

## Los Simpson y la filosofía,

Por Antonio José López Cruces

William Irwin, Mark T. Conard y Acon J. Skoble (eds.), *Los Simpson y la filosofía*, Blackie Books, Barcelona, 2009, 415 págs.



El presente volumen recoge dieciocho ensayos sobre la famosísima serie norteamericana de dibujos animados *Los Simpson*, escritos en su mayor parte por filósofos que ejercen en diversas universidades norteamericanas y en algunas de Canadá. El profesor de filosofía del King's College de Pennsylvania William Irwin -que ya publicó con éxito en la editorial Open Court el volumen *Seinfeld and Philosophy: a Book about Everithing and Nothing* sobre la serie de la televisión norteamericana *Seinfeld*, comedia de situación creada por L. David y J. Seinfeld y emitida entre 1989 y 1998- ha editado recientemente en la misma editorial, junto a los también filósofos Mark T. Conard y A. J. Skoble, el libro que ahora comentamos. En la Introducción, "¿Meditar sobre Springfield?", los editores, buenos degustadores de la ironía y la irreverencia omnipresentes en *Los Simpson*, piensan que esta obra gustará a todos los que se interesen por la serie, por la filosofía o por ambas cosas. Nadie debe desdeñar *Los Simpson* por el hecho de tratarse de unos dibujos animados y por su enorme popularidad. Aunque Matt Groening, su director, estudió filosofía, se recuerda que no se defiende en

ningún momento que en la base de la serie haya teoría filosófica alguna y que el libro no consiste en "Una filosofía de *Los Simpson*" ni se titula "*Los Simpson* como filosofía": algunos ensayistas creen que la serie tiene algo que decir sobre la filosofía y otros usan ésta como vehículo para desarrollar tesis filosóficas de modo accesible al público no académico, al que se invita a leer textos filosóficos. Los editores esperan que también los filósofos encuentren estos ensayos "estimulantes y divertidos".

## PRIMERA PARTE: LOS PERSONAJES

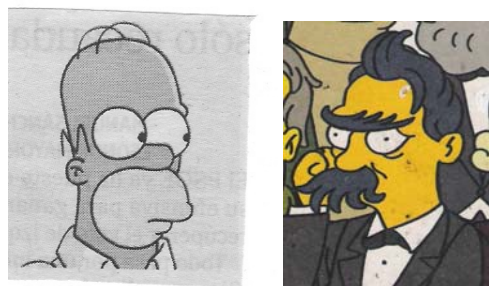
En el capítulo 1, “Homer y Aristóteles”, Raja Halwani, alternando los papeles de fiscal y de abogado defensor, se pregunta si Homer Simpson, que moralmente deja tanto que desear, puede tener algo de admirable, y analiza su carácter siguiendo la *Ética Nicomáquea*, en la que Aristóteles elabora una categorización lógica de los distintos caracteres: virtuoso, moderado, intemperante y vicioso. Esclavo de sus deseos, de la comida y de la bebida, Homer es mentiroso, poco amable, posee un escaso sentido de la justicia, abusa del débil, no es generoso y carece de amigos, aunque tenga colegas de juerga. Como padre, suele intentar estrangular a Bart y se olvida de la pequeña Maggie; como marido, no apoya a su mujer en sus proyectos. Poco consciente de sus limitaciones, carece de sabiduría práctica (*frónesis*, esa virtud intelectual que condiciona el modo de ser ético), se muestra excesivamente crédulo, razona fatal - como suele recordarle Lisa- y en su trabajo es un incompetente. Sin embargo, no todo son defectos: es cariñoso con su mujer, se lleva bien con Lisa, a veces es valiente, se comporta amablemente con aquellos a quienes detesta, suele defender a la gente en aprietos, no es envidioso ni desea el mal a nadie y a ratos exhibe cierta inteligencia. Miembro de la “alta clase media baja”, conforme con su mediocridad y con su escaso salario, carece de malicia y a menudo se comporta como un niño. Se nos recuerda que vivió una infancia desgraciada -abandonado tempranamente por su madre, no recibió ningún estímulo positivo de su padre-, y que además es portador del gen *Simpson*, que vuelve a los hombres que lo poseen más estúpidos según avanzan en edad (“Lisa, la Simpson”). ¿Encaja Homer en el perfil del hombre virtuoso que trazó el estagirita? Evidentemente no. El virtuoso tiene un modo estable de ser y Homer, de voluntad débil, suele oscilar entre la moderación y la intemperancia. ¿Qué puede compensar, entonces, la falta de virtud de Homer? A su mujer le gustan su “humanidad desenfadada” (su comportamiento es habitualmente bastante grosero) y su vitalismo, que lo lleva a gozar la vida al máximo sin pensar en el qué dirán. El amor a la vida es una cualidad éticamente positiva y quien la posee se torna alguien divertido que constituye una buena compañía, pero Halwani encuentra que en Homer esta cualidad no va acompañada por la prudencia (es brutalmente franco sobre sus apetitos y deseos) y su razón no rige su vida diaria, lo que lo torna potencialmente peligroso. A pesar de todo, Homer se salva gracias a su exuberante vitalidad.

