochecer» (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. «Huracán 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 montaña 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 motín 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-árbol del terror VIII» (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 señoras Nahasapeemapetilon» (5F04) - 16 de noviembre, 1997
186. «Lisa, la escéptica» (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 alegría de la secta» (5F23) - 8 de febrero, 1998
192. «Das Bus» (5F11) - 15 de febrero, 1998
193. «La última tentación de Krusty» (5F1Q) - 22 de febrero, 1998
194. «Boda indemnización» (5F12) - 1 de marzo, 1998
195. «Lisa, la Simpson» (4F24) - 8 de marzo, 1998
196. «El pequeño 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. «Edición aniñada» (5F15) - 19 de abril, 1998
200. «Residuos titánicos» (5F09) - 26 de abril, 1998
201. «El rey de la montaña» (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

DÉCIMA 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-árbol 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 matrícula» (AABF03) - 22 de noviembre, 1998
211. «Homer Simpson en: problemas del riñón» (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 máximo» (AABF09) - 7 de febrero, 1999
- 217. «Apoyo a Cupido» (AABF11) - 14 de febrero, 1999
- 218. «Marge Simpson en: Cólera al volante» (AABF10) - 21 de febrero, 1999
- 219. «Dejad sitio a Lisa» (AABF12) - 28 de febrero, 1999
- 220. «Máximo Homer-esfuerzo» (AABF13) - 28 de marzo, 1999
- 221. «Historias bíblicas de los Simpson» (AABF14) - 4 de abril, 1999
- 222. «Mamá y el arte de papá» (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

UNDÉCIMA TEMPORADA, 1999 - 2000

- 227. «Más allá de la cúpula del fracaso» (AABF23) - 26 de septiembre, 1999
- 228. «La ayudita del hermano» (AABF22) - 3 de octubre, 1999
- 229. «Adivina quién es el nuevo crítico de cocina» (AABF21) - 24 de octubre, 1999
- 230. «La casa-árbol del terror X» (BABF01) - 31 de octubre, 1999
- 231. «E-I-E-I-(Gesto de disgusto)» (AABF19) - 7 de noviembre, 1999
- 232. «Hola, arroyo. Adiós, fama» (BABF02) - 14 de noviembre, 1999
- 233. «Ocho malcriados» (BABF03) - 21 de noviembre, 1999
- 234. «Llévate a mi mujer, sinvergüenza» (BABF05) - 28 de noviembre, 1999
- 235. «El timo de los Reyes Magos» (BABF07) - 19 de diciembre, 1999
- 236. «Pequeña gran mamá» (BABF04) - 9 de enero, 2000
- 237. «Cara fuera/incredulidad» (BABF06) - 16 de enero, 2000
- 238. «La familia mansión» (BABF08) - 23 de enero, 2000
- 239. «Jinetes galácticos» (BABF09) - 6 de febrero, 2000
- 240. «Solito otra vez naturalmente» (BABF10) - 13 de febrero, 2000
- 241. «Misionero imposible» (BABF11) - 20 de febrero, 2000
- 242. «Pygmoelión» (BABF12) - 27 de febrero, 2000

- 243. «Bart al futuro» (BABF13) - 19 de marzo, 2000
- 244. «Días de vino y suspiros» (BABF14) - 9 de abril, 2000
- 245. «Mata al cocodrilo y corre» (BABF16) - 30 de abril, 2000
- 246. «El último baile de claqué en Springfield» (BABF15) - 7 de mayo, 2000
- 247. «Marge está loca, loca, loca, loca» (BABF18) - 14 de mayo, 2000
- 248. «Detrás de las risas» (BABF19) - 21 de mayo, 2000

DUODÉCIMA TEMPORADA, 2000 - 2001

- 249. «La casa-árbol del terror XI» (BABF21) - 1 de noviembre, 2000
- 250. «Historia de dos ciudades» (BABF20) - 5 de noviembre, 2000
- 251. «Papá 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 acabó con Homer» (CABF02) - 3 de diciembre, 2000
- 255. «El gran timo» (CABF03) - 10 de diciembre, 2000
- 256. «Skinner y su concepto de un día 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. «Trilogía 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-árbol del terror XII» (CABF19) - 6 de noviembre, 2001
271. «Tú al correccional y yo a la cárcel» (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 años» (CABF21) - 9 de diciembre, 2001
275. «Ella de poca fe» (DABF02) - 16 de diciembre, 2001
276. «Discusión familiar» (DABF01) - 6 de enero, 2002
277. «Marge agridulce» (DABF03) - 20 de enero, 2002
278. «En mandíbula cerrada» (DABF05) - 27 de enero, 2002
279. «Proposición semidecente» (DABF04) - 10 de febrero, 2002
280. «Bart quiere lo que quiere» (DABF06) - 17 de febrero, 2002
281. «El último 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 está 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 más dulce» (DABF14) - 5 de mayo, 2002
289. «Niña pequeña en gran liga» (DABF15) - 12 de mayo, 2002
290. «El juego de la silla» (DABF16) - 19 de mayo, 2002
291. «Papá tiene una placa nueva» (DABF17) - 22 de mayo, 2002

DECIMOCUARTA TEMPORADA, 2002 - 2003

292. «La casa-árbol del terror XIII» (DABF19) - 03 de noviembre, 2002
293. «Cómo rocanroleé 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 matón superdetective» (EABF01) - 15 de diciembre, 2002
- 298. «Edna especial» (EABF02) - 5 de enero, 2003
- 299. «El padre que sabía 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 más rápido 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 añoro el cielo» (EABF11) - 30 de marzo, 2003
- 308. «Los tres gays del bloque» (EABF12) - 13 de abril, 2003
- 309. «Colega ¿dónde está 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 bélico» (EABF16) - 18 de mayo, 2003
- 313. «Moe y el blues del bebé» (EABF17) - 18 de mayo, 2003

DECIMOQUINTA TEMPORADA, 2003 - 2004

- 314. «La casa-árbol del Terror XIV» (EABF21) - 2 de noviembre, 2003
- 315. «Mi madre la robacoches» (EABF18) - 9 de noviembre, 2003
- 316. «El presidente llevaba perlas» (EABF20) - 16 de noviembre, 2003
- 317. «Los monólogos 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 llegó 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, Ouch-bot» (FABF04) - 11 de enero, 2004
- 323. «Diatriba de un ama de casa loca» (FABF05) - 25 de enero, 2004
- 324. «Márgica gira histórica» (FABF06) - 8 de febrero, 2004

- 325. «Milhouse ya no vive aquí» (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 día de la codependencia» (FABF10) - 21 de marzo, 2004
- 329. «El crío errante» (FABF11) - 28 de marzo, 2004
- 330. «Mi gran boda empollona» (FABF12) - 18 de abril, 2004
- 331. «Atrápanos si puedes» (FABF14) - 25 de abril, 2004
- 332. «Simpson el simplón» (FABF15) - 02 de mayo, 2004
- 333. «Tal como no éramos» (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-árbol 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 niño pequeño» (FABF21) - 12 de diciembre, 2004
- 341. «Recetas de medianoche» (FABF16) - 16 de enero, 2005
- 342. «Tabernísima mamá» (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 día claro, no puedo ver a mi hermana» (GABF05) - 6 de marzo, 2005
- 347. «Gu gu gai pan» (GABF06) - 13 de marzo, 2005
- 348. «Homer-móvil» (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 corazón roto» (GABF11) - 1 de mayo, 2005

