



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN Y LA COMUNICACIÓN

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Trabajo Fin de Grado

**ESTUDIO DE LAS REFERENCIAS AL CINE EN LA SERIE *LOS SIMPSONS***

**DE LA PRIMERA A LA DÉCIMA TEMPORADA (1989 - 1999)**

**DANIEL PONTE BALAS**

REALIZADO BAJO LA TUTELA DEL PROFESOR:

**JAVIER TRABADELA ROBLES**

CONVOCATORIA

Julio 2015

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	5
<b>3. ESTUDIO DE LAS REFERENCIAS AL CINE EN <i>LOS SIMPSONS</i></b> .....	9
<b>3.1. ESTUDIOS PREVIOS</b> .....	9
<b>3.2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA SERIE</b> .....	12
3.2.1. EL CREADOR, MATT GROENING .....	12
3.2.2. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL DE LA SERIE .....	16
<b>3.3. ESTUDIO DE LOS TIPOS DE REFERENCIAS AL CINE EN LA SERIE</b> .....	17
3.3.1. ANÁLISIS DE PERSONAJES.....	18
3.3.2. ANÁLISIS DE CAPÍTULOS .....	23
3.3.3. ANÁLISIS DE ESCENAS, SECUENCIAS Y PLANOS .....	38
3.3.4. ANÁLISIS DE OTROS ELEMENTOS NARRATIVOS .....	73
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	76
<b>5. FUENTES</b> .....	79

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Grado trata sobre la serie *Los Simpsons*, un producto de animación de la televisión norteamericana, creada por Matt Groening y emitida por la cadena Fox.

La serie, en la actualidad, consta de 26 temporadas de un promedio de 22 capítulos. Como no podríamos analizar con detalle toda la serie, analizaremos en este trabajo las diez primeras temporadas, desde la creación de la serie en 1989 hasta 1999.

Por tanto tendremos como objeto de estudio una serie de animación que se desarrolla en los diez últimos años del siglo XX. Por eso podemos plantear gran cantidad de aspectos de la serie en lo que a su relación con la posmodernidad se refiere.

El siglo XX es el siglo del audiovisual, de la radio, del cine y la televisión y hasta de la informática e internet. Es el siglo en el que se incrementa exponencialmente, a causa de los *mass media*, la producción de la denominada cultura popular, de la música de bandas y artistas famosos emitida por la radio, de los políticos apareciendo en la televisión, de los grandes escándalos descubiertos por la prensa, de “La guerra de los mundos” de Orson Welles.

La serie de Matt Groening bebe de todos estos elementos de la cultura pop y muy especialmente del cine, que se trata del arte audiovisual más universal producido por la industria americana, es decir, aunque en la serie se hace referencia a multitud de películas de distintas épocas y nacionalidades, es cierto que la industria americana es mucho más conocida en todo el mundo y por tanto más fácil de captar la referencia en la serie.

Así concreto aún más que el estudio se centra en la cultura cinematográfica estadounidense, no vamos a encontrar aquí cine europeo o asiático, pues aunque nosotros conozcamos la cultura de los norteamericanos, ellos, en general no tienen por qué conocer la nuestra.

A pesar de su influencia en la juventud española actual, *Los Simpsons*, es una serie bastante desconocida por su público y también poco investigada por autores e investigadores en materia de historiografía del audiovisual y medios de comunicación. Por lo que nos encontramos con un vacío de obras, estudios o investigaciones sobre este campo. Es cierto que existen artículos, trabajos y análisis, pero muy pocos casos están realmente enfocados a sacarle partido a la serie como producto audiovisual.

Por eso este estudio pretende examinar la serie para encontrar sus referencias al cine (como podría hacerse también sobre sus referencias a la pintura, a la literatura o a la música, entre otras), y establecer una comparación (de imágenes principalmente) entre ambos tipos de

obras: las películas de cine y los capítulos de una serie de televisión. De esta forma podremos encontrar puntos comunes entre la serie y la historia de la cultura en general, en este caso la historia de la cinematografía.

Indagando en esto tal vez podamos responder a la pregunta de por qué en nuestro país no se captan estas parodias u homenajes con facilidad. España ha sido y es una gran productora de cultura. Sin embargo, en lo que al audiovisual se refiere, apenas referenciamos nuestra propia cultura. No salimos de *El Quijote* o las adaptaciones de Mario Camus de *La colmena*, o *La forja de un rebelde*. Poco hacemos referencia a nuestra cultura popular tanto en nuestro cine como en nuestra televisión. Si bien es verdad que series de televisión como *Cuéntame* o *El ministerio del tiempo*, se han parado a contarnos detalles de nuestra cultura popular, estos esfuerzos son insuficientes.