En el capítulo 2, “Lisa y el antiintelectualismo estadounidense”, Aeon J. Skoble se centra en la relación amor-odio que existe entre la América profunda y sus intelectuales (profesores, científicos, especialistas, eruditos...), de cuya competencia se suele desconfiar. Homer es un memo antiintelectual, como su hijo Bart y como casi todos sus conocidos. En *Los Simpson* la única intelectual es Lisa. Pero quienes rodean a la brillante y sofisticada muchacha ¿la admiran o se ríen de ella? ¿No es en exceso pedante y arrogante, no insiste demasiado en querer tener la razón? En realidad, no deja de ser una niña a la que le gustan las muñecas y los violentos dibujos animados “Rasca y Pica”. El autor estudia detenidamente el episodio “Salvaron el cerebro de Lisa” para responder a una pregunta clásica: ¿Deben gobernar los filósofos? Tras la huida del corrupto alcalde Quimby, pasa a gobernar Springfield un consejo de sabios, *Mensa*, y Lisa -uno de sus miembros- se siente feliz ante las ricas perspectivas que los intelectuales van a abrir a su ciudad. Pero junto a brillantes ideas, los sabios aportan otras completamente ridículas y alejadas del sentido común, y acaban por pelearse entre ellos. Frente a *Mensa*, Homer lidera en la calle la “rebelión de los idiotas”. ¿Pueden ser una alternativa viable a *Mensa* la inepta pandilla de Homer o la oligarquía corrupta de Quimby? ¿Es conveniente que Homer siga viviendo en la estupidez y criticando la inteligencia de Lisa? El antiintelectualismo no estimula precisamente el desarrollo de la nación norteamericana.



En el capítulo 3, “La importancia de Maggie: El sonido del silencio. Oriente y Occidente”, Eric Bronson se enfrenta a una difícil papeleta: escribir un artículo de trece páginas con sabor filosófico en torno a Maggie, la pequeña de los Simpson, que en los episodios de la serie se limita a succionar ruidosamente su chupete. ¿Cómo es su pensamiento silencioso? En el inquietante episodio “¿Quién disparó al señor Burns?” conocemos que fue la pequeña de los Simpson la que disparó a quemarropa contra el dueño de la central nuclear. ¿Sabía lo que hacía? Nos ayudaría a hallar la respuesta el dispositivo que en el episodio “Hermano, ¿me prestas dos monedas?” inventa el hermano de Homer para traducir a lenguaje los pensamientos de los bebés. Cree el autor, que, como el Flaubert dibujado por Sartre en *El idiota de la familia*, Maggie crece con serias carencias afectivas y una baja autoestima. Apoya esta creencia el episodio “Hogar, dulce hogar”: tras perder los Simpson la custodia de sus hijos, los servicios sociales del estado entregan a éstos al matrimonio Flanders. Cuando, estimulada por el cambio de familia, Maggie sorprende a todos diciendo algo por primera vez: “papi-tralarí”, Lisa pregunta a Bart: “¿Cuándo fue la última vez que papá le prestó un poco de atención?” y Bart responde: “Cuando se tragó la moneda. No se apartó de su lado”. Con citas de textos orientales como el *Bhagavad-Gita* o el *Tao Te King*, el autor elogia el silencio y la paz interior y censura la vacua palabrería. También en la filosofía occidental Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein o Heidegger se interesaron por el silencio y las culturas orientales. El artículo acaba pidiendo atención a todas las voces, para que ninguna quede ahogada en nuestras modernas sociedades, a fin de que no haya muchas Maggie Simpson relegadas a los márgenes de la sociedad.

Si en el capítulo 1, Raja Halwani se preguntaba por el carácter de Homer basándose en la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles, G. J. Erion y J. A. Zeccardi, se preguntan en el capítulo 4, “La motivación moral de Marge”, si la mujer de Homer posee los rasgos que en dicha obra asigna el estagirita al carácter virtuoso: valentía, moderación, liberalidad, magnificencia, magnanimidad, confianza en la propia valía, mansedumbre, amabilidad, honradez, agudeza y modestia. Marge no gusta de lujos ni derroches, huye de lo ilegal, suele ser generosa, cuida del abuelo y de los necesitados, y se muestra moderada en todo, vive para su familia (en “Hogar, dulce hogar” afirma: “La única droga a la que soy adicta es el amor”), influye mucho en la formación moral de Lisa y hace lo que puede con el difícil Bart. A diferencia de Ned Flanders, “un teórico del mandamiento divino”, su conciencia y su ética pesan más que su religión. Ante un dilema moral, Flanders reza o consulta al reverendo Lovejoy, sin usar su cabeza para nada. Marge, aunque creyente, es capaz de cuestionar los juicios morales de la Iglesia. La madre de la familia Simpson, contradictoria como todos los personajes de la serie, lleva una vida virtuosa: busca la felicidad a través de una vida moral, persigue el bien de su familia y, por tanto, el suyo propio, disfruta siendo valiente, honrada y moderada, cree en la paz y en la buena voluntad y, desdeñando la rigidez de las normas morales de la Biblia, prefiere ser una buena persona a una buena cristiana.