353. «Bart, estrella y estrellado» (GABF13) - 8 de mayo, 2005
354. «Gracias a Dios que es el día del juicio final» (GABF14) - 8 de mayo, 2005
355. «Hogar sin Homer» (GABF15) - 15 de mayo, 2005
356. «El padre, el hijo y el espíritu invitado» (GABF09) - 15 de mayo, 2005

DECIMOSÉPTIMA TEMPORADA, 2005 - 2006

357. «La hoguera de los manatíes» (GABF18) - 11 de septiembre, 2005
358. «La niña que dormía demasiado poco» (GABF16) - 18 de septiembre, 2005
359. «Milhouse de arena y niebla» (GABF19) - 25 de septiembre, 2005
360. «La casa-árbol 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 últimas mamás 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 mamás» (HABF07) - 19 de marzo, 2006
371. «Homer Simpson, ésta 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 más húmedas jamás contadas» (HABF11) - 23 de abril, 2006
375. «Las chicas sólo quieren sumar» (HABF12) - 30 de abril, 2006

- 376. «A propósito 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 bribón, la mujer y su Homer» (HABF15) - 10 de septiembre, 2006
- 380. «Jazzy y los melódicos» (HABF18) - 17 de septiembre, 2006
- 381. «Por favor, Homer, no des ni clavo» (HABF20) - 24 de septiembre, 2006
- 382. «La casa-árbol del terror XVII» (HABF17) - 5 de noviembre, 2006
- 333. «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 acuática» (JABF03) - 28 de enero, 2007
- 389. «La venganza es un plato que se sirve tres veces» (JABF05) - 11 de febrero, 2007
- 390. «Pequeña gran niña» (JABF04) - 18 de febrero, 2007
- 391. «Crecer en Springfield» (JABF07) - 7 de marzo, 2007
- 392. «Cuerdas gañanes» (JABF09) - 7 de marzo, 2007
- 393. «Rofeo 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) - 20 de mayo de 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 qué canta el pájaro enjaulado» (JABF19) - 14 de octubre, 2007
- 405. «La casa-árbol del terror XVIII» (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. «Ñoño crimen perfecto» (KABF07) - 9 de marzo, 2008
- 415. «Hija ahumada» (KABF08) - 30 de marzo, 2008
- 416. «Papá, 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

Nota del editor digital: Estos eran los títulos disponibles de los episodios emitidos en España en el momento de la edición del libro. A partir de aquí los listados son del editor digital.

VIGÉSIMA TEMPORADA, 2008 - 2009

- 421. «Sexo, confiteras y pintas de idiota» (KABF17) - 30 de agosto de 2010
- 422. «Móviles lejanos» (KABF15) - 20 de enero de 2010
- 423. «Doble, doble, niño zozobra» (KABF14) - 2 de septiembre de 2010

424. «La casa-árbol del terror XIX» (KABF16) - 3 de septiembre de 2010
425. «Curvas peligrosas» (KABF18) - 1 de septiembre de 2010
426. «Homer y Lisa tienen unas palabras» (KABF19) - 7 de septiembre de 2010
427. «Mipods y cartuchos de dinamita» (KABF20) - 24 de diciembre de 2009
428. «Burns y las abejas» (KABF21) - 31 de agosto de 2010
429. «Lisa, la reina del drama» (KABF22) - 8 de septiembre de 2010
430. «Quíteme la vida, por favor» (LABF01) - 9 de septiembre de 2010
431. «La conquista del examen» (LABF02) - 10 de septiembre de 2010
432. «Sin crédito de nuevo, naturalmente» (LABF03) - 13 de septiembre de 2010
433. «Adiós Maggie, adiós» (LABF04) - 14 de septiembre de 2010
434. «En el nombre del abuelo» (LABF11) - 15 de septiembre de 2010
435. «Una boda abonada para el desastre» (LABF05) - 16 de septiembre de 2010
436. «Un don din de la maya mayita Moe» (LABF06) - 17 de septiembre de 2010
437. «El bueno, el triste y la drogadicta» (LABF07) - 20 de septiembre de 2010
438. «Un padre nunca tiene razón» (LABF08) - 21 de septiembre de 2010
439. «Sensación de morir, ¡Jo!» (LABF10) - 20 de enero de 2010
440. «Cuatro grandes mujeres y una manicura» (LABF09) - 20 de enero de 2010
441. «Nos vamos a Homérica» (LABF12) - 24 de septiembre de 2010

VIGÉSIMOPRIMERA TEMPORADA, 2009 - 2010

442. «El Súper Homer» (LABF13) - 6 de diciembre de 2011
443. «Bart, cero en conducta» (LABF15) - 7 de diciembre de 2011
444. «La gran esperanza esposa» (LABF16) - 8 de diciembre de 2011
445. «La casa-árbol del Terror XX» (LABF14) - 9 de diciembre de 2011
446. «El diablo se viste de nada» (LABF17) - 20 de enero de 2010

- 447. «Burlas y verdes» (LABF18) - 12 de diciembre de 2011
- 448. «La bruja bravata» (LABF19) - 24 de diciembre de 2010
- 449. «Oh, hermano, ¿dónde estás?» (MABF01) - 24 de diciembre de 2010
- 450. «Jueves con mi viejo abuelo» (MABF02) - 13 de diciembre de 2011
- 451. «Érase una vez en Springfield» (LABF20) - 14 de diciembre de 2011
- 452. «Million Dollar Homi» (MABF03) - 15 de diciembre de 2011
- 453. «Chico conoce a Curling» (MABF05) - 16 de diciembre de 2011
- 454. «El color amarillo» (MABF06) - 19 de diciembre de 2011
- 455. «Postales desde la polémica» (MABF04) - 20 de diciembre de 2011
- 456. «Picos robados» (MABF07) - 21 de diciembre de 2011
- 457. «La historia más grande jamás Jó» (MABF10) - 22 de diciembre de 2011
- 458. «Historia Americana X-celente» (MABF08) - 23 de diciembre de 2011
- 459. «Jefe de corazones» (MABF09) - 26 de diciembre de 2011
- 460. «La Chiquita y la ballena» (MABF14) - 27 de diciembre de 2011
- 461. «Vigilancia con amor» (MABF12) - 28 de diciembre de 2011
- 462. «Cuanto más Moe, mejor» (MABF13) - 29 de diciembre de 2011
- 463. «El Bob de al lado» (MABF11) - 30 de diciembre de 2011
- 464. «Júzgame con ternura» (MABF15) - 2 de enero de 2012

VIGÉSIMOSEGUNDA TEMPORADA, 2010 - 2011

- 465. «El Musical de primaria» (MABF21) - 11 de enero de 2013
- 466. «Dona Lisa» (MABF17) - 31 de diciembre de 2012
- 467. «EstadisticBart» (MABF18) - 23 de diciembre de 2012
- 468. «La casa-árbol del terror XXI» (MABF16) - 24 de diciembre de 2012
- 469. «Lisa Simpson, ésta no es tu vida» (MABF20) - 25 de diciembre de 2012
- 470. «Tonti Monty» (NABF01) - 26 de diciembre de 2012
- 471. «¿Está muy mordida esa palomita?» (NABF02) - 27 de diciembre de 2012
- 472. «La pelea antes de Navidad» (MABF22) - 24 de diciembre de 2011
- 473. «El topo gordo» (MABF19) - 24 de diciembre de 2011

