

Intertextualidad en *The Simpsons*: Transgresión y ruptura formal

GONZALO ENRÍQUEZ VELOSO

Universidade da Coruña (Spain)

Abstract

Góngora usó la octava real, estrofa reservada para largos poemas épicos, para poemas satíricos. Hoy Matt Groening usa el texto filmico animado para un público adulto y elaborar una ácida crítica al modelo de vida, principalmente al estadounidense. *Los Simpsons* son una inflexión en el panorama audiovisual y han creado escuela: series como *South Park*, *Family Guy*, *American Dad*, *King of the Hill*, etc., nacen con una clara influencia y la misma filosofía. Por otro lado, la serie lleva 20 temporadas en antena, a lo que hay que sumar otras tres en formato de cortos emitidos en el *The Tracey Ullman Show*. En total, *The Simpsons* se vienen emitiendo desde 1987. El éxito se debe a los guiones y al hecho de que los guionistas dominan la recepción del texto por parte del espectador. Mediante la estética, con ser seres humanos amarillos con cuatro dedos en cada mano, difícilmente han podido conectar con el mundo del espectador. Sin embargo, sí lo han hecho mediante temas cotidianos que viven los protagonistas. Y una de las claves ha sido incluir la serie en el mundo real, precisamente llevando el mundo real a la serie, apaleando así a la simpatía y empatía del espectador que ve su mundo reflejado en Springfield. Las referencias son de muy diversa índole y prácticamente todas son intertextos: guiños a películas, adaptaciones de cuentos, apariciones de cuadros, canciones, etc., apariciones de famosos... Todo el mundo pasa por el filtro amarillo. El presente trabajo tiene por objetivo identificar y clasificar las referencias y analizarlas en bloques temáticos o como se precise en cada caso.

Matt Groening usa el texto filmico de animación para un público adulto y elabora una ácida crítica al modelo de vida actual, principalmente al estadounidense. *The Simpsons* son una inflexión en el panorama audiovisual y han creado escuela: series como *South Park*, *Family Guy*, *American Dad*, *King of the Hill*, etc. nacen con una clara influencia y la misma filosofía. Por ello podemos decir que estamos ante un nuevo género dentro de la animación, al que llamaré *animación crítica adulta* o *animacrítica*. Por otro lado, la serie *The Simpsons* lleva 20 temporadas en antena, a lo que hay que sumar otras tres en formato de cortos emitidos en el *The Tracey Ullman Show*. En total, *The Simpsons* se vienen emitiendo desde 1987.

The Simpsons es un texto audiovisual que, además de haber revolucionado la televisión, tiene una enorme presencia en nuestra sociedad. Los textos televisivos son considerados menores y aún más si se trata de animación. Sin embargo, considero que esto es un error. No debemos tender al academicismo en ningún momento de la investigación y el estudio filmico-literario. *The Simpsons* es un abrumador ejemplo de la calidad que puede alcanzar este género.

La relevancia de la serie es tal que Henry Keazor, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Frankfurt, en una entrevista concedida a la Radio Televisión del Oeste de Alemania [WDR, 2009], en el marco del Festival Literario de Colonia, hizo las siguientes declaraciones: «[*Los Simpson*] son parte de la literatura universal y son un fenómeno que va más allá del género de la serie de televisión», «los pintores barrocos se enfrentaron intensamente con la obra de otros artistas como, por ejemplo, Nicolas Poussin, que se ocupó profundamente de Rafael y de la antigüedad. Eso también puede verse en *Los Simpson*, allí también hay una confrontación con el arte anterior para crear algo nuevo. El arte es siempre arte sobre el arte» y «realizan imitaciones, parodias y citas que dan *alimento intelectual* a los historiadores del arte». Kezor justifica así que el Festival Literario de Colonia le haya dedicado una sección a la serie.

En la Universidad de Berkeley, en California, se imparte una clase de Filosofía basada en *Los Simpson*: «*Los Simpson* y la Filosofía», que tiene como libro de referencia *The Simpsons and philosophy: the D'oh of Homer*, de William Irwin, Mark T. Conrad y Aeon J. Skoble, todo un éxito de ventas, utilizado por más profesores en otras universidades.

