

# La literatura en las condiciones de producción de *The Simpsons*

Lic. Damián C. López

## 1. Introducción

La serie animada *The Simpsons* ocupa un lugar de importancia en el imaginario popular argentino. Su exhibición masiva y sostenida a lo largo de 21 años ha suscitado en sus espectadores un particular abanico de comportamientos y comentarios: la detestan porque ven en ella una aberración destinada a celebrar de la decadencia del *American Way of Life*, le reconocen su capacidad de mostrar la realidad norteamericana en toda su disfuncionalidad, o la perciben como un objeto fundamental de entretenimiento, al punto de consumirla repetitivamente, identificando capítulos en el acto o memorizando pasajes que en la actualidad, constituyen un acervo de frases circulantes en el habla cotidiana, a la manera de los refranes o dichos que paulatinamente ganan en colectividad y anonimato.

Entre sus admiradores existe la hipótesis de que la serie incorpora una gran cantidad de conocimientos como soporte del discurso humorístico (la música, la ciencia, la historia, la cultura, la literatura, etc.).

Esta investigación pretende, por un lado, cuantificar el uso sistemático del discurso literario en *The Simpsons*, y organizar los casos de acuerdo a ciertos criterios teóricos; y por otro, reflexionar sobre la relación entre el discurso y el conocimiento, la lógica que hace posible que la serie sea un producto de una alta densidad de contenido, pero se perciba como superficial y vacía.

## 2. Marco Teórico

El encuadre teórico se dividió en dos ejes, de acuerdo con los dos objetivos de la investigación.

Por un lado, la relación entre la literatura y *The Simpsons* se estudió desde la teoría de la semiosis social de Eliseo Verón, en la que el discurso es considerado una superficie significativa investida de sentido que mantiene una relación con sus condiciones de producción mediante diferentes operaciones discursivas.

Las categorías analíticas construidas para organizar los casos se basaron en la teoría de la enunciación, también de Eliseo Verón.

Respecto del segundo eje, se concibió a *The Simpsons* como un discurso televisivo posmoderno. Para solventar esta hipótesis, se realizó un relevamiento de conceptos teóricos sobre posmodernidad, capitalismo y televisión, de autores tales como Jameson, Eagleton, Bell, Hassan, Huysen, Harvey, Baudrillard, Eco y Bourdieu.

### 3. La investigación

#### 3.1. Abordaje Cuantitativo

El corpus de análisis estuvo constituido por las diez primeras temporadas de la serie (226 capítulos, 44% del total al momento de la investigación) en su lengua original.

La primera etapa comprendió un relevamiento detallado de toda manifestación literaria en el discurso de la serie, en cualquiera de los lenguajes involucrados (visual, verbal oral y verbal escrito). Se consideró como *literario* tanto cualquier elemento interior de una obra (título, fragmentos, personajes, argumentos) como a sus autores.

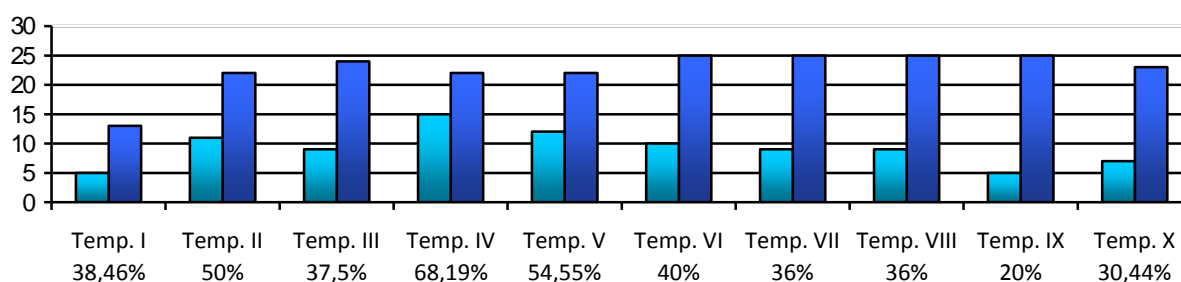
Este muestro arrojó un total de 149 casos distribuidos en 92 capítulos. A partir de estos datos se construyó un listado detallado de cada manifestación, organizadas a partir de los siguientes parámetros: Temporada; Número de capítulo; Momento de aparición (minutos y segundos de su inicio); Categoría analítica aplicada; Código que involucra (lingüístico escrito u oral, gráfico, etc.).