En el capítulo 5, “Así habló Bart. Nietzsche y la virtud de la maldad”, Mark T. Conard se pregunta si en el comportamiento del astuto chico malo que es Bart puede haber algo saludable y vitalista, algo filosóficamente importante, y si podría personificarse en él el ideal de Nietzsche, esa especie de “astuto delincuente filosófico”. Se pregunta también si la tan alabada Lisa no encarnará el cansancio que insulta al mundo, la moral del esclavo y el resentimiento. Para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, que adopta la visión dualista del Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*, la única realidad es la voluntad, la vida es sufrimiento perpetuo y se debe afrontar honradamente el caos del mundo, no creyendo, como creyó Sócrates, que el pensar puede corregir el ser y arreglar el mundo. A juicio del autor, en el loco universo de dibujos animados de Springfield, Lisa representa el papel del Sócrates teórico optimista y encarna la misma fuga de la realidad hacia la ilusión y el autoengaño que Nietzsche denunciaba en Sócrates, aunque la realidad se muestra terca y en vano intentará Lisa defender los derechos de los animales, curar a Homer de su ignorancia y al señor Burns de su codicia, o moldear el carácter de Bart para volverlo virtuoso. Cuando tras *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche abandona el dualismo propio del platonismo y el cristianismo y de Schopenhauer, le queda como única realidad el flujo caótico, y no acepta ya el engaño del lenguaje que finge un *yo* y un más allá del mundo presente. Nada es estable: sólo existe el hacer, el devenir, nada puede ya denominarse *ser*, *unidad*, *identidad*, *sustancia* o *permanencia*. Pero, aunque sin sentido, el mundo presenta potenciales cosas valiosas que el hombre debe forjar en su relación con los demás, afirmando con vigor la vida tal como es, modelando el caos sin buscar consuelo en otro mundo, haciendo de la propia vida arte, construyendo el *yo*, que no es algo dado, y creando nuevos valores, todo lo cual es la tarea que *La ciencia jovial* (o *La gaya ciencia*) encomienda al *superhombre*. Concluye Conard su repaso de la filosofía nietzscheana hablando de *la moral de los señores y la moral del esclavo* que el filósofo aborda en su *Genealogía de la moral*. El Bart que en el episodio “El furioso Abe Simpson” confiesa al señor Burns no saber distinguir entre el bien y el mal ¿será el superhombre nietzscheano? La respuesta del autor es negativa: Bart no es un personaje autónomo, un artista que se autocrea y se supera a sí mismo; su comportamiento es meramente reactivo, se crea en oposición a la autoridad y por eso le gusta tanto el autoritario profesor Skinner y tan poco el permisivo Flanders: sin un entorno represivo no es nadie, como se ve en el episodio “El niño que hay en Bart”. El autor cree que Bart representa algo que Nietzsche temía: el peligro del nihilismo. Sin ninguna o con escasas virtudes, sin una clara identidad y sin espíritu creativo, aunque ha aceptado el caos de la existencia, Bart no puede crear nada hermoso a partir de ese caos y exhibe una especie de resignación: “Si nada tiene un significado verdadero, ¿por qué no comportarme mal, hacer lo que me venga en gana?”. Bart sería una encarnación del nihilismo presente en nuestras sociedades, en las que todo vale y en las que, a falta de valores absolutos, no parece que nada pueda ser tomado en serio. La serie *Los Simpson* podría cumplir la importante función de “descarga artística de la náusea de lo absurdo” (*catarsis*) que la comedia cumplía en Grecia. Como sátira social y comentario sobre la cultura contemporánea, logra momentos geniales “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”.



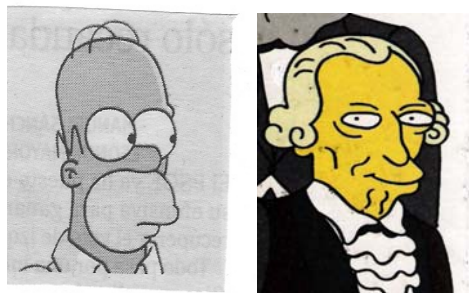
## SEGUNDA PARTE: "TEMAS SIMPSONIANOS"

En el capítulo 6, "Los Simpson y la alusión: 'El peor ensayo de la historia'", William Irwin y J. R. Lombardo comienzan señalando que los guionistas de la serie, graduados en su mayoría en la prestigiosa universidad de Harvard, gustan de salpicar sus episodios con inteligentes y divertidas alusiones a la *cultura popular* y a la *alta cultura*. Tras definir la alusión como "una referencia intencional que exhorta a llevar a cabo asociaciones que vayan más allá de la mera sustitución de un referente", el autor medita sobre la estética de la alusión: con un claro sentido lúdico, ésta invita a la audiencia, cuya complicidad se busca, a participar en el juego de la parodia, la burla o el homenaje a otras obras de arte. Los espectadores capaces de reconocerlas disfrutarán con su hallazgo y que los que no lo consigan no notarán que se han perdido algo. Las alusiones, que ocupan segmentos enteros del episodio o el episodio completo, suelen girar en torno al "alfabeto cultural pop" norteamericano -"lo que todo americano debe saber" dice Homer- y en ocasiones también a obras de la *alta cultura*: las películas famosas (*Los pájaros*, *La ventana indiscreta*, *Con la muerte en los talones* o *Vértigo* de Hitchcock, *101 dálmatas*, *Alien*, *Ben Hur*, *King Kong*, *Psicosis*, *Mary Poppins* o *La guerra de las galaxias*); los programas de televisión clásicos (*Dallas*, *El coche fantástico*, *Embrujada*, *Bonanza*, *Batman*, *Cheers*, *Dallas*, *Star Trek*, *Tiburón*, *Titanic*, *Daniel el travieso*, *El oso Yogui*, *Los pitufos*, *Los Picapiedra* o *Snoopy*); los textos de autores literarios consagrados (Homero Shakespeare, Poe, Melville, Dickens, Hemingway, Steinbeck, Conrad, Golding, Ginsberg o Kerouac); también músicas y pinturas famosas sugieren interesantes segundas lecturas. Aunque Homer diga a su mujer en el episodio "La familia va a Washington": "Marge, las series animadas no tienen significado profundo. Sólo son unos dibujos estúpidos para pasar el rato", Matt Groening recuerda que cuanto más culto sea el espectador, más disfrutará con *Los Simpson*.

En el capítulo 7, "La parodia popular: los Simpson y el cine de gánsters", Deborah Knigth estudia detenidamente el episodio "Bart, el asesino", en el que Bart- como el J. Cagney de *El enemigo público* (1931)- abandona su ámbito familiar al verse atraído a la órbita de la familia mafiosa, cuyos valores y costumbres abrazará por un tiempo. Muchos episodios de *Los Simpson* aluden a géneros cinematográficos y televisivos reconocibles. Éste supone un homenaje al cine negro y es deudor del género de las películas de gánsters, concretamente del film *Uno de los nuestros* de Martin Scorsese (1990), al que parodia y homenajea. Lamenta la autora que el valioso libro de Linda Hutcheon *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art-forms* (1985) dedique sólo su atención a las parodias de obras maestras del "arte elevado", olvidando ocuparse de las narrativas populares. Tampoco comparte la idea de Hutcheon de que la ironía sería el sello típico de toda parodia, a la que dotaría de "seriedad literaria" y concedería la calidad de arte elevado y crítico. La autora cree, en cambio, como Margart Rose, que la parodia hace más hincapié en la comicidad que en la ironía, y así ocurre en "Bart, el asesino", homenaje paródico que en ningún momento intenta mostrar una distancia crítica entre el texto paródico y el texto parodiado.