Todo esto encaja con lo que dijo Matt Groening acerca de que «*Los Simpson* es un programa que te recompensa si pones suficiente atención». Sus célebres episodios pueden entenderse en distintos niveles: divierten a niños, a adultos y a intelectuales.

Una de las claves del éxito son las referencias, sobretudo las intertextuales: guiños a películas, adaptaciones de cuentos, apariciones de cuadros, canciones, etc., apariciones de famosos... Todo el mundo pasa por el filtro amarillo.

El objetivo de este estudio es cuantificar el número así como el tipo de las referencias intertextuales con el objetivo de poder valorar la frecuencia y relevancia de las mismas.

Los cortos para el programa de *The Tracey Ullman Show* eran animados por Klasky-Csupo, una compañía de producción localizada en Los Ángeles, California, fundada por la productora artística Arlene Klasky y el animador Gábor Csupó. Posteriormente, con la llegada de la serie y el vertiginoso aumento de trabajo, la FOX subcontrató la producción a varias compañías internacionales ubicadas en Corea del Sur (Deneroff, 2000).

En las primeras trece temporadas se empleó la técnica *cel animation*, que consiste en colocar a los personajes sobre un fondo común. A partir de la decimocuarta se cambió por la

digital *ink and paint*, en la que el método tradicional se complementó con las ventajas del uso del ordenador, obteniendo unos resultados mucho más precisos.

Finalmente, la vigésima temporada se ha comenzado a animar en alta definición, lo que mereció una nueva careta de inicio y algunos problemas (tal y como reconoce Groening) que afectan a la sincronización y composición de la animación (Ryan, abril 2009).

1. LA INTERTEXTUALIDAD

Para poder definir la intertextualidad, antes es necesario tener claro lo que es un texto. Texto es, según Paz Gago (1999), una porción de discurso con una función esencialmente comunicativa pues es el resultado de un acto de comunicación ya que, por otra parte, ésta siempre se da en forma de texto. O dicho de otra forma, texto es un conjunto de signos con intención comunicativa que tiene sentido para un receptor en un determinado contexto. De este modo, un texto puede ser un texto literario (un libro), pictórico (un cuadro), filmico (una película), etc.

Habiendo fijado el concepto de *texto*, podemos entender la *intertextualidad* como la inclusión de un texto, o una parte de un texto, en otro de manera consciente y con intención comunicativa. En este punto es de radical importancia el concepto de *recepción*, es decir, cómo el receptor interpreta el texto, ya que la intertextualidad solo triunfa cuando el receptor es consciente de la existencia del intertexto.

La intertextualidad puede ser marcada, si la referencia es identificada como tal por el autor, o no-marcada, si el intertexto no se indica y su identificación depende únicamente de los conocimientos del receptor. En la serie que vamos a estudiar casi no hay referencias marcadas, sino que son más habituales los guiños, las parodias, etc., por lo que el conocimiento previo del receptor es crucial a la hora de percibir la referencia intertextual, ya que si el receptor no advierte su presencia, parte del mensaje se pierde.

Los intertextos no son siempre citas textuales de las palabras de un autor, sino que también pueden darse como reelaboraciones. En *The Simpsons*, prácticamente siempre son textos reelaborados. Martínez Fernández hace una clasificación de los tipos de reelaboraciones posibles. Existe *alteración* cuando se modifica el orden de los elementos; *omisión* cuando se elimina parte del texto citado; y *sustitución* cuando algunos elementos son cambiados por otros. Esta clasificación fue enunciada teniendo un objeto de estudio concreto: los textos literarios escritos. En nuestro caso, cuando el texto pertenece a la *visualitura*, es necesario reinterpretar o, cuando menos, acondicionar estos conceptos a nuestro medio audiovisual. En lugar de palabras escritas, jugamos con palabras habladas y también con imágenes. Por esto, la clasificación no es útil salvo en casos muy concretos, como en citas de literatos, políticos, etc.