474. «Mamás a las que me gustaría olvidar» (NABF03) - 28 de diciembre de 2012
475. «Plumífero Moe» (NABF04) - 29 de diciembre de 2012
476. «Homer, el padre» (NABF05) - 30 de diciembre de 2012
477. «El azul y el gris» (NABF06) - 1 de enero de 2013
478. «Papá rabioso: La película» (NABF07) - 2 de enero de 2013
479. «El cuento del escorpión» (NABF08) - 3 de enero de 2013
480. «El sueño de una noche guay de verano» (NABF09) - 4 de enero de 2013
481. «El amor es estranguloso» (NABF10) - 5 de enero de 2013
482. «La Gran Simpsina» (NABF11) - 6 de enero de 2013
483. «Las verdaderas esposas de Tony El Gordo» (NABF12) - 9 de enero de 2013
484. «Homer manostijeras» (NABF13) - 10 de enero de 2013
485. «500 llaves» (NABF14) - 7 de enero de 2013
486. «La Captura Más Nédlica» (NABF15) - 8 de enero de 2013

VIGÉSIMOTERCERA TEMPORADA, 2011 - 2012

487. «El juego del halcón y el hombre, ¡jo!» (NABF16) - 23 de diciembre de 2013
488. «Bart se detiene a oler los Roosevelts» (NABF17) - 24 de diciembre de 2013
489. «La casa-árbol del terror XXII» (NABF19) - 1 de noviembre de 2013
490. «Reemplazable tú» (NABF21) - 25 de diciembre de 2013
491. «La gastroesposa» (NABF20) - 26 de diciembre de 2013
492. «El golpe literario» (NABF22) - 27 de diciembre de 2013
493. «El hombre de los pantalones azules» (PABF01) - 28 de diciembre de 2013
494. «La solución al diez por ciento» (PABF02) - 29 de diciembre de 2013
495. «Fiestas de un futuro pasado» (NABF18) - 24 de diciembre de 2012
496. «Políticamente inepto, con Homer Simpson» (PABF03) - 30 de diciembre de 2013

- 497. «La red jo-cial» (PABF04) - 31 de diciembre de 2013
- 498. «Moe a todo trapo» (PABF05) - 1 de enero de 2014
- 499. «La hija también despierta» (PABF06) - 2 de enero de 2014
- 500. «¡Por fin se marchan!» (PABF07) - 3 de enero de 2014
- 501. «Salida por el badulaque» (PABF09) - 4 de enero de 2014
- 502. «Cómo mojé a vuestra madre» (PABF08) - 5 de enero de 2014
- 503. «Ellos, Robot» (PABF10) - 6 de enero de 2014
- 504. «Cuidado con mi tramposo Bart» (PABF11) - 7 de enero de 2014
- 505. «Una cosa divertidísima que Bart no volverá a hacer» (PABF12) - 4 de agosto de 2013
- 506. *The Spy Who Learned Me* (PABF13) - 2014
- 507. *Ned 'n Edna's Blend* (PABF15) - 2014
- 508. *Lisa Goes Gaga* (PABF14) - 2014

VIGÉSIMOCUARTA TEMPORADA, 2012 - 2013

- 529. «La saga de Carl» (RABF14) - 24 de diciembre de 2013

(*Nota del editor digital:*) Este listado está basado en las emisiones en España. A día de hoy (14 de enero de 2014) faltan por emitirse en España los tres últimos episodios de la 23.^a temporada y de la 24 sólo se ha emitido uno (el 21.º).

ESTE LIBRO SE INSPIRA EN IDEAS DE...

TALES (ca. 624 - 546 a. C.)

«Todas las cosas están 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-TSÉ (nacido ca. 604 a. C.)

«Quien sabe no habla. Quien habla no sabe. Cierra la boca».

ANAXÍMENES (ca. 585 - 528 a. C.)

«El principio de las cosas existentes es el aire; pues de éste 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».

HERÁCLITO (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».

SÓCRATES (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».

PLATÓN (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».

ARISTÓTELES (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 cómo 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 maquinación y todas las cosas que alegran o entristecen a los estúpidos».

SAN AGUSTÍN (354 - 430)

«Aun lo que llamamos mal en el mundo, bien ordenado y colocado en su lugar, hace resaltar más eminentemente el bien».

ANSELMO (1033 - 1109)

«Existes, pues, ¡oh Señor, Dios mío!, y tan verdaderamente, que no es siquiera posible pensarte como no existente».

SANTO TOMÁS DE AQUINO (1225 - 1274)

«La criatura racional se encuentra sometida a la divina providencia como tal, y es providente por sí misma y para las demás cosas. Por lo mismo, hay también en ella una participación de la razón eterna en virtud de la cual se encuentra naturalmente inclinada a actos y fines debidos. Y esta participación de la ley eterna en la criatura racional es lo que se llama ley natural».

FRANCIS BACON (1561 - 1626)

«No sólo 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 método, un orden y un procedimiento muy otros para la continuación y ampliación de la experiencia».

THOMAS HOBBS (1588 - 1679)

«La vida del hombre es solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta».

RENE DESCARTES (1596 - 1650)

«Supondré, pues, que [...] algún genio maligno de extremado poder e inteligencia pone todo su empeño en hacerme errar [...]. Pero por más que me engañe, no podrá 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 está 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 únicamente la ley de la naturaleza para regirse».

GOTTFRIED LEIBNIZ (1646 - 1716)

«Sigue el alma sus propias leyes y el cuerpo también las suyas propias, y se encuentran en virtud de la armonía 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 razón es, y debe ser, sólo 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 él procede de la experiencia».

G. W. F. HEGEL (1770 - 1831)

«Colaborar a que la filosofía 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 representación”: Esta es una verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque sólo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica».

JOHN STUART MILL (1806 - 1873)

«Es mejor ser un ser humano insatisfecho que un cerdo satisfecho; mejor ser un Sócrates insatisfecho que un necio satisfecho».

SOREN KIERKEGAARD (1813 - 1855)

«Si tuviese que elegir un epitafio para mi tumba, no elegiría otro que “Ese individuo”».

KARL MARX (1818 - 1883)

«Así como los individuos expresan sus vidas, así son. Lo que son coincide con lo que producen pero, junto con lo que producen, cuenta también cómo lo producen. Lo que los individuos son, pues, depende de las condiciones materiales de su producción».

CHARLES SANDERS PEIRCE (1839 - 1914)

«Hay pocas personas que se preocupen de estudiar lógica, porque todo el mundo se considera lo suficientemente experto en el arte de razonar. Observo, sin embargo, que esta satisfacción se limita a la propia capacidad de raciocinio, no extendiéndose a la de los demás».

WILLIAM JAMES (1842 - 1910)

«Mi primer acto de libre albedrío será creer en el libre albedrío».

