

LOS SIMPSON COMO SENSIBILIDAD Y CONCEPTO

Helio Gallardo

*Profesor de Filosofía,
Universidad de Costa Rica*

RECIBIDO: 11-03-08 • APROBADO: ABRIL 08

RESUMEN

El artículo discute tres planos en relación con su objeto. Examina la desviación que, como fragmentación, puede contener potencialmente una comprensión especializada de las artes. Destaca algunos elementos para una comprensión de la serie *Los Simpson* y, finalmente, analiza la sensibilidad y concepto críticos que, para públicos latinoamericanos, sostienen en esta serie televisiva su presentación de la familia y de la existencia asumida como "reality show".

Palabras claves: Culturología crítica • Semiótica • Sociohistoria • Industria audiovisual.

ABSTRACT

The article discusses three levels in relation to its object. It examines the deviation that, like fragmentation, can potentially contain a specialized understanding of arts. It also emphasizes some elements for an understanding of *The Simpsons* series, and, finally, it analyzes the critical sensitivity and concept that, for Latin American public, maintain in this televising series the presentation of the family and the existence assumed like "reality show".

Key words: Critical culturelogy • Semiotics • Social History • Audiovisual Industry.

Antecedentes

1.- Se me invita a participar con un artículo para la revista *Escena*. La publicación se ocupa de rasgos y valores artísticos en las artes no verbales y mixtas, que incluyen textos verbales, como el teatro. "Verbal" remite a la palabra. Las palabras expresan significativamente cuando se organizan (los seres humanos las organizan) en alguna sintaxis (secuencia u orden adecuado para la función expresiva). Esta sintaxis potencia el 'resplandecer' o 'aparecer' de los conceptos y también, en ocasiones, de la sensibilidad que anima al habla. Por supuesto hablamos aquí de 'comunicación'.

Las artes no verbales podrían ser aquellas que *no utilizan palabras* (se deja aquí libre, o sea no cuestionada, la significación de "artes" en la expresión). Marcel Marceau (1923-2007) pudo ser considerado un artista que no utilizó palabras para expresar su arte. Pero es él quien enfatiza que 'el fondo del mimo no se transforma', pero 'sí su expresión exterior' y ello significa cambios en su gramática. 'Gramática' y 'sintáctica', con independencia de cualquier otra consideración, no son excluyentes. Si un arte como el de Marceau, cambia su gramática, también modificará su

sintáctica. De modo que el mimo utiliza un lenguaje no verbal que es un *habla*. Por ello, *comunica* o *expresa*. Lo mismo puede decirse de la danza sin parlamentos o de la música sin letra.

Luego, artes ‘sin palabras’ no implica expresividad sin sintáctica y sin gramática. Todas las artes se manifiestan mediante lenguajes o ‘hablas’ porque buscan ‘comunicar’. Los espacios arquitectónicos hablan. También la coreografía de *Giselle* habla. *El llano en llamas*, ‘habla’, además de su letra escrita. Tal vez una sociedad, o sectores de ella, tienda a carecer de sensoriedad y sensibilidad para asumir estas hablas. Pero arquitectura, danza y literatura ‘hablan’. Suele ocurrir que la manifestación *exterior* de ese lenguaje, como estima Marceau, solo pueda ser traducido significativamente (que aquí quiere decir positivamente para sí y para la comunicación que busca la producción artística) por sectores o más amplios o menos amplios de la población. Este efecto ‘de cantidad’ tiene capacidad para distorsionar, o introducir un sesgo, en la función del arte de productor artístico y en su comprensión de lo que hace. En realidad, busca ‘comunicar’ cierta experiencia de humanidad, pero solo llega (porque quizá solo a ellos busca) a algunos pocos. Otros aplauden, si es que son convocados o se autoconvocan, pero ‘no entienden’.