En el capítulo 8, “Los Simpson, la hiperironía y el sentido de la vida”, Carl Matheson se plantea la relación entre comedia y moral y propone explicar el peculiar humor de la serie por medio de los conceptos *citacionismo* e *hiperironía*. Las series recientes de la televisión norteamericana multiplican las citas tomadas de la cultura popular y presentan un humor flemático, pobre de humanidad, resabiado y como de vuelta de todo. Ese citacionismo nace en la América de los años 70 del siglo XX con dos paródicas series televisivas: *Mary Hartman, Mary Hartman*, una telenovela que satirizaba las telenovelas, y *Fernwood 2Night*, un *talk show* que se burlaba de los programas de entrevistas de bajo presupuesto. Cuando el gusto por la cita alcanza su madurez nacen *Los Simpson*, cuyas hilarantes citas aparecen de manera tímida en los primeros episodios y a ráfagas continuas en los más recientes. La serie ¿es moral, inmoral o amoral? ¿Usa la crueldad con un fin positivo? La respuesta a estas preguntas la halla el autor en la crisis moderna de las ideas de *progreso* y *autoridad* -filosófica, artística, científica, religiosa o moral, de la que es síntoma el deconstruccionismo de Derrida-. La serie, que nunca da lecciones morales, propone puntos de vista que inmediatamente desarticula, en un proceso de desmontaje y desmantelamiento que Matheson denomina “hiperironía”. No se da al espectador de *Los Simpson* ninguna base estable que le permita juzgar, ninguna autoridad reconocida por todos, y si alguien o alguna institución se cree en posesión de la verdad, sufrirá el ataque de la serie, que reta a la audiencia con su avalancha de alusiones sin asumir nunca una posición definida. Pero ¿no desarticulan ese desmontaje los finales felices familiares de la serie? No cree Matheson que *Los Simpson* supongan una defensa sincera de los valores familiares; su objetivo prioritario es hacer reír, y la energía cómica de la serie decae cuando plantea cuestiones didácticas o morales, mientras que llega a su culmen cuando celebra la crueldad física en los episodios de “Rasca y Pica”, de un excelente ritmo en cuanto a crueldad y potencia de ridículo. Los momentos familiares reconfortantes o sensibleros, que hacen decaer ese ritmo, quizás tengan por función redimir la ingeniosa crueldad presente en el resto del episodio y evitar transmitir un deprimente mensaje final de maníaca crueldad. Citación e hiperironía serían, pues, los recursos responsables por igual de ese humor cruel y condescendiente, aunque hilarante, de la serie, que si se aleja mucho tiempo de la crueldad, pierde su gracia.

Dale Snow y James Snow analizan la serie desde el punto de vista feminista en el capítulo 9, “*Los Simpson* y la política del sexo”. La estadística es sobradamente elocuente: un 75% de episodios de la serie se centran en hombres y sólo un 25% en mujeres. Los hombres blancos, más de dos tercios de la población de Springfield, ocupan el centro del escenario público y suelen ser tontos y obtusos. Las mejores cualidades suelen tenerlas las mujeres, la mayoría de las cuales son buenas, sumisas y afectuosas; las “malas” –las hermanas Patty y Selma o la pedagoga Edna Krabappel- trabajan fuera de casa, fuman, son duras y nada deseables. Marge, como en general las madres de las series televisivas norteamericanas, se encarga en exclusiva de las desagradecidas tareas domésticas, de mantener la armonía y la serenidad moral en su familia, y de evitar que la degradación moral presente en la vida diaria de Springfield penetre en el refugio que es su hogar. Aún tiene vida sexual y no extrema su papel de ángel del hogar, ofreciendo “una preciada y afectuosa imagen de la mujer que manda como mujer y madre”. Lisa, la intelectual de la familia, la empollona de su colegio (Homer le dice: “Has sido más lista que yo desde... que aprendiste a cambiarte de pañales”), suele verse marginada por los demás. Aunque su idealismo moral fracasa con Homer, logra modificar algo del carácter de Bart, al que enseña que hay que cumplir las promesas, proteger a los más vulnerables o apoyar a los amigos. Matt Groening señaló en una entrevista concedida a *Loaded Magazin*: “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 podrá escapar de Springfield, de modo que para ella hay esperanza”.