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844 - 1900)

«De la escuela de la guerra de la vida / lo que no me mata, me hace más 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 sólo lo que la mente está 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 lógicamente impecable, es psicológicamente imposible, y hay un elemento de frívola insinceridad en toda filosofía que finja aceptarlo».

G. E. MOORE (1873 - 1958)

«Si me preguntan “¿cómo 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)

«¿Cuál es tu objetivo en filosofía? Mostrarle a la mosca la salida de la botella cazamoscas».

MARTIN HEIDEGGER (1889 - 1976)

«El Dasein es un ente que no sólo figura entre otros entes, sino que se distingue ónticamente en que, a este ente en su ser, le va este su ser mismo».

GILBERT RYLE (1900 - 1976)

«Aprender cómo mejorar una capacidad no es igual a aprender qué u obtener información».

KARL POPPER (1902 - 1995)

«Propongo entonces reemplazar la pregunta acerca de las fuentes del conocimiento por una pregunta completamente diferente: “¿cómo podemos detectar y eliminar el error?”».

JEAN-PAUL SARTRE (1905 - 1980)

«El hombre no es otra cosa que lo que él mismo hace de sí».

SIMONE DE BEAUVOIR (1908 - 1986)

«No se nace mujer: se llega a serlo».

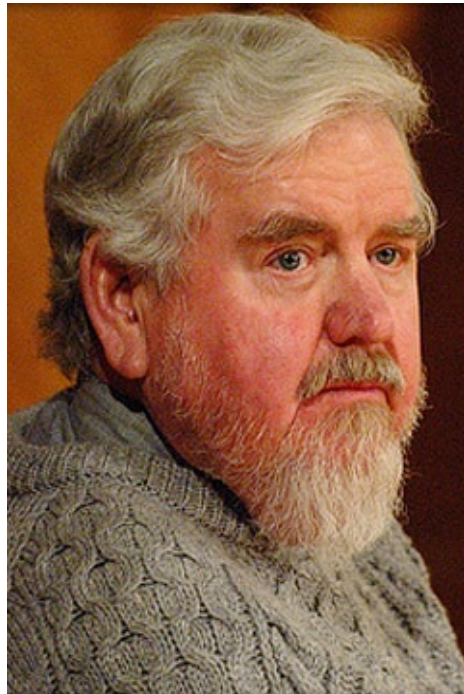
W. V. O. QUINE (1908 - 2000)

«Lo que se revela en la indeterminación de la traducción es que la noción de

la proposición como significado de la oración es insostenible. Lo que se revela en la indeterminación empírica de la ciencia global es que hay diversas maneras defendibles de concebir el mundo».

ALBERT CAMUS (1915 - 1960)

«No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena es responder a la pregunta fundamental de la filosofía».



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.

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 cómo 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 Unbound* (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 Malibú que existe.

DEBORAH KNIGHT es profesora lectora de filosofía e investigadora en la universidad de Queen, en Kingston, Canadá. 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 gigantescos.

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 queréis 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 cócteles, 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 caerán tomates.

JOSEPH ZECCARDI investiga en este momento el tema de Sartre y la literatura existencialista. Tal vez recordéis 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.

Notas

[1] La traducción de los diálogos de la serie se ha tomado del doblaje español, aunque en algunos casos se ha modificado ligeramente. <<

[2] Mis consideraciones sobre Aristoteles derivan sobre todo de la *Ética Nicomaquea*, en especial de los libros I, II, V y VIII (traducción al castellano de Julio Palli Bonet, *Etica Nicomaquea, Etica Eudemica*, Gredos, Barcelona, 2985) y la *Politica* (traducción al castellano de Manuela García Valdez, Gredos, 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 discusión. <<

[3] Hay que resistir la tentación de pensar que el vicioso también es prudente. Según Aristoteles, el vicioso no posee *phronesis*; en lugar de eso, posee entendimiento. Para el filosofo, la razón o sabiduría practica tiene fuerza normativa y no se limita a la relación entre medios y fines. La *phronesis* nos permite saber que es importante en la vida ética. Es por eso que Aristoteles insiste repetidas veces en que lo correcto es aquello que aparenta serlo a los ojos del agente virtuoso (véase, por ejemplo, *Ética Nicomaquea*, 1176a16 - 19). <<

[4] Véase la guía de episodios al final del libro para una lista ordenada de todos los episodios. Muchas de las citas y todos los títulos 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 conclusión de Homer, según la cual ella es su “alma gemela” (El Misterioso viaje de Homer) pero la mayor parte de los episodios más bien indica lo mucho que divergen Marge y Homer en cuanto a sus metas, intereses y actividades. <<

[6] Véase el capítulo 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 interpretación de Marge en clave aristotélica, véase el capítulo 4. <<

[9] A propósito de los vicios de la población de Springfield, véase el capítulo 12.

<<

[10] Y nunca será feliz. Por otra parte. Al respecto, véase el capítulo 13. <<

[11] A propósito del modo de ser de Flanders, véase el capítulo 14. <<

[12] Se trata de variables como los medios intelectuales y económicos modestos y una vida entre los habitantes de Springfield. También hay que tener en cuenta que podría admirarse la manera de ser de Homer por otros motivos. El más evidente es que resulta muy divertido. Y también podríamos admirarlo por aquello que, llevado a la exageración, descubrimos de nosotros mismos —o de algunos de nosotros— en el. <<

[13] Quisiera agradecer a los editores de este volumen sus muy útiles comentarios, en especial a Bill Inwin que me brindó apoyo y estímulo constantes; a Steve Jones por las excelentes conversaciones sobre Homer Simpson y por tolerar (y a veces disfrutar) mi uso constante de citas homéricas 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) las ideas recogidas en este ensayo, y por usar ejemplos de *Los Simpson* en sus trabajos de filosofía, además de su alegría contagiosa ante la mera idea de que estuviese escribiendo este artículo: a Annika Connor, Ted Dumitrescu, Christopher Koch, Sory Poole, Sara Puzey, Austin Stewart y Dahlia Tufen (a ellos dedico este ensayo). <<

[14] ¿Resulta antiintelectual que un doctor en filosofía escriba un ensayo sobre una serie televisiva? Como hemos argumentado en la Introducción, no necesariamente: depende de si la serie puede o no arrojar luz sobre algún problema filosófico o funciona como ejemplo accesible para explicar una tesis. Si quisiéramos adoptar un enfoque antiintelectual, podríamos sostener que todo lo que hace falta saber sobre la vida puede aprenderse mirando la televisión, pero desde luego nuestra tesis no es ésta. De hecho, intentamos valernos del interés del público en la serie para acercarlo más a la filosofía. <<

[15] Desde luego, no es lo mismo un intelectual que un experto: muchos intelectuales no son expertos en nada. Sin embargo, sospecho que la antipatía 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 intención ocuparme de los argumentos concernientes a la posibilidad de que existan criterios objetivos para juzgar la comida, sólo 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 psicológica o la asistencia social. <<

[17] Christopher Cerf y Victor Navasky, *The Experts Speak*, Pantheon Books, Nueva York, 1984, p. 215. <<

[18] Por supuesto, el médico en cuestión podría tener por hobby el estudio de la Batalla de Maratón, pero me refiero aquí al médico qua médico. <<

[19] En caso de que os interese el tema, véase Peter Green, *The Greco-Persian Wars*, University of California Press, Berkeley, 1996. <<