Esta información permite la elaboración de cuadros, desarrollados a continuación, que corroboran la tesis de que la literatura funciona como condición de producción real de *The Simpsons*, un conocimiento de aparición frecuente y variada que funciona en el entramado discursivo de la serie como una *regularidad*, expresada en cuatro planos:

- La cantidad de capítulos *marcados* relación con el total del corpus.
- La cantidad de capítulos *marcados* por temporada.
- La distribución de las manifestaciones en cada temporada.
- La cantidad de manifestaciones por capítulos.

En el primer cuadro puede observarse la cantidad de capítulos en los que aparece la literatura (barra azul clara) en relación con la cantidad total de capítulos por temporada (barra azul oscura). En la suma de los resultados por temporada obtenemos el primer parámetro mencionado (porcentaje total del corpus).

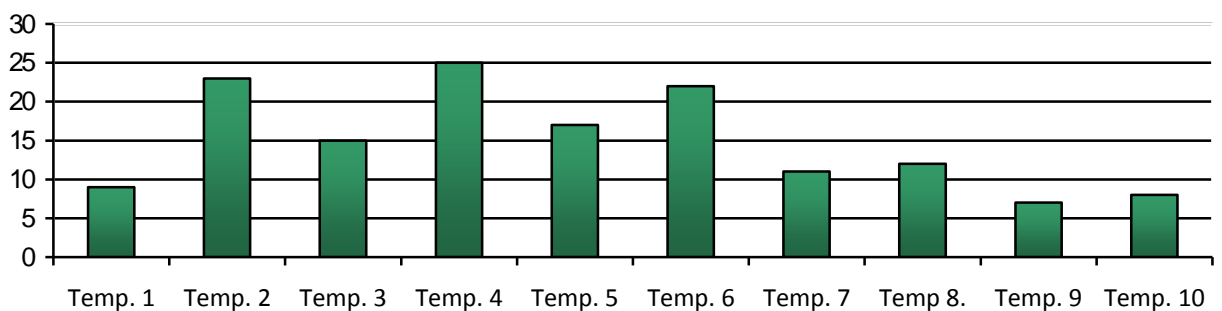
Cuadro 1. Capítulos marcados por temporada



Como puede observarse, el porcentaje total es relativamente alto: 92 capítulos sobre un total de 226, lo que equivale a un 40,71%. Por otra parte, la regularidad se demuestra también en el hecho de que los capítulos marcados se distribuyen de manera homogénea a lo largo de las diez temporadas, oscilando entre el 30% y 40%.

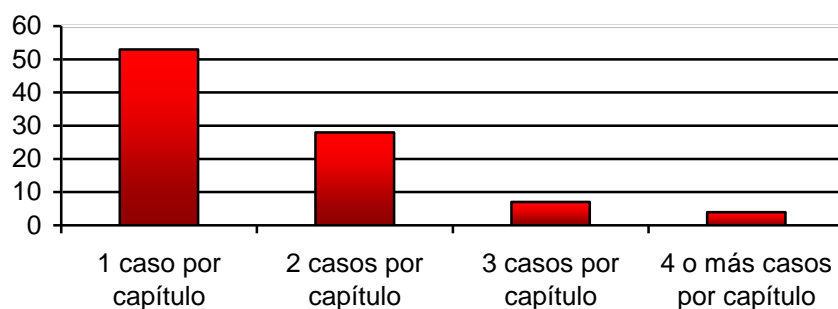
El segundo cuadro representa distribución de las manifestaciones a lo largo del total del corpus. En esta organización de los datos tampoco hay altibajos pronunciados ni concentraciones extraordinarias, sino que el flujo de manifestaciones también es equilibrado y continuo.

Cuadro 2. Manifestaciones por temporada.