El posicionamiento de Marceau introdujo, además, una distinción entre lo que *permanece*, la sensibilidad y el concepto del mimo, y lo que *aparece* en la *escena*. Se trata de una manera de referirse a lo que *sostiene* y *nutre*, y a lo *sostenido*. Lo ‘puesto en escena’ es una composición o producción cuyos motores son una sensibilidad (lógica, sintáctica) y conceptos. Lo no comunicado o comunicado en escena, para muchos o pocos, resulta de esta manera tanto lo que ‘se presenta’ como la sensibilidad que lo anima y sus conceptos. Esto último es lo que, tal vez, difiriendo de Marceau, *sostiene siempre*, aunque también

cambie, pero que no aparece sino bajo la forma de una *composición*. Puede parafrasearse: lo que sostiene y lo que aparece en la revista *Escena*, su composición, o muestra u oculta o a muchos o a pocos, lo que dice.

En sociedades con principios de dominación (de sexo-género, de clase o neocolonial, por ejemplo), las artes no verbales (danza, pintura, dibujo, música, escultura) suelen ser inscritas en la cultura o “alta cultura”, lo que quiere decir que expresan para *minorías*. Muchos traducen “élites”, pero es una discusión. Se trata de un círculo o espiral viciosa invertida: se produce socialmente a mucha gente para que no pueda apreciar danza, pintura, dibujo, música, y el artista produce danza, música, etc. según ciertos códigos para las minorías que restan o desagregadas (que, después de un tiempo, no necesariamente entienden el dispositivo que las torna minorías). En cierta forma, *produce desde ellas y para ellas*. Las artes verbales, en cambio, pueden aspirar a tener efectos (diferenciados) de mayorías (por supuesto esto podría apreciarse como vulgaridad, lo que es también una discusión). Hablamos de ‘desagregaciones’ y ‘fragmentaciones’ (también de agregaciones, aunque menos) y de sus lógicas sociales, así como de ensimismamientos, estimadas y estimados naturales o inevitables.

La revista *Escena*, sin embargo, no aspira a ser ella misma ‘arte’, sino a difundir discursos de diverso carácter “sobre la producción artística” no verbal y verbal. Estos discursos son *maneras de hablar*. Desde sus determinaciones sociohistóricas suponen y expresan sensibilidades, argumentos y conceptos organizados sintáctica y gramaticalmente. Utilizan un universo semántico. Pero todos estos factores, el último especialmente, pueden mimetizarse como jerga de y para minorías autofragmentadas. *Escena* trata de evitar este efecto puntual de desagregación atacando el aspecto metodológico de las investigaciones (y con ello su referente

conceptual, suponemos) y solicitando un lenguaje “sencillo” (obviamente inexistente) que, sin embargo, no afecte el rigor ‘académico’. El resultado puede verse, lo cito por ser el último, en el número 61 de la revista, Año 30, de Julio-Diciembre 2007. Todos los artículos poseen un nivel elevado de *especialización* (los textos para ser representados que se ofrecen desde la página 91 en adelante no pueden ser considerados artículos). La revista *Escena* se muestra así abierta hacia la posibilidad de sostener (reproducir) la *fragmentación social*, y las dominaciones sociales que las gestan y reproducen, al presentar y dirigir sus textos hacia *minorías* a las que presupone como ‘naturales’.

El punto puede ejemplificarse con referencias de un libro costarricense reciente, *La tradición del presente*, centrado en las experiencias teatrales costarricenses, arte mixto, en versión de la revista. A la publicación se la menciona una sola vez en 254 páginas: “En cuanto a publicaciones especializadas en teatro, *Escena*, revista fundada en los 80 por la Universidad de Costa Rica y que en el pasado se dedicó exclusivamente al teatro, hoy en día aparece dos veces al año con escasos artículos teatrales” (p. 51). En el volumen se encuentra, asimismo, de otro autor, una observación sobre la fragmentación y mutua exclusión

de las ‘especialidades artísticas’ en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica:

“Me sorprendió que no existieran planes de estudio en donde se contemplaran cursos en común; no entendía por qué los músicos no establecían el menor lazo con la gente de teatro y por qué los actores ni siquiera se acercaban a las clases de historia de la pintura, ni se interesaban por el más elemental curso de apreciación musical. La desintegración era evidente (...) Esta atomización de las artes no podía ser terreno fértil para el desarrollo de un arte nacional” (Pág. 227).