¿No será, el desconocimiento de estos elementos que nos unen, lo que propiciará que no nos guste el cine español?

Tal vez el hecho de que no conozcamos la cultura que se nos impone desde las *majors* norteamericanas, a pesar de que consigan vendernos sus películas buenas, medianas y malas, puede influir en que ni siquiera conozcamos nuestra propia cultura cinematográfica.

Como dice Gubern (2013; 320), “Salvo en los privilegiados casos de Almodóvar y Amenábar, la presencia del cine español en los mercados exteriores es insuficiente y continúa siendo un gran desconocido”.

Aprendamos de los estadounidenses, analicemos su producción, porque las referencias a otras obras anteriores son la mejor forma de seguir vendiendo esos productos anteriores. Al fin y al cabo “El arte es siempre arte sobre arte” (Keazor, 2009; citado en Enríquez Veloso et al., 2012).

Por eso analizaremos la serie *Los Simpsons*, para descubrir sus entresijos de influencias, homenajes y parodias, sin perder la esencia académica del trabajo pero tratando de que sea interesante y fácilmente comprensible.

Una de las primeras razones que me llevó a plantearme hacer este trabajo fue el cariño que le tengo a *Los Simpsons*, mi personalidad se ha formado en gran parte charlando con mis amigos sobre esta serie, porque, como dijo Matt Groening, creador de la serie: “*Los Simpsons* es un programa de televisión que te recompensa cuando le prestas atención”.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo de Fin de Grado, como texto científico y académico, es servir de base y apoyar la difusión de la cultura cinematográfica partiendo de la capacidad didáctica de la serie *Los Simpsons*, la cual radica en su popularidad entre las generaciones de actuales de estudiosos del universo audiovisual.

Otro de los objetivos, subsidiario del anterior, es crear un corpus de estudios teóricos, basados en la influencia de la cinematografía en el texto fílmico animado que representa *Los Simpsons*, para fomentar el aprendizaje de dichos antecedentes en la historia del cine y enseñar al receptor a comportarse ante una producción audiovisual que se refiere a otras producciones artísticas o hitos culturales de diversa índole.

Estudiar, también una de las claves del humor de la serie, que puede comprenderse aún más cuando se entiende correctamente la referencia, en este caso al cine. El humor, aunque resulta difícil de clasificar puesto que atiende a valoraciones personales, tiene un claro componente: el ingenio. La referencia, sea del tipo que sea, a obras ya conocidas, a hechos históricos vividos o estudiados, o a nuestra cultura en general, suele resultarnos ingeniosa y, por tanto, si se trata con inteligencia, puede resultarnos humorística.

Influir en la apertura de líneas de investigación académica acerca de la serie *Los Simpsons* desde el punto de vista de la comunicación audiovisual en todas las disciplinas que la conforman: Historia, Psicología, Sociología, Arte y Estudios culturales (cultura audiovisual, política, historia de los medios de comunicación...). Para que la serie cumpla además de su función de entretenimiento y diversión, una función de parábola, explicación o ejemplificación de algunos de los aspectos que conforman las áreas anteriormente mencionadas.

En definitiva y basándome en un artículo del profesor Godoy (2013; 144), utilizar algunos de sus episodios como recurso educativo y académico, para el tratamiento de ciertos temas a la vez que se guía en la observación de programas de esta naturaleza con un espíritu crítico entre los estudiantes, que son consumidores de la serie y otros productos afines.

Más allá de los objetivos académicos de esta investigación, conseguir la difusión al gran público de las referencias planteadas en la serie, desde una base fiable y científica, para que no solo alguien con amplia cultura visual y cinematográfica pueda advertir que gran parte del humor se basa en parodias, homenajes e interpretaciones de películas que no son del todo conocidas fuera de los EE.UU. por su carácter independiente o clásico. Ya que cuando alguien comprende

que algo que han dicho, hecho, o mostrado en la serie, es parte de otra obra anterior o es una referencia a la cultura popular propia del país en el que se produce la serie o propia del entorno global, le resulta aún más ingenioso y divertido, además de que aprende y afianza conocimientos de cultura general.