La otra forma de demostrar la regularidad es observar cómo se organizan los capítulos de acuerdo a la distribución de los casos: la concentración de manifestaciones en un solo capítulo puede suponer la intención del enunciador de plantear, para ese segmento, un humor marcadamente *literario*. Por el contrario, la baja presencia de casos por capítulo, combinada con la alta tasa de capítulos alcanzados, confirma que la literatura es una herramienta de circulación continua en la serie, utilizada más allá de las situaciones específicamente *literarias* que se plantean en la estructura narrativa.

Cuadro 3. Capítulos ordenados de acuerdo con la cantidad de manifestaciones que presentan



Los casos que aparecen individualmente o en pares corresponden a *gags* aislados en los que la literatura opera como soporte de la situación sin que ésta sea necesariamente *literaria*. Los capítulos en los que se agrupa una mayor cantidad de manifestaciones pueden funcionar de dos maneras: los casos se aglutinan en una referencia compleja, o bien se despliegan a lo largo del capítulo construyendo un discurso humorístico basado casi totalmente en la literatura.

De acuerdo con el cuadro 3, los capítulos con uno o dos casos superan ampliamente a los capítulos con tres, cuatro o más casos. Esto quiere decir que la literatura no opera como un recurso aislado al que se recurre en casos extraordinarios. Por el contrario, el uso de la literatura se maneja completamente independiente al planteo argumental de la serie (más allá de la existencia de capítulos explícitamente *literarios*) tal como lo demuestra el hecho de que el 88% de los capítulos *marcados* se ubica entre los que menos casos presentan, mientras que sólo el 4,34 % (4 capítulos) muestran 4 o más casos.

Con esta cuantificación se demuestra la pertinencia y necesidad del análisis. El paso siguiente fue la construcción de las categorías a partir de las cuales fueron organizados los casos encontrados en la investigación. En este proceso intentamos articular operativamente los marcos teóricos desarrollados, así como las observaciones surgidas de la investigación misma, determinantes para elegir una vía de aproximación teórica al corpus sin cometer la imprudencia de imponerle una teoría al objeto, adaptándolo a especulaciones *a priori* y, finalmente, socavando la legitimidad de nuestros resultados.

### **3.2. Abordaje Cualitativo**

Este abordaje se centró en los modos en los que la literatura se inserta en *The Simpsons*, observados desde la teoría de los discursos sociales y las reflexiones de Eliseo Verón sobre el *dispositivo de enunciación* presente en todo discurso.

La literatura deja en la superficie significativa de la serie huellas de operaciones discursivas que pueden ordenarse de acuerdo a la configuración del dispositivo de enunciación que proponen. De esta manera, para nombrar las categorías y ordenarlas es necesario reconocer:

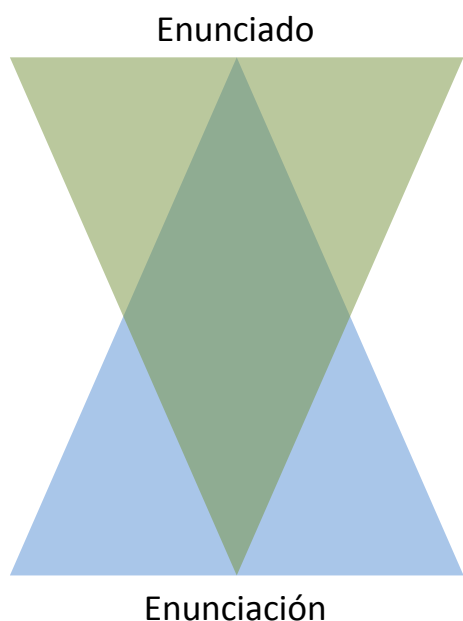
- El mecanismo a partir del cual la literatura es introducida en el discurso.
- La relación ideológica planteada entre el enunciador y la literatura.
- El espacio interpretativo asignado al destinatario, el esfuerzo que de él se requiere para *activar* la operación y lograr una comprensión plena.

A partir del análisis de estos parámetros podemos construir la interacción entre *enunciado* y *enunciación* como un movimiento bidireccional complementario, en el que el crecimiento de una variable trabaja en conjunto con el decrecimiento de la otra.