No se trata aquí de discutir si la composición de *Escena* hace bien o mal en relación con la configuración de una sensibilidad artística nacional (es probable que muchos rechacen de plano esta posibilidad o la estimen no grata) pero, en todo caso, ella resulta insuficiente, tanto en relación con sus interlocutores especializados y la academia (efectiva y administrativa) como en su incidencia humanizadora (que de eso tratan, o deberían tratar, las artes verbales y las no-verbales). La salida es fácil de indicar, pero compleja de realizar: dejar de ser una producción aislada (señal de la fragmentación y ensimismamiento ‘naturales’ y de las tramadas dominaciones que las sostienen) e inscribirse,

con idénticos o semejantes caracteres, en una *política cultural* más amplia y determinada, institucional o no institucional, que tenga como base y horizonte un *emprendimiento colectivo* efectivo. Por supuesto, esto afectará autoestimas y gradaciones, pero su efecto tendrá incidencia cultural transgresora. Que es, en realidad, la función que corresponde comunicar (transmitir) a las artes y a quienes las comentan.

2.- Lo anterior explica, en parte, por qué se elige aquí determinar, algo aleatoriamente, la sensibilidad y el concepto, puede utilizarse el plural en ambos casos, que anima a la serie de televisión *Los Simpson*. Es discutible si se trata de una producción de arte: es vista y aplaudida por múltiples minorías o individuos no necesariamente coincidentes. También es ignorada por otras, probablemente cercanas en su rechazo a la televisión o por su percepción (dramáticamente inadecuada) de que se trata de un medio ‘menor’ en relación con las artes, o del todo incompatible con ellas. No se puede olvidar que la serie se presenta como una comedia de situación en caricatura (de dibujos animados) y que, en la mayor parte de los países donde se exhibe, es “para todo espectador”, lo que supone la *aborrecible* conjunción o agrupamiento de niños, jóvenes

y adultos. Menos discutible es que su efecto de 'aprecio' (estético) se consigue combinando varias artes en cuanto estas son técnicas. Que signifique la estima estética, del grabado de un artista "no insular" Amighetti, por ejemplo, o de un global y colectivo *Los Simpson*, constituye, como ya hemos visto, una discusión. Estas líneas no tratan de avanzar en esa discusión. Básicamente, sostienen la tesis de que la estética y la conceptualización que sostiene a *Los Simpson* resulta, en Costa Rica, una oferta con posibilidades transgresoras. Y que ello la habilita, si no como "arte" (qué o quién determina esta calidad), al menos como el esfuerzo significativo de un habla para el que tal vez existan (porque no han sido socialmente producidos, o si producidos, no se han autoeducado para ello) localmente poca o ninguna receptividad ni menos espiritualidad. Esto, en términos prácticos, significa que *Escena*, en tanto dispositivo cultural, podría dialogar, desde sí misma, provechosamente con la sensibilidad que sostiene y anima a *Los Simpson*.

Sensibilidad y concepto en *Los Simpson*

Los Simpson se presenta, principalmente, bajo el formato de una serie de televisión. Su origen es estadounidense (su inspiración proviene de un hombre de ese ambiente, Matt Groening) y en el año 2007 cumplió veinte años de permanencia en el horario más importante de la televisión de ese país con una audiencia por temporada que oscila entre 13.4 millones y 9.2 millones de televidentes. *Los Simpson* fue considerada por la revista *Time*, en 1999, como la mejor serie del siglo XX y sus episodios, que duran entre 22 y 24 minutos, se traducen para ser reproducidos legalmente en al menos 12 idiomas que incluyen el árabe,