### TERCERA PARTE: NO HE SIDO YO: LA ÉTICA Y LOS SIMPSON

En el capítulo 10, “El mundo moral de la familia Simpson: una perspectiva kantiana”, James Lawler señala cómo la mayoría de los personajes de la serie vive en constante tensión entre sus deseos, sentimientos e intereses espontáneos y sus deberes o el tipo ideal de persona que quieren o tienen que ser. Homer necesita gratificaciones inmediatas; el santurrón de Flanders, que parece vivir sin deseos personales, conflictos o contradicciones, es caricatura de la moral cristiana; Bart, que, como su padre, desea ante todo pasárselo bien, rara vez cobra conciencia del deber; Marge es feliz con el amor y el respeto de su familia, sabe armonizar el cumplimiento de su deber moral con la felicidad que de ello se deriva -como pide la ética kantiana-, a veces se pregunta por la gran cuestión moral del feminismo, y en un episodio como “Bocados inmobiliarios” logra el éxito por cumplir con su deber, sacando como conclusión: “Haz lo que debas sin que importen las consecuencias”. Pero a Lawler le interesa sobre todo el personaje de Lisa. Analiza episodios como “Lisa la iconoclasta”, “Lisa, la vegetariana”, “La familia va a Washington” o “La guerra secreta de Lisa Simpson”, en los que los valores morales son positivamente destacados: la niña busca vivir de modo coherente defendiendo sus principios y mostrando un agudo sentido del deber moral, fruto de su reflexión sobre temas como la sinceridad, la ayuda, la igualdad o la justicia. Aventurera como Bart, aunque en el plano moral, suele criticar los comportamientos de los otros, algo que a menudo la vuelve una persona incómoda e incomprendida. Muchas veces se ve obligada a admitir su arrogancia moral y a prometer ser menos dura con los defectos de los demás. Ama la vida, la belleza, se compromete con la verdad y el bien, no gusta de la violencia ni de abusar de los débiles, lo que le acarrea tristezas y frustraciones, que traduce en las tristes melodías de su saxofón (según Kant, arte y belleza brindan la posibilidad de una vida moral más elevada). En “El blues de la Mona Lisa”, la estudiante de primaria se pregunta: “¿Cómo podemos dormir por la noche cuando hay tanto sufrimiento en el mundo?”, se autodefine así: “Soy la niña más triste de cuarto de EGB” y al final acaba tocando feliz el saxofón en un club junto a su amigo Gingivitis. El autor señala: “La chica libre, independiente y recta merece ser feliz”.

En el capítulo 11, “Los Simpson: la política atomista y la familia nuclear”, Paul A. Cantor destaca la novedad que supone la serie respecto a los hábitos de la televisión norteamericana al abordar en tono de sátira y de comedia temas serios como la energía nuclear, las mujeres en el ejército, la ecología, los derechos de los homosexuales o la inmigración. Aunque los guionistas se burlan por igual de los partidos políticos republicano y demócrata, la serie es de izquierdas y decididamente antirrepublicana; sin embargo, el autor cree que son los demócratas los que dan pie al mejor chiste político de la serie: el abuelo Abraham Simpson se ha quedado con un dinero que iba destinado a sus nietos y Bart le pregunta si no le extraña que le dieran un cheque “sin haber hecho absolutamente nada”. El abuelo responde sencillamente: “Supuse que los demócratas habían vuelto al poder” (La tapadera). Comenta luego Cantor los nada convencionales modelos de familia aparecidos en series televisivas norteamericanas como *Tengo dos padres* (1987-1990), *Matrimonio con hijos* (1987-1998), *Una chapuza en casa* (1991-1999) o

*Cinco en familia* (1994-2000), que parecen querer indicar que el colapso de la familia tradicional no implicaba ninguna crisis social seria. *Los Simpson*, una recreación posmoderna de la primera generación de comedias de situación televisivas, nacida en 1989 tras la huella de *Los Picapiedra*, supone, como *La hora de Bill Cosby* (1984-92), una celebración de la institución familiar más tradicional, aunque no deje de burlarse de sus disfunciones y de algunos de sus valores. Los guionistas parecen querer decir: "Imaginad el peor panorama posible: los Simpson. Pues incluso una familia así es mejor que ninguna". El autor pasa luego revista a los miembros de esta familia disfuncional que, sin embargo, funciona. *Los Simpson* satirizan la religión y al hacerlo la aceptan como parte esencial de la vida de Springfield y de Estados Unidos. En cuanto a la ciudad de Springfield, Cantor señala que la serie, a pesar de su modernidad aparente, plantea una cálida sociedad extremadamente local (son locales hasta las corporaciones mediáticas y los ciudadanos pueden influir directamente sobre las fuerzas de gobierno que inciden en su vida familiar), en la que el gobierno federal apenas se hace sentir. Matt Groening advierte: "Quienes están en el poder no siempre tienen en la mente vuestros mejores intereses", hay que desconfiar del poder y más aun del alejado de la gente corriente. *Los Simpson* son, según M. Dirda, "una sátira pérfidamente divertida y al mismo tiempo extrañamente afectuosa de la vida en Estados Unidos a finales del siglo XX". El artículo concluye con un detenido análisis del episodio "Salvaron el cerebro de Lisa", crítico con el limitado mundo cultural de la América profunda.

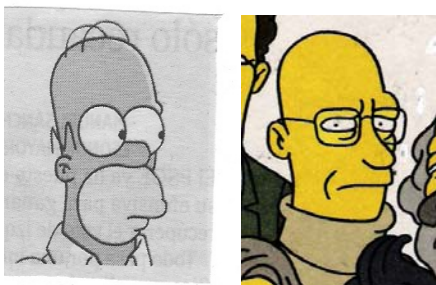
En el capítulo 12, "La hipocresía de Springfield", Jason Holt estudia la presencia de este vicio moral entre los ciudadanos de Springfield y, frente a las concepciones filosóficas tradicionales sobre el mismo, pretende mostrar que puede llegar a ser incluso admirable. Enraizada en la inconsistencia general, la hipocresía se asocia normalmente con la corrupción política (el alcalde Quimby o el congresista corrupto del episodio "La familia va a Washington"), los negocios (el señor Burns) o la religión (el reverendo Lovejoy). A veces también son hipócritas el profesor Skinner y la señorita Krabappel, los educadores. Pero ninguno de los Simpson es hipócrita, salvo que actúe bajo coacción. Luego Holt intenta desmontar las asociaciones usuales entre hipocresía y engaño o simulación, y entre hipocresía y astucia e inteligencia (en el Tartufo de Molière o el Julián Sorel de Stendhal "el choque entre las virtudes intelectuales y morales es una delicia"), y defiende que cabe ser hipócrita inconscientemente o por timidez, que no es imprescindible el ingrediente de la inteligencia y que la hipocresía suele ser aburrida y banal. Un ejemplo sería Wiggum, el corrupto e incompetente jefe de policía, que aparenta cumplir con su deber mientras acepta sobornos, consume drogas, frecuenta a las prostitutas o abusa de su poder. La hipocresía, moralmente reprochable, es en ocasiones justificable, comprensible: al fingirse nazi, S. Schindler salva la vida de miles de judíos; el Huckleberry Finn de Twain ayuda con sus fingimientos a la huida de un esclavo negro; el inmigrante Apu abraza los valores estadounidenses para evitar su deportación; aislada en su colegio por empollona, Lisa finge entregarse a la vagancia para ser mejor aceptada por sus compañeros de clase. Define el autor finalmente la hipocresía como "un vicio formal, la incoherencia, buscada o no, entre acciones deliberadas y valores suscritos de modo tácito o explícito."