En la relación mecanismo-destinatario, la mayor claridad en el nivel de lo que se dice facilita la interpretación, disminuyendo la exigencia al destinatario. A medida que la literatura gana en opacidad, hasta perder casi toda su fuerza referencial, los valores cambian: el *enunciado* desaparece progresivamente, convirtiéndose en una reminiscencia, mientras que la *enunciación* se configura como un camino mucho más complejo, con muchas más operaciones cognitivas involucradas.

En el caso de la relación enunciador-literatura también observamos el mismo movimiento: el enunciador puede utilizar la literatura simplemente como recurso, sin ejercer una crítica sobre ella, o bien establecer explícitamente un juicio, ya sea por medio de la parodia u otro recurso.

La relación de complementación planteada entre los dos niveles del discurso puede ilustrarse de la siguiente manera:



Esta es la base a partir de la cual concebimos y organizamos las categorías, de acuerdo al “balance” entre enunciado y enunciación que proponen para el destinatario. Cada una de ellas está nombrada en relación con una *operación discursiva*, el mecanismo mediante el cual la literatura se inserta en el discurso. Su ordenamiento en el eje vertical, no obstante, remite, tal como veremos, tanto a la intensificación de las competencias necesarias en el destinatario para activar el mecanismo, como a la profundización (y manifestación explícita) de la relación ideológica entre el enunciador y la literatura.

A continuación, realizamos una breve descripción de cada una de ellas.

- **Mención.** Esta categoría corresponde al acto de nombrar. Puede llevarse a cabo por medio del lenguaje verbal, ya sea oral o escrito. Implica un enunciador que nombra específica y directamente un elemento del campo literario, sin alterarlo ni establecer ningún juicio crítico sobre él, y un destinatario al que se le exige el reconocimiento de la información referida, y su relación con la literatura.

- **Inserción.** Se refiere a la colocación de fragmentos textuales, ya sea en la voz de algún personaje o en alguna situación de escritura, o la aparición de autores o personajes literarios ajustados a los códigos gráficos de la serie. Este mecanismo supone un enunciador que conoce el elemento y su contexto (el fragmento y la obra, el autor y su biografía, el personaje y su rol en la historia) y un destinatario que debe asociarlos.

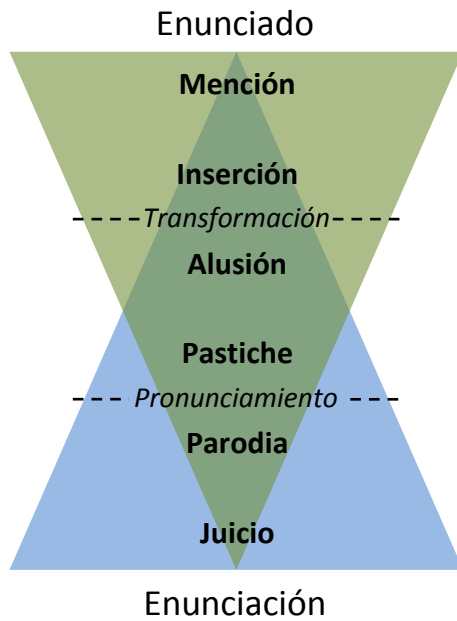
Las categorías siguientes implican, respecto de las anteriores, una *transformación*. Esto significa que los elementos de la literatura no ingresan al discurso sin antes haber sido modificados según las necesidades del discurso humorístico.

- **Alusión.** Paráfrasis de fragmentos o títulos, trasposición de argumentos, modificación de personajes, etc. Es un proceso referencial complejo, en el que el destinatario recibe un mensaje con otro mensaje oculto. El enunciado no es la *literatura* sino algo creado *sobre-la-base-de* la literatura, con lo cual el destinatario debe decodificar el mensaje propiamente, reconocer las marcas que lo vinculan con la literatura, los elementos literarios específicos puestos en juego en esa alusión y la naturaleza de la relación entre la literatura y el mensaje final.
- **Pastiche.** Los elementos literarios involucrados son *recreados* con un tono humorístico despojado de intención crítica. El enunciador toma de la literatura elementos que han traspasado sus fronteras para entrar en el plano del imaginario popular. La relación del enunciador con el conocimiento es, en este caso, superficial. El destinatario debe recuperar información de la cultura popular.