catalán, coreano, hebreo, japonés, mandarín y ruso. Las versiones en inglés estadounidense suenan más 'adultas' y 'realistas' que su traducción latinoamericana, en la que los actores asumen los parlamentos como si se tratara, por fuerza, de situaciones "cómicamente", propias del universo puramente descriptivo y enteramente ficcional de las urracas parlanchinas o Pluto. *Los Simpson*, en realidad, articula pocos y breves momentos descriptivos con otros satíricos, contiene humor ácido, negro y grotesco, parodia verbal y situacional, algún sermón y, en términos básicos, responde a la idea de su principal creador, M. Groening, de darse la forma de una sátira y crítica hacia los estilos de existencia de la sociedad estadounidense en el mismo movimiento en que se captura a públicos masivos para que la sátira constituya un buen negocio. Este último factor resulta indispensable para formar parte de la cartelera central de un canal importante de televisión en Estados Unidos. Sin embargo, el factor 'buen negocio' puede ser encontrado contemporáneamente, asimismo, en las expresiones artísticas verbales y no verbales cuyos medios no son precisamente la televisión comercial.

Conviene precisar algunas determinaciones de la aproximación a *Los Simpson* presentes en este trabajo:

a) *Los Simpson* debe ser entendido como un nombre propio que designa un proceso creativo con caracteres internos diferenciados y, eventualmente, incompatibles. Un ejemplo claro, relacionado con uno de los detalles de este trabajo, es el segmento en el que se presenta la serie. En una primera etapa, los miembros de la familia Simpson acudían presurosos desde sus distintas ocupaciones a sentarse a la sala de su casa y ver "su" programa. Después de algunas temporadas, el formato cambió y a la acción de sentarse

en el sofá común se le agregó algún recurso propio de los *cartoons*. En el mismo sentido, las situaciones, inicialmente centradas en situaciones propias de una familia de capas medias (una forma de realismo), se desplazan hacia aventuras más “fantásticas” en las que el grupo familiar sirve principalmente de soporte.

b) En este trabajo se utiliza como muestra de *Los Simpson* su primera temporada (1989-90) tal como fue editada por los productores de la serie para su *Edición de Coleccionista*. En el volumen que corresponde a esta temporada, la traducción al español, además de caricaturizar las voces (para un efecto “más cómico”), aminora la violencia en el habla, característica de la versión original para Estados Unidos, en particular la utilización de palabras referidas a los genitales humanos y a su sexualidad. Podría hablarse prácticamente de una versión para hispanos (México, imaginamos) “autocensurada” o ‘púdica’. Aunque la muestra de *Los Simpson* utilizada en este trabajo es reducida, ella se cotejó con capítulos de la 2ª y 10ª temporada para apreciar algunas de las transformaciones de la serie, cambios provenientes en su mayoría, al parecer, de lo que resultó ser un magnífico ‘negocio’. Este último material no se consideró sino muy circunstancialmente en el análisis.

c) La serie *Los Simpson* no puede ser unilateralmente caracterizada por el comportamiento de sus personajes porque, en su conjunto y por su formato, ella constituye un relato “abierto” de personajes-en-situación, de modo que las personalidades (en tanto individuos) pueden comportarse con contradicciones internas (muy humanas, por lo demás) que los hacen ver como sin coherencia aparente o efectiva. Este trabajo, por su objetivo y por razones editoriales, tampoco se ocupa de la sintaxis inherente a la puesta en escena de *Los Simpson* (articulación escenografía, iluminación,

vestuarios, caracterización, interpretación y sonido, verosimilitud, etc.), sino en la sensibilidad que parece sostener esta ‘puesta en escena’, con relativa independencia de la aparente concreción de su presentación en pantalla.