Según Martínez Sierra (2003; 749): *“La versión estadounidense de The Simpsons basa sensiblemente su humor en referencias culturales altamente específicas de su cultura. Dichas referencias se conservan a menudo en la versión traducida, lo que hace que en numerosas ocasiones pasen desapercibidas por la audiencia de llegada si ésta carece del conocimiento previo del mundo necesario. Ésta podría ser una de las razones por las que la audiencia de esta serie en los EE.UU esté principalmente compuesta por gente adulta –poseedora, en un principio de un mayor conocimiento previo del mundo – mientras que en España su audiencia presenta una media de edad menor y está formada mayoritariamente por niños y adolescentes – por tratarse en la versión traducida de un humor más visual y menos exigente desde el punto de vista cognitivo.”*

Finalmente, un importante objetivo de este trabajo es superar el último nivel de la formación universitaria, elaborando y presentando un trabajo de investigación científica de corte académico que trate sobre alguna de las materias o asignaturas que se imparten durante los cuatro cursos que comprende Grado en Comunicación Audiovisual, como es el caso de Narrativa Audiovisual, en cuyas competencias se basa el análisis central del trabajo, pero también otras relacionadas con la imagen y la historiografía de los referentes culturales como son Historia y teoría cinematográficas (también muy importante), Historia contemporánea, Teoría y técnica del lenguaje audiovisual, Teoría de la comunicación audiovisual, Evolución de las representaciones icónicas o Montaje y edición de audio y vídeo 1 y 2, demostrando así los conocimientos aprendidos en el transcurso del grado.

## METODOLOGÍA

La forma de llevar a cabo la consecución de los objetivos anteriormente fijados es la realización de un trabajo de investigación, recopilación y análisis comparativo sobre las referencias al cine en la serie *Los Simpsons*.

Para llevar a cabo, de forma correcta y eficaz el análisis comparativo de imágenes y escenas de la serie *Los Simpsons*, me parece necesario establecer unos límites que determinen el objeto de estudio.

En este caso la serie consta actualmente de 26 temporadas, aunque están en proceso de creación las dos temporadas siguientes, y cada una de ellas, exceptuando la primera que solo tiene 13 capítulos, tienen un promedio de 22 capítulos.

Se han emitido 574 capítulos de *Los Simpsons* y ante tan ingente cantidad de información producida por la serie, se hace inevitable una selección, que proporcione un objeto de estudio más concreto.

El primer paso para llevar a cabo dicha selección de capítulos es determinar la o las temporadas que vamos a analizar.

Desde mi punto de vista, como espectador asiduo durante años de la serie, he considerado que las primeras temporadas son las que mejores referencias al cine nos muestran además de que contienen los mejores capítulos que se hayan realizado hasta ahora. Pero para que esta decisión no parezca un capricho o una arbitrariedad por mi parte, he tratado de buscar críticas que refuten o refuercen esta teoría. *Los Simpsons* son una serie que ya a partir de 1996, año que corresponde a su séptima temporada, comienza a ser motivo de admiración por parte de críticos que observan que el formato y el contenido de la serie se mantiene fresco a pesar de que ya habían transcurrido casi diez años desde que se emitía en *The Tracy Ullman Show*.

Para Suellentrop (2003), *Los Simpsons* se convirtió en una de las mejores comedias de la televisión:

*“En un momento, llamar a Los Simpson el mejor show en Fox habría sido un gran eufemismo; que decir que fue la mejor comedia en la televisión habría sido insuficiente; y describirlo como el mayor programa de televisión de la historia sería minimizar su importancia, al limitar su impacto cultural a la pequeña pantalla.”*

Sin embargo, el mismo autor pone de manifiesto su opinión acerca del declive de la serie cuando habla de que con motivo de la emisión del episodio 300 de la serie, la revista Entertainment Weekly, realizó una lista de los 25 mejores episodios de *Los Simpsons* hasta el momento.

Sin contar la etapa de *The Tracy Ullman Show*, 24 de los capítulos escogidos por Entertainment Weekly provenían de las temporadas anteriores a 1997 y solo uno de ellos viene de las 5 temporadas siguientes. Además señala que la misma revista Entertainment Weekly seleccionó el peor episodio de la serie y que correspondía a una de estas temporadas.

*“Even as fans, critics, and staff members rejoice in the show's amazing longevity, they all agree: The past five or six seasons just haven't been up to snuff.”*

“A pesar de que los fans, críticos y miembros del equipo se regocijan de la longevidad del programa, todos ellos están de acuerdo en que las pasadas cinco o seis temporadas se han esfumado” Suellentrop (2003).