En el capítulo 13, "Disfrutar de 'esa cosa llamada *cucu... cucurucho*': El señor Burns, Satanás y la felicidad", Daniel Barwick se pregunta por la causa última de la infelicidad de Burns, el solitario y ambicioso dueño de la central nuclear de Springfield, a pesar de que parece tenerlo todo. Y cree hallar la respuesta en su particular visión del mundo, que lo mutila emocionalmente: siempre ambiciona más; reviste de valor simbólico todo su entorno, lo que lo lleva a sobrevalorar las cosas sin lograr disfrutar de ellas. En uno de los episodios de la serie, Satanás, en su proyecto para acelerar la deshumanización del hombre, acepta la sugerencia de un demonio de crear una Oficina Interdepartamental de Desubstanciación para corromper la relación del hombre con el mundo de los objetos. El éxito se alcanzará cuando el hombre se aisle de la realidad y, sin darse cuenta de ello, pierda las cosas reales y el



placer que conllevan, al reemplazarlos por abstracciones, diagramas y espiritualizaciones, al usarlos como medios para lograr unos efectos y no como fines en sí mismos. En el episodio “Equipo Homer”, Burns tiene el capricho de ingresar en el equipo de bolos de Homer; cuando ganan el campeonato, necesita humillar al equipo vencido y afirma a sus compañeros de juego, Homer, Apu y Moe, que la copa le pertenece en exclusiva. Y es que para Burns el triunfo -como cualquier acontecimiento, persona o cosa- no es más que “una señal de algo más”. Por su abuso del simbolismo, nada le parece deseable, ni con sentido, ni verdadero si no representa “otra cosa” más importante (las cosas son buenas, dice Barwick, por su *bondad intrínseca* y no por su problemática *bondad instrumental o extrínseca*). Además, al buscar Burns la felicidad a través de un método que se asienta en el pasado o en el futuro, deja escapar lo valioso del presente. Sólo excepcionalmente es capaz de entregarse a la felicidad de los pequeños placeres: en el episodio “El niño que hay en Bart”, saboreará en la feria un rico helado olvidándose por un momento de su mezquindad y de su nefasto hábito de simbolizar. ¿Podrá ser feliz algún día? Nacido en 1892, graduado en Yale en 1914, Burns es hoy un hombre de 119 años lleno de malicia, odio y rabia, de deseos de venganza, de ansias de poder y de lucro, y está habituado, además, a desechar la inmediatez de la experiencia. No es fácil, pues, que un día pueda alcanzar la felicidad.

En el capítulo 14, “Holita, vecinos, tralarí, tralará: Ned Flanders y el amor al prójimo”, David Vessey centra su atención en el episodio “Hogar, dulce hogar, tralarí, tralará”, en el que el muy religioso matrimonio Flanders descubre con horror que Bart y Lisa no están bautizados. ¿Deberán bautizarlos de inmediato o habrán de tolerar las creencias y prácticas de la familia Simpson, aun cuando crean que ello puede ocasionar a los niños un sufrimiento eterno? El fin perseguido, la salvación de los niños, cuya bondad parece innegable a los Flanders, ¿justificará los medios que les exige usar su deber moral? Meditando sobre la relación entre creencias y actos, y planteando todo un complejo razonamiento, el autor intenta contestar filosóficamente al dilema de los Flanders estudiando el mandato de Cristo “Ama a tu prójimo como a ti mismo” y las ideas de Kant sobre la autonomía individual o su famoso imperativo categórico “Haz a los demás lo que quieres que te hagan a ti”. Por amor debemos respetar las decisiones de los demás, que actúan de acuerdo con su autonomía. La razón nos guía en la elección de unos principios, universaliza nuestros juicios y evita que primen en ellos nuestros deseos e intereses inmediatos, ayudándonos a distinguir si las máximas que elegimos son o no morales (aconseja Kant: “Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal”). ¿Podemos interferir en las decisiones de los demás? ¿Hay que tolerar todas las elecciones de los otros? El ensayo deja abiertas estas cuestiones y parece aconsejar un correcto uso del sentido común. En el cómic desenlace del episodio, Flanders sólo logra bautizar en el río, por accidente, a Homer Simpson.



En el capítulo 15, “La función de la ficción: el valor heurístico de Homer”, Jennifer L. MacMahon, pretende mostrar cómo la narrativa de ficción, en concreto *Los Simpson*, estimula la reflexión, educa y favorece el desarrollo moral individual. Siguiendo el ensayo *Love’s Knowledge* de Martha Nussbaum, cree que la narrativa supera al tratado teórico abstracto filosófico, al que cree lastrado por su comprensión