***Los Simpson* y la autoridad pública en Costa Rica: la cuestión de la familia**

A poco de hacer su arribo a la televisión comercial costarricense, la serie *Los Simpson* fue enviada a un horario nocturno porque la Oficina de Censura pertinente consideró no apta para públicos infantiles (y, suponemos, juveniles) su tratamiento de las relaciones familiares. Una investigadora mexicana, María Cristina Rosas, escribe que: “En países como Costa Rica y la República Dominicana se prohíbe su transmisión por considerar que ofende los valores familiares”, pero ya sabemos que, al menos para Costa Rica, esta constatación es equivocada (aunque, sin duda, existieron y existen en el país sectores que querrían prohibirla. El problema es que enfrentan a grupos económicos ante los cuales carecen de poder de veto). Aquí lo que se hizo fue transferir el horario de su programación aduciendo que ello permitiría no afectar o reducir su efecto en el sector de los más vulnerables del grupo familiar: los niños.

La misma investigadora mexicana señala que la ofensa de los valores familiares no es un rasgo de *Los Simpson* porque la serie muestra una familia tradicional que, pese a sus problemas, se mantiene unida, “a la inversa de lo que ocurre en la vida cotidiana de los estadounidenses y otras sociedades, donde la desintegración familiar es la regla”. Rosas añade que, en esta familia Homero desempeña el papel de padre proveedor, Marge el de ama de casa, Bart y Lisa asisten a

la escuela y Maggie es una bebé llorona. Rosas concluye que la serie, en este punto, es una expresión "simpática" del conservadurismo. Pero su observación es unilateral y epidérmica. Al menos en Costa Rica (y probablemente para la mayor parte de América Latina) el grupo familiar presentado por *Los Simpson* es radicalmente *transgresor*. Sin embargo, este último juicio tampoco da la razón a la censura costarricense o, eventualmente, a la prohibición que habría afectado a la serie en República Dominicana. Se trata, como veremos, de otra cosa.

Rosas valora conservadora a la familia Simpson por su estructura nuclear y el dominio patriarcal con administración delegada de la madre. Los censores costarricenses cambian el horario de transmisión de *Los Simpson* porque advierten que el padre proveedor es presentado como un "bueno para nada", con baja autoestima, con tendencia a compadecerse, violento, y al que sus hijos, en especial Bart, no respetan. La sumisión de la madre Marge, al mismo tiempo, tiene una marcada connotación sexual. Homero, pese a su rudeza y físico, la satisface. Pero el punto central es el de la *autoridad*: las diversas situaciones de cada episodio de la serie no enseñan el respeto 'natural' que se debe mostrar por los padres (tampoco por los maestros, clérigos, policías, etc.) incluyendo ahora a la madre. Las relaciones entre todos ellos están empapadas de brusquedad, sarcasmo, sentimientos reprimidos, exaltaciones, paralelismos existenciales y violencia. Obviamente, no se está ante una familia 'ejemplar'.

Sin embargo, la *lógica* que anima a la familia (institución) Simpson muestra al grupo nuclear, como lo advierte la investigadora mexicana, como un *colectivo unido* y que se desea *indestructible*. Pero, y esto es lo que debe haber resentido a los censores costarricenses, la articulación del colectivo no se deriva, o no es expresión, de una

autoridad unilateral de los padres sobre los hijos (una forma de imperio), sino del reconocimiento de la autonomía relativa de cada miembro de la familia y del respeto, también relativo, por esa autonomía. Cuando Marge, por ejemplo, se ve tentada por el adulterio, su comportamiento no es juzgado ni por Homero ni por sus hijos, sino que es observado (y resentido) para procurar influir desde *sentimientos familiares* para que el adulterio no se consume. En este proceso con catastrófico horizonte de disolución nadie se siente *culpable*, ni siquiera Marge. Todos, en cambio, se asumen *responsables* (hasta donde pueden) por lo que ocurre y por su efecto en el emprendimiento colectivo en el que consiste su familia. La familia tiene como lógicas y motores la *autonomía* de cada cual y las *responsabilidades* que se siguen de esas autonomías. *Los Simpson* están juntos porque se *valoran unos a otros* con independencia de su estatus 'natural' de padres o hijos o legal de esposa/esposo. *Reconocimiento y acompañamiento* de los otros con *responsabilidades diferenciadas*, eso es lo que muestra la familia Simpson. Son valores evangélicos. Obviamente transgresores.