Sumado a la *transformación*, las dos últimas categorías se distinguen de las demás por la presencia de un *pronunciamento*, una manifestación discursiva explícita de la opinión del enunciador respecto de la literatura. En las dos últimas categorías, la literatura no opera sólo como condición de producción del discurso, sino también como su *objeto*.

- **Parodia.** El enunciador construye una imitación y una burla (positiva o negativa). En la parodia subyace una intención de denuncia, y el destinatario recibe un doble proceso referencial: debe identificar los elementos literarios a los que el mensaje remite y a la postura ideológica del enunciador.
- **Juicio.** Es la declaración explícita de la postura del enunciador respecto del enunciado. El enunciador recupera valoraciones sociales preexistentes que el destinatario debe captar y conocer previamente para alcanzar exitosamente la comprensión. En el juicio es donde se alcanza el grado máximo de enunciación, y los aspectos relevados por Verón (la imagen

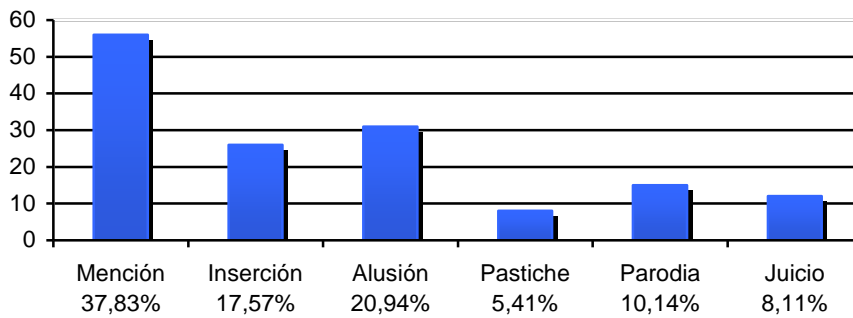
del enunciador, del destinatario y del conocimiento, y las relaciones entre los tres) resultan igualmente fundamentales.



Las categorías pueden actuar de forma independiente o bien en conjunto, potenciándose unas a otras, construyendo conglomerados de operaciones que se yuxtaponen para que el dispositivo humorístico-crítico adquiera una mayor densidad de significado. Una vez detalladas las categorías, podemos construir el gráfico definitivo y proceder al análisis de casos.

Una vez organizadas las categorías, podemos construir un cuadro en el que se cuantifiquen los casos de acuerdo a las categorías que operan en ellos.

Cuadro 4. Casos distribuidos por categorías





### 3.3. Los discursos culturales posmodernos

Una vez realizado el relevamiento cuantitativo de los datos, quedó establecido que la literatura funciona como una condición de producción de *The Simpsons*, un soporte constante del discurso humorístico. Su consiguiente abordaje cualitativo demostró que las formas de inclusión de la literatura en la serie son complejas e involucran posturas ideológicas del enunciador, tanto como diferentes competencias interpretativas exigidas al receptor.

Con estos resultados, surge una nueva incógnita: si la serie incorpora la literatura (así como la ciencia, la historia, la música, etc.) de manera continua a su discurso, a través de operaciones complejas, que dan cuenta de un conocimiento profundo del campo literario, ¿Por qué se la percibe como superficial, vacía de contenido? ¿Por qué sus admiradores reconocen en ella una crítica virulenta a la sociedad norteamericana y sus detractores la cataloga como una celebración de la decadencia? ¿Por qué la serie no es percibida en su densidad real, si un análisis pormenorizado da cuenta de la profundidad de sus contenidos?

Todas estas preguntas pueden responderse si nos aproximamos a *The Simpsons* desde el paradigma de la posmodernidad.