La inclusión en el equipo del productor ejecutivo Mike Scully y del escritor Ian Maxtone-Graham apuntan a sensibles cambios en el desarrollo y ejecución de los capítulos de la serie que poco a poco se va convirtiendo, a finales de la década de 1990 en una caricatura de sí misma.

Los episodios tienden, en esta etapa, a seguir una sola línea de la historia en lugar de varias y los personajes se comportan de maneras muy diferentes y que no concuerdan con la caracterización psicológica inicial. Es el caso de Homer Simpson, que se ha ido embruteciendo y perdiendo su inicial vergüenza. Este es uno de los indicios principales del fracaso de la serie según los que creen que el espectáculo ha perdido su camino como expone Scott (2001; 3).

En la misma fuente encontramos unas declaraciones del ex productor ejecutivo de la serie, Sam Simon, que afirmaba que no hay muchos programas que puedan permanecer interesantes después de doce años.

Además de la crítica a las temporadas de *Los Simpsons* posteriores al periodo 1997-1998, he considerado que la aparición en 1999 de la serie de animación *Futurama*, creada también por Matt Groening, y que establecía nuevos criterios narrativos y humorísticos en la animación televisiva, provocan que este año constituya un punto de inflexión en la serie, que justifica la decisión de situar en este momento el límite temporal final del objeto de estudio.

Por tanto, queda explicada la causa de que el análisis que se mostrará posteriormente, se limita a las temporadas que van desde la primera en 1989 hasta la última de 1999.

Dentro de este número de temporadas escogidas se visualizarán todos los capítulos en busca de referencias cinematográficas y posteriormente, atendiendo a criterios personales, se seleccionarán algunos casos concretos que serán sometidos al análisis.

Más concretamente, añadido que en muchos de los casos, el interés de la referencia cinematográfica se limitará a una escena, secuencia o plano determinados del capítulo y de la obra referenciada, y que será únicamente esta unidad del texto fílmico la que constituirá el objeto de estudio.

También, se realiza en este trabajo, un pequeño estudio de la biografía del creador de la serie, Matt Groening. Con ello pretendo investigar y constatar las influencias que conformarán la personalidad del autor y las cualidades de su producto.



### 3. ESTUDIO DE LA REFERENCIACIÓN CINEMATOGRAFICA

#### 3.1. ESTUDIOS PREVIOS

La serie *Los Simpsons* ha sido estudiada desde multitud de disciplinas y se utiliza a modo de parábola para explicar ideas complejas de gran cantidad de áreas de la vida cotidiana y académica.

Uno de los libros más conocidos que basa su planteamiento en la serie *Los Simpsons* y quizás el que más lógica tiene de serlo (por el carácter mismo de la serie) es *Los Simpsons y la filosofía (The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer. Irwin, W., Conrad M.T. 2001)*. En esta línea se fueron publicando posteriormente otros libros como *The Psychology of The Simpsons* (Brown, A.S., Logan, C., 2006), *La empresa según Homer Simpson* (Montero, F., Galán, R., 2008) o *Los Simpsons y las matemáticas* (Singh, S., 2013).

En todos ellos se plantea un análisis de cómo se representan determinadas áreas del conocimiento y la ciencia en la serie, y se explican casos en los que, sin saberlo, *Los Simpsons* están impartiendo una clase de alguna de estas.

También, podemos encontrar numerosos libros sobre la serie cuyo contenido corresponde más al “merchandising” generado por la marca “Los Simpsons” que a investigaciones sobre la serie en sí o a aplicaciones teóricas de la misma.

Tal es el caso de *Guía completa de Los Simpsons* (Richmond, R., Coffman, A., 1998), que recopila los capítulos de la serie explicándolos y añadiendo opiniones de los autores, análisis de los personajes, historia de la serie en sí...

No obstante, este tipo de libros, aunque faltos en algunos casos de rigor científico y académico, nos puede ayudar a elaborar estudios sobre la serie ya que a veces aportan opiniones de los autores y profundizan en los personajes o en curiosidades generales de la serie.

Dentro del género de no ficción, o género ensayístico, es donde encontramos la mayoría de obras que se han elaborado, como estudios académicos sobre la serie y que resultan de interés para desarrollar nuevas investigaciones acerca de gran cantidad de materias que podemos encontrar en *Los Simpsons*.