El alcance del punto recién reseñado resulta ejemplificable con un tipo de familia hoy reclamada y que se valora, en círculos católicos y conservadores, una aberración. La *familia homosexual*. Este tipo de familia no tiene como perspectiva ni objetivo procrear niños ni criarlos. Su concepto es el de una relación humana entre adultos que se reconocen y acompañan hasta que la muerte los separe y sus legítimos alcances jurídicos. La serie *Los Simpson* expresa este concepto, pero en una familia heterosexual que quiso tener hijos y que los cría pero estimula su autonomía (la bebé Maggie maneja el automóvil de su madre Marge a la par de ella: tiene su propio volante; también su lugar propio en el sofá en el que todos se aprestan a "ver" *Los Simpson*). En este

sentido, la familia Simpson no se mueve mediante una lógica patriarcal. El carácter de proveedor de Homero (y su violencia) no lo faculta para violar a su esposa ni a sus hijos. Con todas sus deficiencias, Homero no aspira a ser temido y obedecido, sino a ser reconocido y acompañado como un ser humano. Y él hace lo mismo con los demás. Su lógica, por tanto, no es patriarcal. Para sobreabundar, en la serie resulta evidente que él no determina unilateralmente la 'espiritualidad' del grupo. Tampoco el programa se llama "Homero Simpson y su familia", sino *The Simpsons*.

El ejemplo facilita, además, reconocer otro supuesto de la serie: en una familia nuclear, con tendencia ampliada, heterosexual, el sitio más vulnerable no es el ocupado por las mujeres (que a su manera son reconocidas en su autonomía por Homero y Bart), o los niños, sino por los *ancianos* que todavía desean vivir y reclaman, sin mucho éxito, ese derecho con las responsabilidades pertinentes. La serie *Los Simpson* presenta de maneras variadas este punto de vista, así como un criterio prejuicioso, aunque marginal, sobre los jóvenes.

Ahora, una familia cuyo motor de organización y comportamiento es un emprendimiento colectivo que potencia la autonomía de cada individuo en la matriz común, la responsabilidad ligada a esa autonomía, y que representa como valores centrales el reconocimiento y el acompañamiento, derivados de autoestimas legítimas, es lo que, probablemente, llevó a los censores costarricenses, aunque no hayan percibido estos factores por 'exóticos', a trasladar el programa a un horario que estimaron 'de adultos'. En efecto, la familia nuclear 'normal' del imaginario católico institucional, que es la imperante en el país y en América Latina, descansa en la hipocresía y la mojigatería (los Simpson se muestran en cambio como son), la culpa y el pecado (no la responsabilidad, un valor moderno), y la ausencia de autonomía con el

efecto de pérdida de autoestima efectiva debido a la sumisión absoluta a normas morales 'naturales'. La familia nuclear católica, a la que se envuelve en frases y valores pomposos para disfrazar su miseria, tiene, en realidad, poco que ver con la existencia efectiva de la gente, y se constituye, más bien, como función de un poder imaginario sobre-represivo y monopólico sobre el pecado y la culpa (en un punto tan sensible e inevitable como la sexualidad) administrado por la autoridad clerical católica, función que es factor, asimismo, de la reproducción cultural de su dominio.