La Posmodernidad se caracteriza, según Lyotard, por la “caída de los grandes relatos”, la desconfianza hacia los bloques conceptuales de la Historia, la Literatura, la Religión, la Ciencia, la Verdad. Estos discursos son tratados desde la irreverencia y un humor de corte hedonista. Su incorporación a *The Simpsons* no puede realizarse desde la jactancia o desde la erudición, en tanto una maniobra de ese tipo implicaría un grado de respeto inaceptable para la posmodernidad.

Otro rasgo de la posmodernidad es la ruptura de las asimetrías morales e intelectuales. La crítica no se ejerce desde un espacio positivo y exento de las problemáticas que se denuncian: no se habla de lo que se considera malo desde lo que se considera bueno. Las fronteras se destruyen, y el enunciador se asume como parte de un proceso que involucra aspectos positivos y negativos. Por lo tanto, no se defiende un espacio de sabiduría dislocado de otro espacio, considerado como “la ignorancia”. No hay intención de enseñanza o adoctrinamiento, los conocimientos circulan despojados de solemnidad y presunción.

Finalmente, el humor posmoderno se caracteriza por el abandono de todo instrumentalismo o función, por un ejercicio de banalización, hedonismo e irresponsabilidad. No hay en *The Simpsons* una intención didáctico-moralizante como en el caso de los discursos modernos, sino una búsqueda del placer centrado en la individualidad. Asimismo, se abandona la figura de otro como blanco del ataque humorístico, y se establece la idea de autorreflexividad consciente: un yo que se agrade a sí mismo a sabiendas de lo que hace.

Por todo lo dicho, es posible el “error” perceptivo: los productos culturales posmodernos utilizan como soporte una gran cantidad de conocimientos, pero no los enaltecen, ni a sí mismos, como espacios de legitimación. De la misma manera, por su carácter humorístico, *The Simpsons* banaliza cuanto asunto aborda en su discurso, incluso su propia lógica, su propio espacio de difusión (la *FOX*) y sus propios personajes. Estos aspectos posibilitan que la serie, si no es entendida en su propio contexto ideológico, sea percibida como un simple entretenimiento superficial y vaciado de contenido.

## 4. Conclusiones

El objetivo de esta investigación fue observar el funcionamiento de la literatura en la construcción del dispositivo humorístico-crítico de *The Simpsons*, postulando que la serie se relaciona con éste y todos los conocimientos desde el paradigma de la posmodernidad. Con esta hipótesis intentamos explicar las razones por las cuales los reconocimientos sobre este discurso han sido disímiles entre sí, deconstruyendo su lógica interna mediante la articulación de diferentes marcos teóricos y demostrando esta postura con un relevamiento cuantitativo y cualitativo de las apariciones de la literatura en su superficie significativa (lenguajes acústico, gráfico y verbal).

Después de realizadas estas operaciones, podemos sintetizar los resultados alcanzados en las siguientes afirmaciones:

- ***The Simpsons* es un producto cultural posmoderno.** Esto se refleja en la estructura interna de la serie, donde los personajes demuestran desconfianza hacia los metarrelatos (la religión, la familia, la política, entre otros), basan su conocimiento del mundo casi totalmente en los medios masivos de comunicación (generadores de la hiperrealidad postulada por Baudrillard) o simplemente reflejan las conductas esperables en una sociedad subcultural, centrada en el consumo (como lo propone Jameson). Pero la posmodernidad de la serie también se manifiesta en su estructura discursiva: el tratamiento del saber y el ejercicio de la crítica se realizan desde una postura que deja de lado la solemnidad y las asimetrías morales, para integrar al conocimiento de manera irreverente (con mayor o menor superficialidad) y mostrar los aspectos negativos de la sociedad en la que se desarrolla sin posicionarse en una exterioridad ni en un espacio de superioridad.
- **La literatura es una condición de producción de *The Simpsons*.** Después de realizado el relevamiento cuantitativo y el análisis cualitativo de los casos encontrados, podemos decir que la literatura funciona como un conocimiento de uso frecuente en el humor y la crítica de la serie, y que opera de manera independiente respecto de la temática de cada capítulo. Las huellas que la literatura ha dejado en la superficie permiten rastrear operaciones diversas de ingreso del campo literario al discurso. Estas operaciones se organizan según su dispositivo de enunciación, de acuerdo a las imágenes de enunciador y destinatario que proponen, y la relación de ambos con el conocimiento.