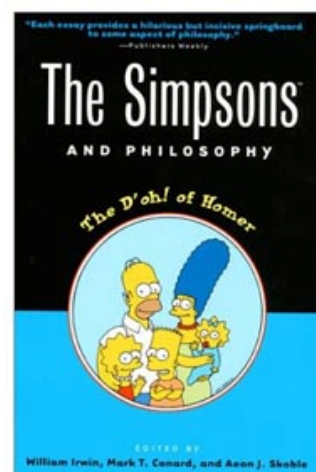
simplista de nuestra experiencia moral y su inconveniente grado de distancia moral. La narrativa presta atención al individuo y a lo particular, a las emociones y los sentimientos, revela mejor las verdades morales y la siempre compleja y ambigua realidad, y cultiva la empatía y la sensibilidad de los espectadores. Admite MacMahon que la ficción debe formar parte del aprendizaje de la filosofía y la educación morales, pero señala las limitaciones que encuentra en la tesis de Nussbaum, quien sólo concede un valor educativo a las obras del *canon occidental* y no presta atención a las posibles influencias negativas, perturbadoras, de la ficción, sobre las que ya alertó Platón. Como subrayan Gregorie Currie en *The Moral Psychology of Fiction* (1995) o Susan Feagin en *Reading with feeling* (1996), las obras de ficción poseen un alto valor cognitivo, pues promueven nuestra *identificación* con los personajes, educan nuestra capacidad de simulación -de ser otro, de ponernos en diversas situaciones-, ayudan a purgar nuestras emociones negativas, nos invitan a aprender de nosotros mismos y de los demás y a cobrar conciencia de sentimientos y opiniones que teníamos sin saberlo. Tras estudiar lo que de paradójico existe en nuestra relación con la ficción, que promueve a la vez identificación y disociación, intimidad y diferencia, la autora cree, contra lo que pudiera creerse, sí cabe extraer verdades importantes de unos miembros de la clase media norteamericana como los Simpson: unas verdades que nos pasan desapercibidas por formar parte de la vida cotidiana. El indudable efecto pedagógico de la serie deriva de la fácil identificación del público con sus personajes y sus situaciones y de la levedad con la que combina la bufonada y el humor más sofisticado. La comedia como herramienta pedagógica permite dar de lado a ciertas angustias y abordar cuestiones complejas como el racismo, las políticas de género, las políticas públicas, la ecología o los derechos de los animales, que de otro modo resultarían incómodos o intratables. La serie no es sólo para niños o adolescentes y es tan educativa como las obras cultas. Hay que concederle, pues, una detenida atención, por su indudable valor cognitivo. Siempre podremos aprender algo de Homer y su familia: la ficción nos afecta, lo sepamos o no.

#### CUARTA PARTE: LOS SIMPSON Y LOS FILÓSOFOS

En el capítulo 16, “Un marxista (Karl, no Groucho) en Springfield”, James M. Wallace realiza un análisis marxista de *Los Simpson*. Tras defender la compatibilidad entre humor y marxismo (recuerda que Marx intentó escribir textos cómicos tras leer “Tristram Shandy” de Sterne), se hace varias preguntas: si puede ser “gracioso” un país como Estados Unidos, en el que el 5% de sus habitantes controla el 95% de la riqueza; si la serie de *Los Simpson* invita a esa risa reflexiva sobre el orden social que George Meredith exigía a las comedias, y si su sátira es subversiva respecto a la ideología dominante en América -el capitalismo: competencia, consumo, patriotismo ciego, exagerado individualismo- o si, por el contrario, ayuda a resistirse a ella evitando su pasiva recepción gracias al *distanciamiento* que provocan sus continuas incongruencias. El autor probará que la serie no supone una crítica del dogma capitalista ni de la ideología burguesa. Los marxistas no son bien aceptados en Springfield, ciudad que celebra la caída del comunismo, lanza tomates al viejo comunista local o se espanta con la serie de dibujos animados de la Europa del Este protagonizada por un gato y un ratón llamados *Proletario* y *Parásito*. El episodio titulado “Escenas de la lucha de clases en Springfield” le parece al autor una predicación de la resignación social. Los guionistas de la serie evitan tomar partido político distribuyendo por igual el ridículo entre los poderosos y los más débiles, y muestran muy poco respeto por los problemas de la clase trabajadora y a menudo se bromea sobre su escasa capacidad intelectual y su dependencia de la cerveza o las drogas. Wallace cree todo ello fruto de las presiones que sobre los guionistas ejercen los patrocinadores, los poderes corporativos y la Iglesia. Tomada la serie en su conjunto, el autor no observa en ella una filosofía política o social coherente, menos aun subversiva, por lo que no acepta el “todo vale” en que parece quedarse su magma de chistes y frases geniales. Tras un aparente ataque a la sociedad capitalista norteamericana, se da, a través de “una visión nihilista y conservadora”, una defensa del “mundo de lucha y explotación” que es la sociedad tradicional. Por eso, en “el episodio “Viva la

vendimia”, Homer acepta sin dificultad que los Estados Unidos sean a la vez “el país de la oportunidad” y el país en el que “la maquinaria del capitalismo se engrasa con la sangre de los trabajadores”. Pero ¿hay que tomarse en serio las incisivas frases burlonas de Homer sobre el *american way of life* o son mero ingenio sin peso final sobre la audiencia? Wallace se muestra a ratos perplejo y dubitativo: ¿le estará permitido reírse con esta serie cómica o ante todo deberá exigir a la misma coherencia política, olvidando sus abundantes frases y chistes mordaces? La serie no le parece un “reflejo adecuado de la vida estadounidense del cambio de milenio”. El equipo de guionistas que preside Matt Groening trasmite la ideología capitalista a través de un “cocido de referencias literarias, alusiones culturales, parodia autorreflexiva, humor a quemarropa y situaciones de absurda ironía”, un perfecto reflejo del “fragmentarismo dislocado y contradictorio del mundo capitalista”. Si Marx, Engels o Luckács habrían repudiado *Los Simpson* por la índole no realista de sus personajes, un marxista bienhumorado podría creer que reírse con la serie implicaría “reírse de las contradicciones del capitalismo”. Pero Wallace recuerda que el público de la serie no se ríe del capitalismo como sistema alienante, fallido y creador de sufrimiento, sino que, aparentemente satisfecho con él, manifiesta abiertamente su gusto por ese humor “a menudo mezquino” que no deja sitio para la esperanza en un mundo mejor. ¿Es que cabe reírse de la gente que carece de techo, del comercio de armas, de la brutalidad policial, del mal sistema educativo? La serie ha de ser vista, pues, como “el peor tipo de sátira burguesa”: en lugar de mostrar el horizonte de otro mundo mejor, hace creer a su público que vive en “el mejor de los mundos posibles”. Un marxista, aunque se ría con la serie, se sentirá finalmente desencantado con ella. Wallace reconoce que se trata de una serie “divertida”, que desafía, provoca, mantiene alerta, cuestiona la autoridad establecida, descubre la vacuidad de numerosos valores burgueses y injusticia muchas vacas sagradas. Pero todo ello le parece poco, porque 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 posibilidades de la humanidad y no las más miserables”. Al promover los intereses de la clase en el poder, la risa de *Los Simpson*, en lugar de impulsora del cambio, es el opio del pueblo, al que se vende resignación, labor antes reservada a la religión.