La serie *Los Simpson* apunta frontalmente, mostrando a un sistema familiar en apariencia violento y caótico, por oposición al "amoroso", "virginal" y 'naturalmente ordenado' hogar católico, contra el rebajamiento humano de la familia y su corolario de infelicidades personales hoy no necesario o gratuito. Lo hace dando a los Simpson una espiritualidad de autonomía y de responsabilidad desde los valores evangélicos del reconocimiento y del acompañamiento para los que todos los comportamientos, por extraños o viles que parezcan, forman parte de la experiencia humana. Esto, en la realidad cultural e institucional latinoamericana, resulta provocador y subversivo. Una analista penetrante como María Cristina Rosas no lo "ve" porque liga la sujeción de Marge con las tradiciones del 'ama de casa', pero no advierte que, envuelta en ese formato, Marge tiene autonomía, por ejemplo, para decir su palabra, o para acompañar, con independencia de los juicios y acciones de Homero, a Liza y a Bart. Es cierto que Marge no hará nada por destruir el núcleo familiar, pero este rasgo puede ser predicado por igual para todos los miembros de la familia. En este sentido, su mensaje parece ser conservador, pero en América Latina resulta transgresor porque presenta la posibilidad de una familia articulada por las capacidades autónomas de plena humanización de cada uno de sus miembros, familia que, entre nosotros, nunca ha

existido. Esto quiere decir que su presentación podría convocar y excitar *experiencias de contraste* que, para los sectores populares latinoamericanos, contiene la posibilidad de referentes utópicos o de esperanza sociohistórica. No es poco.

Los Simpson y la existencia como *reality show* o entretenimiento

Se ha mencionado más arriba que el segmento de presentación original de *Los Simpson* se configuraba mediante una secuencia en la que cada miembro de la familia nuclear acudía, desde actividades diversas y movilizándose por sí mismo (Maggie incluida), hasta el sofá de su casa en el que, sentados, se disponían a ver el programa de televisión *Los Simpson*. Lo peculiar de este segmento original, posteriormente variado, es que en lugar de "ver" (asistir a) el programa, la familia Simpson se introducía en el televisor y protagonizaba las acciones que configurarían el episodio.

De esta secuencia conviene enfatizar al menos dos elementos: los Simpson ven televisión como un colectivo con un emprendimiento común (no a título individual), y este colectivo que son los Simpson no acepta que su existencia se transforme en un *reality*

show. Quieren, por el contrario, asumir sus existencias, protagonizarlas, no asistir a su representación, como si la existencia fuese un *simulacro*. Esto quiere decir que *Los Simpson* rechazan ser algún tipo de *telerrealidad* y participar de su opacidad. Ellos son 'reales'. Se constituyen en ausencia de toda cámara y sus existencias son previas a ellas. No deja de ser una presentación curiosa para un programa televisivo 'estrella'.

Del carácter de la telerrealidad interesa destacar aquí que ella se presenta a *espectadores o públicos* que pueden incidir en esa producción o composición televisiva que se muestra como si fuera 'real' (las únicas realidades de la telerrealidad son sus funciones de captar espectadores y consumidores y traspasar una estética). Así, sin hacerse responsables por nada de lo que 'ven', los espectadores pueden operar sobre esa telerrealidad (apretando un botón, llamando por teléfono, votando, etc.). La familia Simpson se niega a aceptar este tipo de comportamiento emocional inercial y quiere hacerse responsable por todo lo que implica su existencia. Los Simpson enseñan o develan, de esta manera, el truco de la telerrealidad: es una ficción complejamente interesada que deshumaniza (des-socializa) a sus espectadores. Es interesada porque pone de manifiesto una

composición desde intereses particulares no explicitados. Y es compleja, en principio, porque 'vende', además de contenidos, una manera de ver/estar en el mundo, una conceptualización y una estética. La manera de ver o asistir a la pantalla de televisión por parte de los Simpson y su comportamiento hacia ella, en el segmento que destacamos, resulta así *socialmente crítica*.