Las reelaboraciones audiovisuales, es decir, la transposición de un texto filmico a otro, en este caso a un texto filmico animado, puede ser de dos tipos: total o parcial. Es total cuando todo el capítulo adapta una película completamente y parcial cuando toma un fragmento, unas secuencias, un tema argumental, unos personajes, etc. Todas estas referencias son no-marcadas, excepto en casos concretos, como pueden ser la representación de una obra de teatro, la lectura de un cuento, etc. De todos modos, lo interesante no es tanto si el intertexto está señalado o no, sino cómo *Los Simpson* recogen la escena y realizan la transposición.

Paz Gago (2004) describe en su método comparativo semiótico-textual tres conceptos atendiendo al resultado: *convergencia*, *divergencia* e *interferencia*. El modelo está ubicado también en el marco de la Literatura Comparada que tiene como uno de los términos a comparar la literatura escrita. Es necesario, pues, actualizar estos conceptos al ámbito de la Literatura Comparada en el que nos movemos, que tiene como objeto de estudio únicamente textos audiovisuales.

Hablaremos de *convergencia* para referirnos a los elementos comunes entre ambos textos: lo que permanece. Puede ser el tema, la forma, la fotografía, etc.; con *divergencia* nos referimos a aquellos elementos que varían, es decir, lo que se sustituye, elimina, añade, etc.; finalmente, la *interferencia* es el hecho de que el texto filmico original condiciona al texto animado, y cómo éste adopta elementos que no le son propios en esencia, como puede ser el juego de cámaras, los zooms, etc., sino que adoptan por influencia del cine o por el interés de reproducir el texto original.

2. APUNTES METODOLÓGICOS

El corpus seleccionado son las dos primeras temporadas, 35 episodios, casi el 10% del total de la serie. El método para realizar el estudio fue localizar las referencias, clasificarlas y, por último, interpretar el resultado y analizar algún caso concreto de intertextos, empleando para ello el método comparativo semiótico-textual (Paz Gago, 2004), aunque añadiendo las modificaciones anteriormente señaladas.

Las referencias pueden ser de dos tipos: directas e indirectas. Llamo directas a los intertextos e indirectas a referencias de títulos de obras, alusiones a personas, etc. Resultan interesantes aquellas referencias que no son intertextuales, puesto que ayudan también a la recepción ya que el espectador reconoce su propio mundo en la serie (y de un modo más sencillo que mediante los intertextos) por medio de títulos de canciones, películas, marcas comerciales, hechos históricos, personalidades... que los personajes conocen, ganando así en verosimilitud.

Diferencio en estos dos tipos, tres grandes grupos: referencias a personas, a elementos culturales y científicos, destacando los que sean a textos filmicos (películas, series, vídeos musicales, etc.), y el tercer grupo, que recoge lo que no se pueda incluir en los anteriores.

La finalidad del presente estudio es observar cuáles son los tipos de referencias más utilizados, cuáles de ellos son intertextos, clasificarlos y analizar algún caso concreto. La intención ulterior es extender el corpus a todas las temporadas y realizar el análisis a todos los episodios de la serie para observar plenamente de qué manera *The Simpsons* se nutren del mundo para generar su universo ficcional.

El número total de referencias en estas dos primeras temporadas es 282, de las que 202 (71,63%) son intertextos y 80 (28,37%) son referencias indirectas a películas, obras o personajes literarios, grupos o canciones, cuadros, etc.

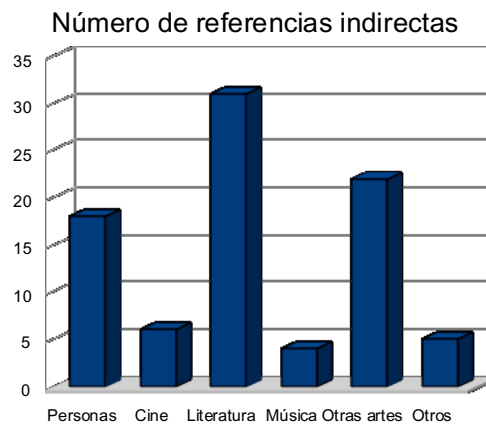
2.1. Las referencias indirectas

Las referencias indirectas son las que se producen cuando un personaje nombra una película, una canción, etc. Es decir, no aparece incluido en el episodio actuando si es una persona, con sonido si es una canción, mediante transposición en el caso del cine o de la literatura, etc.