La mayoría de estas obras son artículos o trabajos académicos de diversa profundidad y temática, pero que en ningún caso abordan la referenciación cinematográfica obteniendo un análisis práctico visible. El caso que más se acerca al tema de este trabajo, es el artículo *Intertextualidad en The Simpsons: Transgresión y ruptura formal*, de Gonzalo Enríquez Veloso

(2012). En este trabajo Enríquez Veloso habla sobre la intertextualidad, los tipos de intertexto que pueden existir y su aplicación en un estudio que realizó de la serie.

Concretamente, este Trabajo de Fin de Grado versa sobre las referencias a la cinematografía que aparecen *Los Simpsons*, como una pequeña parte del conjunto de referencias a la cultura popular, norteamericana principalmente, referenciadas en la serie.

Para Enriquez Veloso (2012; 1753), la intertextualidad puede explicarse o resumirse hablando de las referencias marcadas o no marcadas por el autor de las mismas. Es decir, se puede citar explícita y exactamente a un autor o entrar en el campo de las reelaboraciones de su obra. Como escribe él mismo en el citado artículo:

“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”.

## CLASIFICACIÓN DE LAS REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS EN ESTE ESTUDIO

Atendiendo a unidades de tiempo en las que se pueda medir la longitud de la referencia. Así el personaje pasa por planos, escenas, capítulos y temporadas; el capítulo hace referencia a una película entera, a parte de su argumento o algún grupo de escenas claramente basadas en las originales de la película referenciada; y el resto de unidades del texto fílmico animado en las que se subdivide cada capítulo, sean planos, secuencias o escenas, imitan, homenajean o parodian de algún modo el ideal original en el que se basan aunque no tenga por ello que ver con la historia que se está contando en el capítulo. Digamos que en este caso, aunque las referencias están totalmente integradas y en ningún momento restan verosimilitud al capítulo, resultan menos predecibles y por ello más interesantes. Es el caso de capítulos en los que aparentemente sin venir al caso, en el argumento o la acción que se muestran en el capítulo aparece una imagen, un diálogo o un sonido que nos recuerdan a algo que ya hemos visto previamente y que por tanto nos puede resultar ingenioso o divertido.

Enríquez Veloso (2012; 1753) explica:

“Las reelaboraciones audiovisuales, es decir, la transposición de un texto fílmico a otro, en este caso a un texto fílmico 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.”

Por tanto concluimos que las reelaboraciones que van encontrarse en el siguiente estudio son en su mayoría parciales, pues la mayor parte son adaptaciones o reelaboraciones de planos, secuencias o escenas acompañados de otros elementos ajenos a la diégesis o de temáticas y tesis finales del capítulo.

Así pues, paso a explicar aquí los tipos de referencias que vamos a encontrar en este trabajo.

Por una parte las referencias a los personajes. Esta es una de las más importante pues un personaje de *Los Simpsons* puede aparecer desde en un plano hasta en toda una temporada (o varias). De este modo, la referencia al cine mediante un personaje es la que más se va a prolongar en el tiempo ya que los personajes que analizaremos son relevantes en la serie y permanecen a lo largo de las temporadas.

El siguiente tipo de referencia es el capítulo, como conjunto narrativo que nos puede transmitir una misma historia, un tema o unos personajes en un espacio y un tiempo concretos.

El tipo de referencia anterior se puede subdividir en otras más pequeñas constituidas en escenas, secuencias y planos.

Por último reseño algunos elementos que me han parecido importantes y que dejaré fuera del análisis visual, centrándome en otros aspectos como la música, los títulos de crédito, frases del guion o sutiles interpretaciones de acciones concretas que aparecen en la obra audiovisual original.

#### JUSTIFICACIÓN DE LAS REFERENCIAS EN LA SERIE:

“Okay, maybe my dad did steal Itchy, so what? Animation is built on plagiarism!”  
 (“Está bien, puede que mi padre copiara a “Rasca”, ¿y qué? La animación está basada en el plagio”)

Roger Meyers Jr. Personaje de la serie *Los Simpsons*, productor de la serie de dibujos animados “Rasca y Pica”.