Una sola referencia para que se advierta el valor de esta actitud crítica hacia una conceptualización y estética generalizadas. Un reciente referéndum en Costa Rica (2007), respecto de la conveniencia o no de un determinado Tratado de Libre Comercio con EUA y otras economías menores, fue vivido por sectores mayoritarios de la ciudadanía como si el asunto no fuera con ellos (es decir, bajo el formato de un *reality show*) pero en el que podrían 'incidir' depositando un voto por un No o un Sí. La institucionalidad reinante (Gobierno, medios masivos comerciales, agitadores) entregaron al referéndum, además, mayoritariamente, la forma de un dramático *reality show*. El voto precipitaría la salvación o la catástrofe para el país. En los últimos días, la telerrealidad saturó y conmovió a la ciudadanía y forzó una parte significativa del sufragio. La serie *Los Simpson*, su secuencia de inicio, denuncia estos 'tratamientos' manipuladores de la existencia personal y social.

Llama a todos (ciudadanos y sectores sociales) a ser *protagonistas* en un emprendimiento colectivo que no puede ser asumido como simulacro, excepto que se desee disolver inercialmente la existencia propia en él. Y no hay otra. La telerrealidad pertenece a las corporaciones o al señor Burns (en la tipología de la serie) y a las lógicas que emanan de ellos.

Se podría agregar, aunque el punto excede el formato exigido a este artículo, que los protagonismos asumidos por los Simpson poseen raíces e *interlocución histórica* y sociohistórica que no se limitan a Estados Unidos, sino que comprenden también la historia de la humanidad. El tratamiento de esta sociohistoria e historia puede ser provinciano (al final de cuentas el principal negocio es tener alta audiencia y mercadeo en Estados Unidos), pero su sensibilidad básica admite también otras lecturas. Queda mencionado el punto. Los Simpson no solo nos enseñan a estar ante y en televisión (telerrealidad), sino que introducen también a la única manera posible de humanizarnos, que es dejarnos interpelar por la que debería ser nuestra sociohistoria para proyectarnos, desde la asunción crítica de ella, como *proceso de humanización* y, con ello, de humanidad. Se trata, desde luego, de emprendimientos colectivos.

Para terminar, *Los Simpson* no es una serie cómica. Vista desde su estética contiene factores de una irritación ante la decadencia y los bloqueos (clericales, corporativos y políticos, por ejemplo) sistémicos para *producir humanidad*, malestar a la que se da la envoltura de sátira para que resulte aceptable para muchos espectadores. Pero su lógica es la de una desazón que, desde Estados Unidos, o sea, desde sus sectores poderosos y grupos medios, no tiene respuesta ni salida. Pero los espectadores populares de la serie en América Latina podrían encontrarle más de una. Siempre y cuando publicaciones como *Escena* contribuyeran a que aprendiesen a mirarla y verla. Puede resultar oportuno finalizar con una 'exageración' que forma parte de los sueños: si nuestra gente, excluyo solo a las minorías clericales,

políticas y corporativas, se pusiera desde sí misma a ver con jocosa seriedad *Los Simpson*, ninguno de los actuales gobiernos latinoamericanos (y las formas de propiedad/apropiación que los sostienen) tendría viabilidad dentro de quince o veinte años. Esto sería excelente. Como se advierte, el espíritu de *Los Simpson* es, entre nosotros, lo contrario de ir a misa, de encapsularse en una disciplina, o de votar por candidatos que expresan un eterno y degradado siempre-más-de-lo-mismo.

Referencias

Escena: revista de las artes / Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural. Año 30, N.º 61, II-2007, julio-diciembre. Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, San José Costa Rica.

Guía Cultural. El mimo Marcel Marceau usa el silencio para recordar. http://www.guiacultural.com/mimo_marcel_marceau_usa_el_silen.htm, visitado el 13/02/08.

Los Simpson. La primera temporada completa. DVD de Colección, <<http://www.thesimpsons.com>>, <<http://www.foxlatina.com>>, sde.

ROSAS, MARÍA CRISTINA

Los Simpson y el conservadurismo en EE.U.U. http://www.lainsignia.org/2003/abril/cul_040.htm, visitado el 9/02/08.

VINOCOUR, FERNANDO (editor).

2007 *La tradición del presente. Actualidad de las experiencias teatrales en Costa Rica en las tres últimas décadas.* San José, Costa Rica: Perro Azul.