[20] Véase, por ejemplo, el libro de Mary Lefkowitz titulado *Not Out of Africa*, Basic Books, Nueva York, 1996, en donde relata su experiencia como filóloga clásica que intenta mantener un estándar de investigación racional en el candente ámbito de la arqueología basada en las razas. <<

[21] Para un raro relato objetivo de la interpretación artística, véase el volumen de William Irwin titulado *Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense*, Greenwood Press, Westport, 1999. Ironías del destino, mientras las nociones de verdad y competencia se ven problematizadas desde la academia — según la cual no hay tal cosa como expertos en moral—, los talk shows y las listas de los libros más vendidos abundan en expertos en relaciones sentimentales, astrología y ángeles. En mi opinión, sólo se refrenda la competencia de estos expertos cuando confirman la predisposición del público, y se les rechaza del modo que he esbozado cuando esto no ocurre. Sin duda, el rechazo de la reivindicación de la competencia en el campo de los valores morales es distinto al rechazo de la competencia en el ámbito de la física, pero lo interesante es que exista en ambas áreas y, al mismo tiempo, veamos reivindicaciones de la propia competencia en una vasta serie de asuntos inapropiados. <<

[22] Véase, 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 envió un artículo falso a unos editores incompetentes desde el punto de vista científico que lo dieron por bueno. El texto se titulaba «Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity», y se publicó originalmente en *Social Text* 46 - 47 (1996), pp. 217 - 252. <<

[23] Este ejemplo también demuestra que la actitud generalizada hacia la «autoridad» y aquélla que suele observarse hacia los «intelectuales» no son exactamente iguales. Las personas muestran menor resistencia a la autoridad o a la competencia cuando el área 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 distinción es falaz, y en todo caso obedece a una actitud generalizada. No se trata de una afirmación sobre el nivel intelectual de los maestros fontaneros. De estos últimos también 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 característica 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 desdén 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 desdeñan 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, véase 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 ése 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 célebre según el mito. <<

[³¹] Platón, *El 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, § 5.6. <<

[33] Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille* - Gustave Flaubert de 1821 á 1857, Gallimard, París, 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, véase 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, Círculo de Lectores, 1999. Aquí se ha traducido de la versión inglesa. <<

[38] Lao-Tsé, *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 Iridian Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, p. 313. <<

[42] Para una visión equilibrada del papel de Heidegger en el partido nazi, véase 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, véase 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. Véase 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 relación aparece en el Libro iv de la *Ética Nicomáquea*, traducción al castellano de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1985. <<

[48] *Ibid.*, 1106a6 - 1107a25. <<

[49] Aristóteles concede que no existe un justo medio para todos los rasgos de carácter. 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 erróneo, al igual que «lo es creer que en la injusticia, la cobardía y el desenfreno hay término medio, exceso y defecto, pues entonces habría un término 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 traducción al inglés de la *Ética Nicomáquea* realizada por Irwin. <<

[53] A propósito de la respuesta del filósofo a esta crítica, véase *Ética Nicomáquea*, 1097b3 y 1170b5. <<

[54] Uno podría preguntarse si este tipo de actividades le reportan a Marge genuina eudaimonia o algo más parecido al placer físico, pero nótese que no parece llevarlas a cabo por alguna motivación egoísta, sino porque entiende el papel que dichas actividades pueden tener como sustento de un vínculo familiar estrecho. Para una crítica feminista del personaje de Marge, véase el capítulo 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 interpretación de la filosofía moral de Flanders, véase el capítulo 14. La teoría del mandato divino no es la única teoría religiosa de la ética. Muy distinta resulta, por ejemplo, la teoría de la ley natural de Tomás de Aquino, aunque también se trata de una filosofía moral religiosa. <<

[60] Esta presentación de la teoría del mandato divino viene de Rachels, *Elements*, pp. 55 - 59. <<

[61] El propio reverendo Lovejoy admite que las enseñanzas bíblicas tienen sus inconvenientes; en «Secretos de un matrimonio con éxito», le pregunta a Marge, que ha venido a buscar su consejo: «¿Te has sentado a leer esta cosa? Técnicamente, esta prohibido ir al lavabo» <<

[62] Zaratustra es una obra ficcional, de modo que estas palabras las dice un personaje de ficción, una ancianita que le da consejo al profeta Zaratustra. En con secuencia, no está claro que dichas palabras representen el pensamiento de Nietzsche, aunque es célebre por haber dicho algunas cosas sumamente ridículas a propósito de las mujeres. Por otra parte, ¿no queda claro a quién se deba fustigar con el látigo! <<

[63] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, capítulo 4, p. 50. <<

[64] *Ibid.*, capítulo 5, p. 69. <<

[65] *Ibid.*, capítulo 4, p. 59. <<

[66] *Ibid.*, capítulo 7, p. 81. <<

[67] *Ibid.*, capítulo 7, p. 81. <<

[68] *Ibid.*, capítulo 15, p. 133. <<

[69] *Ibid.*, capítulo 15, p. 135. <<

[70] Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, o «Cómo se filosofa con el martillo», traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, apartado 6 de «La “razón” en la filosofía», pp. 49 y 50. <<

[71] Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1972, «“Bueno y malvado”, “bueno y malo”», apartado 13, p. 51 y 52. <<

[72] Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, o «Cómo se filosofa con el martillo», nota 9, apartado 5, de «La “razón” en la filosofía», p. 51. <<

[73] Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, «La gaya scienza», traducción de José Jara, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, sección 107, p. 189. <<

[74] Friedrich Nietzsche, *La voluntad de dominio*, traducción 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 genealogía 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 francés *ressentiment*. <<

[82] *Ibid.*, apartados 13 y 14, p. 53. <<

[83] *Ibid.*, apartado 15, p. 55. <<

[84] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1971, «Por qué 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, capítulo 7, p. 81.

<<

[88] No es posible presentar aquí una defensa teórica de esta definición. Para una elaboración más extensa de la misma véase el artículo de William Irwin titulado «What is an Allusion?», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001, 59 (3). <<

[89] Para una reflexión más extensa sobre este episodio, véase el capítulo 9. <<

[90] Véase Ted Cohén, *Jokes: Philosophical Thoughts on joking Matters*. University of Chicago Press, Chicago, 1999, p. 29. <<

[91] Para Una discusión más extensa de la parodia en *Los simpson*, véase el capítulo 7. <<

[92] <http://www.snpp.com/other/interviews/groening99e.html> <<

[93] Agradecemos a los siguientes colegas la ayuda prestada para escribir este ensayo: Mark Conard, Raja Halwani, Megan Lloyd, Jennifer O'Neill, David Weberman, Sarah Worth y Joe Zeccardi. <<

[94] El contraste entre las formas artísticas llamadas «altas» y las «populares» resulta útil pero también problemático. El cine y más recientemente la televisión son ejemplos obvios de medios que hacen tambalear los cimientos de esta distinción. Hace tiempo que filósofos del arte como Stanley Cavell y Ted Cohén 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 propósito 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 pésimas de «arte elevado». <<

[95] Véase el capítulo 6. <<

[96] Thomas J. Roberts, *An Aesthetics of Junk Fiction*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1990. <<

[97] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Artforms*, 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 más popular de los lectores de la *Time-Out Film Guide*, superando incluso a Hitchcock. Y en la edición de 2000 de dicha guía, *Uno de los nuestros* figura como el undécimo filme más popular de todos los tiempos, entre *Qué bello es vivir* y *Con la muerte en los talones*. De las 30 películas más populares de esa lista, sólo dos (*Pulp Fiction*, en el decimotercer lugar, y *La lista de Schindler*; en el vigésimo lugar) son más recientes que *Uno de los nuestros*. <<

[100] Algis Budry, citado por Roberts, p. 90. <<

[101] Véase el capítulo 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 cuestión condene una parodia de las adaptaciones musicales de Broadway que resulta brillante desde el título 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 alusión en *Los simpson*, véase el capítulo 6. <<

[105] Para una perspectiva distinta de esta cuestión, véase Robert A. Epperson, «Seinfeld and the Moral Life», en William Irwin, (ed.), *Seinfeld and Philosophy: A oo about Everything and Nothing*, Open Court, Chicago, 2000, pp. 163 - 174.