Un buen número de estas referencias indirectas están en los títulos de los episodios, que suelen ser variaciones de títulos de canciones o películas. Mediante esta técnica, el propio título resulta familiar y jocoso al espectador, facilitando y asegurando la recepción del capítulo.

Hay referencias más sencillas, como la que acabamos de enumerar, y otras más complejas, como las bromas entre los guionistas, como por ejemplo cuando en el gag de la pizarra que Bart escribe: «No soy una mujer de 32 años», es una referencia a Nancy Cartwright, su dobladora en la versión original, quién cumplió 33 años muy poco después de emitirse el episodio.

Las referencias indirectas pueden ir desde citar a los Yankees de Nueva York, como a Mammon, personificación de la avaricia en el *Nuevo Testamento*, o a Cresco, último rey de Lidia en el siglo VI a.C., cuyo reinado estuvo marcado por los placeres y la riqueza. Tanto Mammon como Cresco son el nombre de las dos calles en cuya esquina tiene Mr. Burns su mansión, definiendo de este modo tan sutil la psicología del personaje. Podemos ver, de nuevo, que las referencias pueden ser completamente evidentes, como en el caso del equipo de baseball, o reservadas para una élite intelectual, como en el segundo caso.



A pesar de que Matt Groening ubicó a los personajes en Springfield, el topónimo más común en Estados Unidos, y otorgándole un entorno natural imposible de identificar (tiene costa, montañas, desiertos, ríos, llanuras, bosques, etc.), mediante todas las referencias indirectas se favorece la verosimilitud y el espectador ubica la serie en el mundo real, el mundo en el que vive, creando así la ficción de que los Simpson viven también en Estados Unidos. Los personajes quieren reflejar al estadounidense medio, por lo que escuchan las mismas canciones, conocen a los mismos famosos, ven las mismas películas, leen los mismos libros, etc., etc.

Además de estas referencias puntuales, hay otros elementos presentes a lo largo de toda la serie, que favorecen la simpatía del espectador, como la cerveza Duff, que se asemeja mucho en su popularidad y pronunciación a la cerveza Bud (Budweiser), la más vendida en Estados Unidos.

2.2. Las referencias intertextuales

Este es el apartado más interesante desde el punto de vista de la Literatura Comparada y el que originó el presente trabajo.

The Simpsons es una serie que basa parte de su génesis en la intertextualidad. En tan sólo dos temporadas, 35 episodios, hay 171 intertextos.

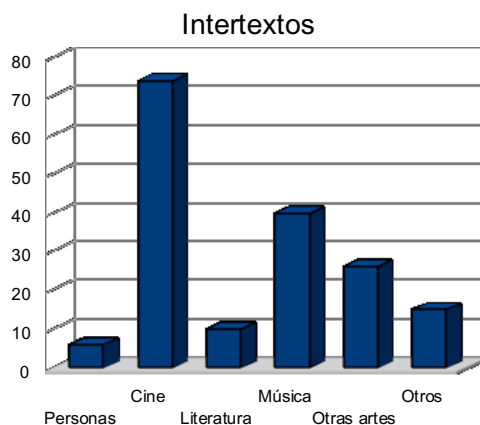
Aparecen desde cuadros impresionistas, como *Bassin aux nymphéas*, de Claude Monet o *Champ de blé aux corbeaux*, de Vincent Van Gogh, pasando por hechos históricos, como el debate por el límite de velocidad de Estados Unidos, pasando por citas de obras como *Hamlet* o *Charlotte's Web*, o de autores como Nietzsche, personajes como el boxeador Mike Tyson, hasta la transposición de obras literarias o, lo más abundante, textos filmicos.

Sin lugar a dudas, el género de intertexto que prima en la serie es el filmico, seguido por la música y otras artes.

2.3. Análisis de algunos intertextos

Hay algunas citas a diversos autores, pero la que más me interesa comentar es la Lisa realiza de Samuel Johnson, literato inglés del siglo XVIII, en el episodio 14, *Bart en suspenso*. La cita original es *El patriotismo es el último refugio de los canallas*, pero ella lo adapta a «La oración: el último recurso de los tramposos». Como podemos ver, lo que aquí tenemos es una referencia no-marcada producida mediante reelaboración por sustitución. Aquellos espectadores que perciban el intertexto verán a Lisa, aún más, como una joven erudita.