En el decimonoveno capítulo de la séptima temporada de *Los Simpsons*, titulado “El día que murió la violencia”, el personaje de Roger Meyers Jr., hijo del creador de un estudio de animación (muy similar a los de Hanna-Barbera, Disney o Warner Bros.) ha de defender el honor de su difunto padre y con él todos los derechos de autor de su principal serie de animación “El show de Rasca y Pica” (en la versión original: Itchy & Scratchy Show) al enfrentarse a un juicio por plagio, por parte de un vagabundo que dice

ser el creador original de los personajes. La serie, es ya en sí misma, una parodia de clásicos dibujos animados del cine y la televisión, como son los cortometrajes propagandísticos de Mickey Mouse durante la segunda guerra mundial o la serie animada de Tom y Jerry. En *Los Simpsons*, se utiliza este tipo de “meta-televisión” para satirizar y criticar la violencia en las programaciones infantiles.

Es aquí, cuando, Roger Meyers Jr., ante la solidez de los argumentos del vagabundo ayudado por Bart, expone su opinión acerca de cómo la referencia o la parodia entran, en cierto modo a ser plagio, enumerando multitud de productos audiovisuales y relacionándolas con otras obras del mismo tipo, que según él (e indudablemente, según los creadores de *Los Simpsons*) son una copia de las anteriores; aunque no por ello criticando a los plagiadores, si no defendiendo que, sin la copia de personajes, argumentos o estéticas, no se habrían producido ninguno de los elementos posteriores, más icónicos, populares y recordados.

La relación que hace Meyers de series y personajes de ficción plagiados y los que según él nacen a consecuencia de dicho plagio es expuesta a continuación:

La serie *The Honneymooners* sirve como base para crear *The Flintstones* (*Los Picapiedra*, en español). *Sgt. Bilko* es relacionada con *Top Cat* (*Don Gato*). Los personajes de *Huckleberry Hound* y *El Oso Yogui* (*Yogi Bear*), son una interpretación de los actores y cómicos Andy Griffith y Art Carney. Y finalmente, como colofón de esta lista de plagios, el personaje de Meyers, alude al Jefe Wiggum (Chief Clancy Wiggum), personaje de la serie *Los Simpsons*, como un plagio más en este caso de la imagen física y de la actitud interpretativa del actor Edward G. Robinson en sus películas.

Esta es sin duda una de las formas que tienen los autores, a través de la propia obra, de justificar cómo prácticamente toda producción intelectual (literaria, artística, audiovisual...) tiene algo de otras producciones anteriores, es influida a veces de forma no consciente por la realidad vivida por el autor, en la que se enmarcan todas las obras mencionadas.

## **3.2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA SERIE**

### **3.2.1. EL CREADOR, MATT GROENING**

Matthew Abraham Groening, artista gráfico creador de la serie de televisión de dibujos animados *Los Simpsons* (*The Simpsons*).

Groening nació en 1954, en la localidad de Portland, en el estado de Oregón, situado en la costa noroeste de los Estados Unidos de América. Tercer hijo (de cinco) de Homer Philip Groening; reputado publicista, dibujante y escritor; y de una maestra, Margaret Wiggum.

Desde muy pequeño se entretenía en clase dibujando todo lo que se le pasaba por la imaginación, lo que le trajo algunos problemas académicos en esta etapa. Estudió desde 1972 a 1977 en la Universidad Evergreen State, en Olympia, ciudad del estado de Washington, que limita al sur con el estado de Oregón, donde se crió.

Según declaró en el documental *My Wasted Life* (Selina Metha, 2000), sentía admiración por los valores juveniles de la época que provenían de las revueltas de mayo de 1968 y que promulgaban la libertad y el anti belicismo, reflejados en la música, entre otros de Frank Zappa, uno de sus más admirados artistas. Participaba en grupos y manifestaciones cuya única misión era llamar la atención de forma absurda, con extraños slogans y puestas en escena.

Fue durante esta etapa en la Universidad Evergreen State (a la que definió como hippie, indisciplinada e imán para todos los estudiantes con extrañas personalidades del noroeste de los Estados Unidos) cuando se comenzó a desarrollar su faceta como escritor y editor de un periódico universitario en el que publicaba sus caricaturas y dibujos.

Se muda a la ciudad de Los Angeles en 1977, cuando contaba con solo 23, a fin de convertirse en escritor. Sin embargo lo que en esta ciudad encontró fue el “infierno”. Una de sus primeras viñetas en este periodo de su vida en Los Ángeles decía: “My problema is... I live in Los Angeles” (Mi problema es... Vivo en Los Angeles).