<<

[106] Para una defensa de la tesis de que *Los Simpson* defiende valores familiares, véase el capítulo 11. <<

[107] Véase Arthur Danto, *Después del fin del arte*, traducción de Elena Neerman, Paidós, Barcelona, 1999. <<

[108] Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, traducción de Carlos Solís, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1971; Paul Feyerabend, *Contra el método*, traducción de Francisco Hernán, Ariel, Barcelona, 1975. Para un vigoroso debate sobre los límites de la sociología del conocimiento, véase James Robert Brown, (ed.), *Scientific Rationality: The Sociological Turn*, Reidel, Dordrecht, 1984. <<

[109] Richard Rorty, «Philosophy as a Kind of Writing», en *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, pp. 90 - 109. <<

[110] Para una discusión más extensa a propósito de la clase trabajadora, véase el capítulo 16 de este volumen. <<

[111] ¿Es Lisa hipócrita en este caso? Para una discusión sobre la hipocresía justificable, véase capítulo 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 detrás de la estatua formalmente compleja de una aeronave que concuerda con exactitud con la forma de su peinado. Además, sólo he afirmado, y no he argumentado, que la serie deja de ser graciosa cuando se aleja mucho tiempo de la crueldad. Esta afirmación en parte se debe a mi opinión de que toda comedia (pero no toda instancia humorística) se basa en la crueldad. Sin embargo, se trata de una afirmación muy controvertida y no basta este espacio para argumentarla. Evaluar la importancia de la crueldad en el humor de *Los Simpson* exigiría 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 cuestión se vuelve filosóficamente interesante, pero también inmanejable, tengo que admitir que cualquier tipo de afirmación universal sobre el papel de la crueldad 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 además a William Irwin la ayuda prestada con su labor editorial y a The Simpsons Archive (www.snpp.com) por su útil 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 patrón similar en la televisión 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 Groening 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-árbol del terror X», «Pequeña gran mamá», «Bart al futuro», «El último baile de claqué en Springfield» y «Lisa obtiene una matrícula». <<

[123] «The Marge File», en <http://www.snpp.com/marge.file.html> <<

[124] Sólo Patty y Selma, en «Homer contra Patty y Selma», «Un pez llamado Selma», «La elección de Selma» y «Viudo negro», y la señora Simpson en «Madre Simpson» han recibido tal honor; «El amante» de Madame Bouvier está claramente dedicado al abuelo. <<

[125] www.snp.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 aparición de Los Monster, las parejas casadas de la televisión debían dormir en camas gemelas separadas, lo cual tiene que haber dificultado sumamente la concepción de los niños que no paraban de aparecer. Pero Lily y Hermán se acurrucaban debajo de las mismas sábanas 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 sí que contó». *TV Moms: An Illustrated Guide*, TV Books, Nueva York, 2000, p. 52. <<

[129] Homer reflexiona sobre la vida en una residencia para ancianos: «Es como el bebé pero con edad para degustarlo» («Las dos señoras Nahasapeemapetilon»). <<

[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 análisis más completo de la relevancia de Lisa en el retrato del intelectual, véase 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] «More Than Sight Gags and Subversive Satire», The New York Times (20 de junio de 1999), también en The Simpsons Archive, <http://www.snpp.com/other/articles/morethan.html> <<

[135] Descripción 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.eom/other/papers/g/.paper.html> <<

[136] «And on the Seventh Day Matt Created Bart», en The Simpsons Archive,
<http://www.snpp.com/other/interviews/groening96.html> <<

[137] The Globe and Mail, 15 de julio de 2000, p. D14. <<

[138] Para una discusión sobre la moralidad de Ned, véase el capítulo 14. <<

[139] Para una discusión de la «vida amorosa» de Homer, admirable a pesar de sus defectos morales, véase el capítulo 1. <<

[140] Para un análisis más profundo de la hipocresía, véase el capítulo 12. <<

[141] Para una critica a Marge elaborada desde el feminismo, véase el capítulo 9.

<<

[142] Para una interpretación de Marge como persona virtuosa, y no sólo cumplida, véase el capítulo 4. <<

[143] Así lo relata Ed Henry en su columna «Heard on the Hill», Roli Cali 44, n.º 81 (13 de mayo de 1999). Su fuente era el Albany Times-Union. <<

[144] La identificación 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 célebre que, en señal de empatía, Kennedy habría dicho durante una visita a Berlín occidental, aunque hay disputa sobre la veracidad del hecho y su posible efecto cómico. «Ich bin ein Berliner», a causa del artículo «ein», se refiere a una especie de donut relleno. Lo correcto habría sido «Ich bin Berliner». N. de la T. <<

[145] Con respecto a la renuencia a criticar a Clinton, véase la sátira más bien blanda de la campaña presidencial de 1996 en el segmento titulado “Citizen Kang”, del episodio «La casa-árbol del terror VII». Finalmente, en la temporada 1998 - 1999, y ante los escándalos cada vez más notorios de la administración Clinton, los creadores de *Los Simpson* decidieron quitarse los guantes de seda para ocuparse del presidente, sobre todo en «Homer al máximo» (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: «Qué demonios, hasta lo he hecho con cerdos, y no es broma, me refiero a cerdos de verdad». <<

[146] En el *Wall Street Journal* se desarrolló un entretenido debate sobre la política en *Los Simpson*. Comenzó 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 posición política. John McGrew respondió al artículo 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 política 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 conclusión de Johnson, de que el programa es «políticamente ambiguo», por lo que apela a «conservadores tanto como a progresistas», viene refrendada por la evidencia del propio debate. <<

[147] Tal vez el ejemplo más famoso de este procedimiento haya sido la creación de *Green Acres* (1965 - 1971) mediante la inversión de *The Beverly Hillbillies* (1962 - 1971). Los ejecutivos de la cadena habían 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 tendría que ser también un éxito. Y así fue. <<

[148] A propósito del carácter autorreflexivo de *Los Simpson*, véase 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*, Matt Groening, haya acabado sumándose al coro condenatorio. En 1999, una nota de prensa informaba que Groening habría dicho a quienes consideraban a Bart un mal modelo de conducta: “Ahora tengo un hijo de 7 años y otro de 9, y lo único 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 oráculo» <<