Como habíamos señalado, cabe la posibilidad de que una persona sea un intertexto. Es precisamente lo que sucede con Don King o con Evel Knievel, que aparecen referenciados como el mánager de Tatum y como Lance Murdoch respectivamente. Don King es un famoso representante de púgiles con un aspecto muy peculiar y aparece en otras series, como *South Park*. Evel Knievel es uno de los famosos —entre los estadounidenses— hombres temerarios que realiza todo tipo de proezas en motocicleta y viste un traje blanco con brillantes.



En cuanto a intertextos pertenecientes a obras literarias, el más interesante es el que se produce en el tercer episodio de la segunda temporada (nº 16), titulado *La casa-árbol del terror*. Este capítulo aparece dividido en tres partes, todas ellas con un muy nutrido número de referencias cinematográficas. El intertexto al que me refiero es la transposición de *The Raven*, de Edgan Allan Poe.

El poema, aunque se ve reducido mediante omisiones, éstas son escasas y se transpone en casi su totalidad sin provocar ninguna laguna temática.

Los personajes de esta transposición son un caso de intratextualidad, es decir, intertextualidad dentro de la misma obra. El contenido semiótico de la esencia de los personajes se mantiene: Bart y Homer viven una dialéctica generacional constante que sirve de apoyo

temático, por lo que no extraña ver a Bart como enemigo de Homer. El personaje del «yo lírico» lo interpreta Homer, el del cuervo: Bart (tiene sus rasgos faciales y su voz), Leonor, la amada del «yo lírico» es Marge y los ángeles son Lisa y Maggie. Sin embargo, no son los personajes de la serie haciendo un papel, sino que los han tomado con total libertad, rompiendo la continuidad y verosimilitud temática que hasta entonces tenía la serie. Incluso sucede que la acción no es continua, sino que hay momentos en los que volvemos a la acción principal, con Lisa y Bart en la casa-árbol y Homer escondido en la parte exterior. Pero el empleo de estos personajes es completamente lógico, puesto que los espectadores quieren verlos y de esta forma son protagonistas hasta de los textos incrustados. Este empleo de los personajes es un ejemplo de recursividad actoral, de libertad, transgresión y ruptura formal, que se permiten *Los Simpson*. Lo veremos en todas las transposiciones siguientes: siempre serán los personajes del reparto tradicional los actores principales o secundarios.

El texto se nos presenta leído por Lisa en la noche de Halloween. En cuanto comienza a leer, comienza la transposición. La voz over de Lisa deja paso a una voz en off (es de un personaje extradiegético a pesar de emplear la primera persona requerida por la lectura del poema) de un narrador varón y adulto, interpretado en la versión original por James Earl Jones. El cortometraje animado comienza con una grúa y un zoom que sitúan la escena describen el ambiente y la actividad narrada por la voz en off. En cuanto llaman a la puerta, se produce un zoom que ensancha la habitación y agiganta la puerta, aludiendo al vértigo y terror del protagonista. Se interrumpe por primera vez la narración y se oye a Bart bromear con el cuento, cuando Lisa le explica que lo que está sucediendo es que «el poeta está creando el ambiente». En este momento, vemos como en una escena onírica la butaca sobre la que descansa el protagonista se transporta fuera de la habitación y es reubicada en medio de un lúbugre y sombrío bosque. Mediante un zoom volvemos a la habitación y de nuevo hay conexión entre el audio y el vídeo: se ven fantasmas y a Homer llorando por su amada.

Como podemos ver, el tratamiento del cortometraje es completamente fílmico. Existe un cinerizador aún cuando no hay una cámara real que esté filmando. Esto es un claro ejemplo de interferencia: la búsqueda por parte del director del cortometraje por simular el cine convencional, usando grúas, zooms y demás movimientos de cámara.