Tras trabajar en una planta de limpieza de residuos, vendiendo muebles, fregando platos o escribiendo para un viejo cineasta retirado de la serie B, publica su primer trabajo profesional como dibujante en la revista “Wet”, en 1978. La vida le resulta muy agobiante en L.A. y envía cartas a sus familiares y amigos en las que les habla de sus problemas con cierto humor.

Estas experiencias y la forma de contarlas a sus allegados, constituirían su primera gran obra: *Life in Hell* (La vida en el infierno), una serie de viñetas cómicas que narraban su vida en Los Ángeles que es tomada por el autor por el mismo infierno. Esta comenzaría a publicarse a partir de 1980 en el periódico Los Angeles Reader, en el cual Groening estaba trabajando desde hacía tiempo haciendo las veces de repartidor, telefonista y escritor.

*Life in Hell* es el primer gran éxito de la carrera de Matt Groening que debido a su popularidad le permitió crear un negocio editorial mediante el cual publicó junto a su por

entonces pareja, Deborah Caplan, una serie de libros basados en el formato de *Life in Hell*. Aún hoy Groening continúa publicando la historieta.

James L. Brooks, productor de la recién creada cadena de televisión Fox, se interesó por Matt Groening como humorista gráfico tras observar el trabajo y el éxito de su obra *Life in Hell*. Brooks trabajaba en la producción de un programa semanal de entretenimiento presentado por la actriz y comedianta Tracy Ullman. Brooks buscaba alguien que diseñara una serie de cortometrajes animados de una duración no superior a los dos minutos para que fueran exhibidos antes y después de los cortes publicitarios.

Brooks y Groening tenían, en principio, la misma idea: adaptar *Life in Hell* al formato televisivo, sin embargo, Groening, reflexionó sobre lo que supondría para él la pérdida de los derechos de autor sobre su querida obra. De modo que unos minutos antes de entrar en el despacho a hablar con Brooks y otros productores de la cadena, esbozó los cinco personajes de *Los Simpsons* (Fuente: *My Wasted Life*).

La inspiración para crear *Los Simpsons* tiene su base en la infancia de su autor. Groening era admirador de muchas comedias de los años sesenta protagonizadas por familias que se emitían como series de televisión. Es el caso de *Leave it to beaver* o *The adventures o Ozzie and Harriet*. Estas series junto a las de *Dennis, the Menace* (en España conocida como *Daniel, el travieso*) cuyo protagonista inspiró el personaje de Bart Simpson; o *The Flintstones* (Los Picapiedra, en España), son algunos de los primeros recuerdos icónicos de Groening y que influyen en su obra (Scott, 2001).

Como él mismo dice en *My Wasted Life*, *Los Simpsons* además está basada en su propia familia, no por lo disfuncional de la amarilla familia de ficción, sino por la unidad de sus miembros a pesar de todo. En este documental trata también temas acerca de otras influencias en su obra como las viñetas de Charlie Brown o las siluetas de algunos personajes de ficción tan reconocibles como los de Mickey Mouse o Batman, que considera que el característico peinado puntiagudo de Bart está inspirado en estos dos personajes.

El 19 de abril de 1987 se emitió por primera vez un cortometraje de animación con *Los Simpsons* como protagonistas, durante The Tracy Ullman Show. Su título fue “Buenas Noches” y ofrecía una rápida y cruel visión de los personajes, componentes de una extraña familia amarilla. Tres temporadas más tarde, el programa de televisión en el que se enmarcaba la emisión de los cortometrajes de Groening, se cancelaba.

El éxito no había sido el esperado pero la idea de la familia Simpson gustó a la audiencia y a la cadena haciendo que en 1989, comenzara a emitirse de forma regular la primera temporada de *Los Simpsons*. Capítulos de una serie de dibujos animados para adultos que duraban aproximadamente media hora (contando cortes publicitarios). El primer capítulo de la serie, emitido el día 12 de diciembre de 1989 fue: “Sin blanca navidad”, que trata de cómo la familia, sin dinero para sus regalos de navidad acaba incorporando un miembro más, el perro.

Desde entonces se han emitido 26 temporadas completas de la serie que se ha exportado a multitud de países de todo el mundo, entre los que se encuentra España. La rentabilidad de este producto audiovisual fue aumentando a medida que crecía el cariño del público por estos extraños personajes dando lugar a nuevos productos pensados para la venta y promoción de la imagen de *Los Simpsons*.

No obstante, no es la única obra de reconocimiento internacional de Matt Groening. En el año 1999, año simbólico para la historia de la humanidad por la sensación de final, crisis y cambio que aportaba el concepto de “Efecto 2000”, Groening crea *Futurama*.