En el capítulo 17, “*Y el resto se escribe solo: Roland Barthes ve Los Simpson*”, David L. G. Arnold lleva a cabo un análisis semiótico del episodio “La tapadera” desde el estructuralismo lingüístico y el Roland Barthes de *Mitologías* (1950), *La Retórica de la imagen* (1964) o *S/Z* (1970). Bart y Lisa envían a la televisión sus propios guiones a fin de mejorar la violenta serie *Rasca y Pica*; pero al no serles aceptados por ser obra de unos niños, los firman con el nombre de su abuelo, y entonces logran ser tomados en serio. El autor halla en este episodio un tratamiento irónico de las oposiciones binarias realidad/ficción, juventud y falta de experiencia/edad y sabiduría. Los significantes de los dibujos animados consiguen vencer pronto la incredulidad inicial de los espectadores, que quedan a merced de unos guionistas que, no presionados por la necesidad de verosimilitud, gozan de una libertad ilimitada. Siguiendo al Barthes de *S/Z*, el autor considera *Los Simpson* como un texto “irresponsable”, rico en asociaciones, connotaciones y referencias intertextuales, que se burla alegremente de todo aquel que intenta analizar la serie en profundidad, como un pastiche posmoderno autoparódico que satiriza los significantes de la cultura que maneja. Bart y Lisa inventan su violento guión sobre la base de unas pocas imágenes: en la peluquería, unas hormigas carnívoras dejarán en el hueso la cabeza del gato Rasca, y alguien vestido como el cantante Elvis Presley, aburrido con lo previsible de los *gags* protagonizados por el gato y el ratón de *Rasca y Pica*, tiroteará el televisor usando como arma el mando a distancia. “Y el resto se escribe solo”, afirma Bart. Es decir, a los niños guionistas



les bastará echar mano de la rica y accesible reserva de significantes que poseen. El autor se pregunta por la responsabilidad contraída por la familia y el sistema educativo, que permiten una desmedida abundancia de imágenes violentas en la televisión. En *Los Simpson* nada es previsible. Al contrario: distanciando con habilidad la cadena significativa de los significados, la serie se abre a la connotación, lo absurdo y lo fortuito, a la fascinación de los significados flotantes que se agrupan y se dispersan como por azar. Ya Barthes se refirió a este tipo de “asociación casual”: “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”. Concluye el autor: “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”.

En el capítulo 18, “¿Qué significar pensar para Bart?”, Kelly Dean Jolley nos confiesa que ha hecho del niño de los Simpson su musa filosófica por su compromiso reflexivo o activo con el mundo, con la “fuericidad”, que lo convierte en una especie de pensador heideggeriano. Frente al Schopenhauer que en *El mundo como voluntad y como representación* piensa que el mundo está en la cabeza como representación, el autor trata de diseñar un modelo de pensar el pensamiento según el cual ni el mundo ni los pensamientos se alojan en la cabeza: al pensar “nuestros pensamientos han de estar allí donde esté aquello en lo que pensamos”. Este pensar “fuera de la cabeza” ya lo intentaron el Frege que habla de la *tercera esfera* en *El pensamiento. Una investigación lógica*, y el Heidegger que procede a revisar la *epojé* de Husserl -cuyo antipsicologismo comparten ambos filósofos-, para proponer desde su personal *epojé* personificar el suelo firme de nuestra vida llenando nuestros actos de pensar con los fenómenos espaciales y temporales de nuestro vivir, de manera que las cosas en que pensamos no parezcan ajenas a nuestro pensamiento, aisladas de nosotros y veladas por las representaciones, sino cosas que nuestro pensamiento procede a abrazar. Piensa el autor que lo que Heidegger busca articular con tanto empeño consigue vivirlo sin esfuerzo alguno un Bart Simpson sin bagaje científico, filosófico o psicológico alguno. Dean Jolley señala que el niño nos ayuda a entender el pensar antipsicologista y personificado: en sus acciones y pensamientos, se enfrenta cara a cara con las cosas que le interesan porque su pensamiento se orienta intrínsecamente hacia el mundo; nada está en su cabeza, no hay intermediario psicológico, personal, entre el mundo y él; su pensar reacciona ante aquello que se le presenta, y de ahí sus admirables poderes: su ingenio, su coqueteo con los peligros y los problemas o su saber evitarlos, su don de predecir el curso de los acontecimientos... “Para Bart, el mundo está en sus pensamientos, y sus pensamientos implican al mundo”.

## APÉNDICES

El volumen se cierra con varios Apéndices: “Listado de episodios”, desde la primera temporada (1989-1990) hasta el episodio del 18 de mayo de 2008 (un total de 420); “Este libro se inspira en ideas de...”, una reunión de citas de los grandes pensadores mencionados en la obra; “Con las voces de...”, un breve currículum de los colaboradores del volumen.