[152] Me gustaría escribir sobre esta serie, pero está programada el mismo día 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*, película 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 película *Contad* que interpretan Matthew McConaughey (el bueno) y Jake Busey (el malo). <<

[155] Véase, por ejemplo, “Bart, el espía” <<

[156] El episodio titulado «Radioactivo Man» ofrece una inversión cómica de la relación habitual entre las corporaciones mediáticas y la vida de provincias. Una productora de Hollywood decide rodar en Springfield una película sobre el héroe de los tebeos, Radioactivo Man. Los habitantes de la ciudad se aprovechan de la ingenuidad del equipo de filmación subiendo los precios de todo y cobrando cualquier cantidad de impuestos. Obligados a regresar a California sin un céntimo, los miembros del equipo son celebrados como héroes de provincias por sus afectuosos vecinos de la comunidad hollywoodiense. <<

[157] En su reseña de *Los Simpson*: la guía completa de nuestra familia favorita y Michael Dirda caracteriza correctamente la serie como «una sátira pérfidamente divertida y al mismo tiempo extrañamente afectuosa de la vida en Estados Unidos a finales del siglo xx. Pensad en la impía progenie de Mad, las películas de Mel Brooks y Nuestra ciudad». *The Washington Post*, 11 de enero de 1998, p. 5. <<

[158] Por extraño que parezca, también se trata de un tema nodular en otra gran serie de televisión de la Fox, Expediente X. <<

[159] Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, traducción de José Jara, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, apartado 193, p. 245. <<

[160] Este ensayo es una revisión sustancial de una comunicación leída 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 más extenso de la idea de que hay algo admirable en Homer, véase el artículo de Raja Halwani, «Homer y Aristóteles», 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, véase 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 Capón, 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 veintidós 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 aun 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 esta 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 propósito del mandato de amar al prójimo como a uno mismo. Lo que sí escribe en la segunda parte de la *Metafísica de las costumbres* es que «cuando se te dice: debes amar a tu prójimo como a ti mismo, no significa: debes amar inmediatamente (primero) y mediante este amor hacer el bien (después), sino: ¡haz el bien a tu prójimo y esta beneficencia provocará en ti el amor a los hombres (como hábito de la inclinación a la beneficencia)!», *Metafísica de las costumbres*, Tecnos, Madrid, 1989, traducción de Ade a Cortina Orts y Jesús Conill Sancho, p. 258. Más adelante en la misma obra, Kant agrega que «de ahí que el deber de amar al prójimo pueda expresarse también del siguiente modo: es el deber de convertir en míos los fines de otros (solamente en la medida en que no sean inmorales) [...] Se les considere o no dignos de ser amados, la máxima de la benevolencia (el amor práctico a los hombres) es un deber de todos los hombres hacia los demás, según la ley ética de la perfección, “ama a tu prójimo como a ti mismo”», *Ibid.*, pp. 318 - 320. <<

[174] Sin embargo, la apropiación de un principio no le otorga necesariamente carácter moral. Para que sea moral, debe tratarse del principio adecuado. Para entendemos: la moralidad del principio es independiente de nuestra disposición a cumplir con él. Esto lo vemos en mayor profundidad a medida que la concepción kantiana se desarrolla. Por supuesto, en estas páginas no podemos ni remotamente exponer la teoría moral kantiana en toda su complejidad. Para una buena introducción a la ética kantiana, véase *Kant's Ethical Thought*, de Allan Wood, Cambridge University Press, Cambridge, 1999. <<

[175] Kant ofrece un par de versiones del imperativo categórico. Tal vez la más pertinente para hacer hincapié en la autonomía (o autolegislación moral) es el principio de actuar «según 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 demás como si fuesen capaces de ser agentes autónomos. Esto, junto con el principio de la benevolencia (ayudar a los demás a perfeccionarse a sí mismos) es el contenido que se nos proporciona para el principio «ama al prójimo». Deberíamos reconocer la capacidad de autonomía de todos los demás y ayudarlos a alcanzar sus fines. <<

[176] Aunque nos hemos alejado de la cuestión de los pequeños Simpson, sigue siendo causa de preocupación cómo pueda aplicarse la razón en el caso no sólo aquellos a nuestro cargo. Kant consideraba que todos somos capaces de actuar de modo autónomo, aunque no todos se valgan de esta capacidad. Rara vez los niños actúan con autonomía, de manera que no se ha solventado la pregunta sobre si deberíamos intentar bautizar a todos los niños, estén 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) sería la buena. Podría argumentarse que deberíamos respetar los juicios que las personas autónomas hacen en nombre de quienes se encuentran bajo su tutela. Sin embargo, también podría sostenerse que amar al prójimo exige que actuemos por su salvación o la realización de su autonomía. <<

[177] Véase el capítulo 6 para una contribución más profunda sobre el papel y los efectos de las alusiones a otros programas en *Los Simpson*. <<

[178] Aunque sea la más conocida, Nussbaum no es la única filósofa en haber afirmado que la narrativa de ficción cumple con una función heurística. Entre otros autores que han debatido sobre el tema se cuentan Wayne Booth en *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, 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 artículo «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 análisis más profundo del modo en que la ficción puede propiciar actitudes y filiaciones problemáticas, véase *Realist Horror in Philosophy and Film*, Cynthia Freeland, Routledge, Nueva York, 1995. Freeland examina los efectos de la erotización y la «glamourización» del villano que tienen lugar en numerosas películas 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 simpatía no es necesariamente negativo. De hecho, cuando el espectador es consciente de la índole problemática de su empatía, un filme que la provoque puede dar lugar a una reflexión y un juicio bien razonados. Sin embargo, el estímulo de este tipo de filiación en espectadores poco críticos y sugestionables podría no traer consigo resultados tan positivos. <<

[185] Un ejemplo de *Los Simpson* que ilustra el potencial de la ficción de educar nuestras emociones puede verse en el episodio titulado «El furioso Abe Simpson y su descentrado descendiente en la maldición del pez volador». Al final del episodio, el público queda conmovido cuando Bart abraza a su abuelo en público. Aunque el abuelo Simpson cree que el crío se sentirá 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 espontáneo, en principio el niño 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 satisfacción que nos proporciona la acción de Bart nos recuerda que la preocupación por las apariencias debería 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 ficción 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 visión del que está dentro de una situación no necesariamente es la más 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 ficción 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 y 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 percepción que se obtiene es virtual, no efectiva. Por lo tanto, no se puede garantizar su exactitud. Sin embargo, tener la oportunidad de evaluar una acción o una situación ficcional potencialmente similar a una acción o situación 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] Aquí me refiero a lo que en términos más comunes se denomina *katharsis*, consistente en purgar las emociones negativas que la ficción puede despertar. Figuras como Aristóteles han hecho hincapié en que liberar las emociones a menudo provocadas por la ficción es uno de los efectos más positivos de esta última, pues proporciona un lugar seguro para la expresión de emociones desagradables o destructivas. <<