- **Los reconocimientos disímiles en torno a *The Simpsons* pueden ser explicados mediante una reflexión de la serie basada en el paradigma de la posmodernidad.** En un extremo, la serie puede ser concebida como una propaganda exacerbada de la sociedad capitalista (moralmente disminuida) en la que se desenvuelve. Esta postura encuentra sus razones en la superficie discursiva de la serie: la familia, principalmente *Homer* y *Bart*, alcanza el éxito social a través de conductas vandálicas, irreflexivas y negligentes. La decadencia educativa-cultural asegura la felicidad y la impunidad.

En su contexto de producción también puede reforzarse esta posición: la serie se difunde a través de una cadena cuya división periodística es declaradamente conservadora, sin que eso represente ningún conflicto para ninguna de las dos partes.

En el otro extremo, la adhesión hipnótica a la serie, propia del medio televisivo y del espectador posmoderno, bloquea la reflexión sobre su aparato humorístico crítico.

Tanto un extremo como el otro pueden entenderse desde el punto de vista de la posmodernidad. Un discurso que no ejerce la crítica de un modo tradicional puede interpretarse como defensor de aquello que denuncia si su espectador intenta ajustarlo a un pensamiento que no le pertenece (la modernidad, por ejemplo). O bien puede que el destinatario se encuentre encerrado en la hipnosis propia del espectáculo televisivo, con lo cual el aparato humorístico de un programa no es sometido a reflexión alguna.

## **Bibliografía**

### **Corpus del análisis:**

*The Simpsons*. Serie animada. Capítulos 1 al 226, en idioma original, emitidos originalmente entre el 19 de diciembre de 1989 y el 16 de mayo de 1999 por la *FOX Broadcasting Company*. En propiedad del autor de la tesis.

### **Sobre Posmodernidad:**

Baudrillard, J. (1978) *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bell, D. (1994) *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México: Alianza Editorial.

Eagleton, T. (1997) *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.

Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hassan, I. (1985) «The culture of postmodernism», *Theory, Culture and Society*, 2(3), p. 119-32.

Huyssen, A. (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Jameson, F. (1991) *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.

### **Sobre Discursos Sociales:**

Verón, E. (1993) *La Semiosis Social*. España: GEDISA.

(2004) *Fragmentos de un tejido*. España: GEDISA.

Zecchetto, V. (coord.) (1999) *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La Crujía.

### **Sobre Televisión**

Bourdieu, P. (1996) *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

Eco, U. (2011) *Apocalípticos e Integrados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

G. Requena, J. (1988) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

McLuhan, M. (1996) *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Pereira Valarezo, A. (2007) *Las claves semióticas de la televisión*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.

## **Sobre *The Simpsons***

- Bowler, G. (1996) *The Religious Life of an Animated Sitcom*. Disponible en <http://www.snpp.com/other/papers/gb.paper.html>
- Durham, G. (2000) *Tones of Morality Through Layers of Sarcasm: The Simpsons and Its Underlying Themes*. Disponible en <http://www.snpp.com/other/papers/gd.paper.html>
- Flóki Björnsson, B. (2006) *Postmodernism and The Simpsons*. Disponible en <http://www.snpp.com/other/papers/bf.paper.html>
- Garrison, E. (2001) *A Reflection of Society and a Message on Family*. Disponible en <http://www.snpp.com/other/papers/eg.paper.html>
- Rousseve, D. (2001) *The Simpsons: Portrait of a Heroic Family*. Disponible en <http://www.snpp.com/other/papers/dr2.paper.html>
- Satkin, S. (2001) *The Simpsons as a Religious Satire*. Diponible en <http://www.snpp.com/other/papers/ss.paper.html>
- Sterle, F. (2011) *The Simpsons: Morality from the 'Immoral' & Truth from the 'Absurd'*. Disponible en <http://www.snpp.com/other/papers/fs.paper.html>
- Van Allen, E. (2000) *An Imperfect Ideal Family*. Disponible en <http://www.snpp.com/other/papers/ea.paper.html>