En la versión original, la convergencia es casi total ya que la voz en off narra el poema. En la versión doblada al castellano, se produce aquí una aparente divergencia, puesto que varía del texto original. Pero al tratarse de una traducción, puede entenderse que la traducción literal es imposible y se ha buscado la máxima similitud mediante la conservación del ritmo y el tono del poema original, por lo que podríamos considerarlo, sin riesgo de cometer un error, un caso también de convergencia.

La divergencia queda pues en el factor audiovisual, como en cualquier otra transposición fílmica. Del sistema simbólico, pasamos a otro simbólico-icónico-indicial: el cine.

Como ejemplo de transposición de texto fílmico a texto fílmico animado tomaré las dos referencias parciales del episodio 32, pertenecientes a la segunda temporada, titulado *El sustituto de Lisa*, que son de la película *El graduado*.

La primera es el plano en el que Krabappel intenta seducir a Bergstrom igual que hace Mrs. Robinson con Braddock: mientras está sentada, eleva la pierna izquierda que enmarca el plano y en el centro, más lejos, se ve al profesor sonriente, al tiempo que dice «¿Está usted

intentando seducirme?». En la versión americana sucede además que el personaje del profesor está doblado por Dustin Hoffman, actor que protagonizó a Braddock en la película, por la que en la recepción en versión original se aprecia doblemente el intertexto.

La segunda es la escena en la que Lisa corre al lado del autobús en el que se va su profesor. El plano es el mismo que en la película, si bien en la transposición animada hay una divergencia: en la película es Braddock quien corre al lado del autobús en el que va Elaine.

3. CONCLUSIÓN

Puedo concluir, pues, tras la investigación llevada a cabo, que en la serie objeto de estudio existe, en efecto, una ingente cantidad de referencias intertextuales, las cuales favorecen enormemente la recepción de la obra y la difusión de la cultura.

The Simpsons es una serie de animación televisiva que se nutre de un enorme número de referencias culturales, en su gran mayoría intertextos que en buena parte constituyen un número muy considerable son transposiciones de obras literarias y cinematográficas. Se confirma, pues, la hipótesis de la importancia de que las referencias en la recepción de la obra, pero también en su génesis.

Es una serie no sólo admirada por el público común, sino también por intelectuales y artistas y es objeto de análisis por prestigiosos estudiosos desde la Filosofía hasta el Arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, J. (2004): *Leaving Springfield*, Detroit: Wayne State University Press.
- Cartwright, N. (2000): *My life as a 10-years-old boy*, New York: Hyperion.
- Deneroff, H. (Enero 2000): «Matt Groening's Baby Turns 10», *Animation Magazine*, 14 (1): 10-12.
- Gray, J. (2006): *Watching with the Simpsons: television, parody and intertextuality*, New York: Routledge.
- Groening, M. (2001): *Los Simpson DVD, Primera temporada*, 20th Century Fox.
- (2002): *Los Simpson DVD, Segunda temporada*, 20th Century Fox.
- Irwin, W., Conrad M.T. y Aeon, J. (2001): *The Simpsons and philosophy the D'oh! of Homer*, Chicago: Open Court.
- Keslowitz, S. (2004): *The Simpsons and society: an analysis of our favorite family and its influence in contemporary society*, Tucson: Hats of books.
- Martínez Fernández, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Paz Gago, J.M. (2004): «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», *Signa*, 13: 199-232.
- (1999): *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Kassel-Oviedo: Reichenberger-Universidad de Oviedo.

Turner, C. (2004): *Planet Simpson. How a cartoon masterpiece defined a generation*. Cambridge: Da Capo Press.

Ortved, J. (2009): *The Simpsons: an uncensored, unauthorized history*, New York: Faber and Faber.

Referencias internéticas:

SNPP, (2009): The Simpsons Archive. (Online) <www.snpp.com> [Consultado el 15/05/09]

Ryan, Kyle (2009): *The A. V. Club. Animation. Interview: Matt Groening*. <<http://www.avclub.com/articles/matt-groening,25525/1/>> [Consultado el 01/06/09]

WDR (2009): «Die Simpsons sind Weltliteratur» - Kultur – WDR.de <<http://www.wdr.de/themen/kultur/literatur/litcologne/2008/080306.jhtml?rubrikenstyle%3Dkultur>> [Consultado el 01/06/09]