[196] Por ejemplo, cuando leo una novela o veo una película, podría experimentar una reacción intensa hacia un personaje, reacción que me parece sorprendente porque no la esperaba. Causar este tipo de emociones puede dar lugar a la reflexión. Y, específicamente, si me esmero en discernir el origen de mi reacción, reflexionaré cuidadosamente sobre las circunstancias Accionales que la generaron, con lo cual tal vez descubra una creencia o sentimiento que antes no reconocía 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* (traducción de Jorge Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2003), el filósofo alemán Martin Heidegger demuestra que lo más inmediato no siempre es lo que mejor se comprende, y revela que a menudo lo que más nos confunde es precisamente lo más cercano, incluyendo nuestra concepción de quiénes y cómo somos. <<

[199] Que el efecto de la sátira pueda lograrse con tal exactitud, desde luego, depende de que el receptor reconozca el objeto de la misma. <<

[200] Aunque podamos apreciar la indignación de Homer y su absoluta despreocupación por las consecuencias cuando hace cosas como lanzar a su jefe por una ventana, a menudo el personaje se convierte en ejemplo de cómo 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, podrían toparse con resistencias. <<

[202] Al igual que es ilógico 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 podrían derivarse de la exposición 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 deberían ser informadas sobre las consecuencias que ver o leer ficciones pueda tener; de ese modo estarán en posición de hacer una selección crítica de las mismas. Hoy en día, aquello de que «es sólo una ficción» atenúa la preocupación por la influencia de la misma. Sin embargo, podríamos aprovechar mejor lo que dicha ficción pueda ofrecer y ser menos vulnerables a sus efectos nocivos si reconocemos la influencia que de hecho ejerce. <<

[204] Como se ha expuesto más arriba, la ficción nos afecta sepámoslo o no. Por ejemplo, el proceso de la lectura induce cambios en nuestros modelos de atención, sin importar si nos damos cuenta o no de que tales cambios han tenido lugar. Nos exhorta a estar más atentos al detalle. Y este aumento de la atención sin duda puede comportar beneficios. Sin embargo, no es ése el único efecto positivo que la ficción puede tener. Pero otras consecuencias beneficiosas dependerán 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 más que eso. Pero si se tiene buena disposición hacia la idea de que la fábula puede entretener e instruir, por ejemplo en el caso de los niños, entonces cumplirá con ambas funciones. Sencillamente intento aquí dirigir la atención hacia la manera en que las actitudes pueden inhibir nuestra adquisición del lenguaje. <<

[205] Agradezco especialmente a B. Steve Csaki su ayuda en la preparación de este ensayo, así 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 preparación de mi disertación 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 Comer*, 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*, traducción de Jesús López Pacheco, Península, Barcelona, segunda edición en bolsillo, 1975, p. 133. <<

[²¹⁰] Richard Collins, “Simpsons Forever” en *Time* (2 May 1994), p. 77. <<

[²¹¹] M.S. Masón, «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, *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, Siglo Vientiuno Editores, México, 1980. <<

[218] Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, en *L'obvie et l'obtus*, *Essais critiques*, Seuil, París, 1982. Hay traducción castellana de C. Fernández Medrano (Paidós, Barcelona, 1986). Aquí se han traducido las citas directamente del original francés. <<

[219] *Ibid.*, p. 34. El énfasis es mio. <<

[²²⁰] *Ibid.*, p. 36. <<

[221] Ibid., p. 37. <<

[222] Barthes señala que aplicar estas ideas sobre la retórica de la fotografía al cine, que al fin y al cabo no es más que una secuencia veloz de fotografías, puede entrañar dificultades a causa del sentido exagerado de la inmediatez cinematográfica, del «estar ahí» de la cosa fílmica. Experimentamos el cine (y en mayor medida la televisión, me parece) como algo más inmediato, que nos envuelve de modo más directo. Barthes afirma que, si estas observaciones son exactas, «habría que relacionar la fotografía con la conciencia espectadora pura, y no con la conciencia vinculada a la ficción —más “proyectiva”, más “mágica”—, de la que el cine depende en gran medida» *Ibid.* y p. 41. Aunque según Barthes de esto se seguiría una «oposición radical» entre las imágenes fotográficas y fílmicas, en mi opinión podemos aplicar productivamente sus ideas sobre la potencia-de-significado de las imágenes a una discusión sobre los dibujos animados, y tal vez incluso con mayor propiedad, pues los dibujos animados, a diferencia de los filmes dramáticos realizados para la gran pantalla, funcionan a modo de provocación, en contra de la suspensión de la incredulidad «proyectiva» y «mágica» de la que el cine depende. <<

[223] Véase, por ejemplo, «El día que murió 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. Véase también «Rasca y Pica: la película», episodio en el que se cuenta la historia del programa. <<

[224] Roland Barthes, *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, Siglo Veintiuno, México, 1980, p. 7. <<

[225] *Ibid.*, pp. 7 y 8. <<

[²²⁶] *Ibid.*, p. 28. <<

[²²⁷] *Ibid.*, p. 17. <<

[228] Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?*, traducción de Haraldo Kahnemann, Nova, Buenos Aires, 1972, pp. 43 y 44. <<

[229] Puesto que seguiré usando estos términos, 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 mí: 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. (Piénsese 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 esté personificado). <<

[230] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid, 2003, § 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 *epoche*, para la puesta entre paréntesis: «Ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la esencia de la actitud natural. Colocamos entre paréntesis todas y cada una de las cosas abarcadas en sentido óntico 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 dé por colocarlo entre paréntesis. 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 paréntesis, 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 *epoche* convirtiéndola en el claro y [Lichtung] lo que hace (para ponerlo en imágenes y simplificar) es tomar los paréntesis de la epoché, que encierran una pantalla llena de cosas intencionales en dos dimensiones (representaciones), echar por tierra los paréntesis y retirar la pantalla, de modo que las cosas mismas, y no sus correlatos intencionales, estén ahora entre los paréntesis que encuadran el claro. <<

[237] Que Heidegger tenga o no razón a propósito de este punto es difícil de decidir. Por ahora pasaré 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 paréntesis: no está 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 representación, encontrarla y confrontarla. <<

[239] Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, traducción de Juan José García Moreno, Trotta, Madrid, 2000, p. 47. <<

[240] Cuando Heidegger ha terminado de trabajar en esta frase, se ha convertido en: «Se requiere el dejar subyacer así como también (el) tomar en consideración: (al) ente siendo». Véase ¿Qué significa pensar?, p. 189. <<

[241] Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, traducción de Alfonso García Suarez y Ulises Moulines, Crítica, Barcelona, sección 95. Para profundizar en esta concepción del pensamiento, véase 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] Véase Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, § 109. <<

[243] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducción de Isidoro Requena y Jacobo Muñoz, Alianza, Madrid, 1999, § 1. <<

[244] Los episodios especiales que, a partir de su inicio en la segunda temporada, en inglés se han titulado «The Treehouse of Horror», se tradujeron en España 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 tituló «Especial de Halloween de *Los Simpson* V» y, sólo a partir de la séptima temporada se empezó a titular los episodios especiales como «La casa-árbol del terror». <<

[245] Tecnicamente, este episodio no forma parte de ninguna temporada, pues se emitió entre el ultimo episodio de la tercera temporada “oficial” y el primer episodio de la cuarta temporada. <<

[246] Fox anunció este episodio como el número 300, que en realidad se había 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 alusión a la discrepancia cuando Marge menciona que algo ha ocurrido ya 300 veces y Lisa cree que han sido 302 veces. <<