*Futurama* es una serie de televisión que produjo Groening junto con David X. Cohen, y que trata sobre un joven adolescente del año 1999 que por un error es criogenizado y descongelado 1000 años más tarde. Este argumento, que puede recordarnos a la película de Woody Allen, *El Dormilón (Sleeper, 1973)*, sirve para mostrar una serie de personajes e historias sacados completamente de la ciencia ficción que se equilibra con el estilo más realista de la animación resultando igual de verosímil que *Los Simpsons*. *Futurama*, era además una forma de referenciar multitud de eventos culturales y personalidades del agonizante siglo XX.

La serie terminó en 2003, pero al constatar su popularidad tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica, la Fox encargó a Groening cuatro episodios alargados de la serie que funcionaran como películas. Esto desembocó en la creación de nuevas temporadas de la serie que se emitirían entre 2010 y 2013 en el canal Comedy Central, que tenía un acuerdo con Fox.

Groening participó también en el largometraje que la Fox produjo en 2007, *Los Simpsons: La película (The Simpsons movie)* y que dirigió David Silverman, a pesar de que él y el resto del equipo que realizaba la serie, había declarado que no tenían intención de hacer ninguna película sobre *Los Simpsons* hasta que no terminara la serie.

Matt Groening se casó en el año 1986 con su novia Deborah Caplan con la que tuvo dos hijos Homer (1991) y Abe (1993). Se divorciaron en 1999 y desde entonces Groening ha tenido una relación con Lauren Frances, famosa experta en temas amorosos, y tras finalizar esta

relación, comenzó otra con la artista argentina Agustina Picasso, con la que tuvo un hijo tras casarse en 2011.

### 3.2.2. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL DE LA SERIE

El primer episodio de la serie *Los Simpsons* en su versión original, se emitió en Estados Unidos el día 17 de diciembre de 1989 por la cadena generalista FOX Broadcasting Company. Esta cadena de la que es propietario el magnate neoconservador Rupert Murdoch (Romero Domínguez 2011; 195), comenzó su andadura en el año 1986 y, si se tiene en cuenta que la serie *Los Simpson* es la evolución de un conjunto de cortometrajes de animación que Matt Groening creó para el programa de la misma cadena *Tracy Ullman Show* en 1987 y que se siguieron emitiendo como cortometrajes independientes hasta 1989, podríamos decir que *Los Simpsons* es uno de los bastiones de captación de audiencias de la cadena, puesto que ha ido pareja a la historia de la cadena.

En 1989, tiene lugar un acontecimiento histórico que implica un antes y un después en la situación geopolítica mundial como es la caída del muro de Berlín. Este hito supone la posterior desintegración de la Unión Soviética y el desmantelamiento del bloque comunista, con el subsiguiente cambio en las relaciones políticas y económicas entre las dos superpotencias, Rusia y Estados Unidos. Este es, probablemente, el hecho histórico más destacable de la posmodernidad, que simboliza el triunfo del sistema capitalista y modelo cultural de occidente.

La extensión del neoconservadurismo en la década de los ochenta, que continuará en la década siguiente, y la consiguiente globalización cultural que proporciona esta situación nos explica el porqué de que *Los Simpsons* sean comprendidos en todo el mundo occidental. Cualquier familia, que viva en un país donde exista un sistema político y económico de corte neoliberal, se sentirá identificada, según Godoy (2013; 144) con la familia protagonista y el resto de personajes que aparecen en *Los Simpsons*, ya que se encuentran en la misma situación, en el mismo contexto.

Este panorama neoconservador patente en la cadena FOX y en la sociedad norteamericana en general, contrasta con la ideología o la tesis crítica de los autores de la serie puesto que aparenta ser en muchos casos contraria a los valores de la cadena y del entorno político global.



Sus detractores la califican como tendenciosa, hacia un “pensamiento de izquierda” aunque sus creadores se reconocen con inclinaciones a un pensamiento liberal o progresista (Groening se refiere a sí mismo como liberal y agnóstico). De todos modos, la serie no tiene sello político. Lo que pretende es tratar de forma crítica la sociedad occidental y global como expone Godoy (2013; 144).

Además la serie, al estar ambientada en la actualidad correspondiente a la época de emisión, trata de ser lo más verosímil posible haciendo que aparezcan personajes y hechos propios de esta etapa histórica, como es el caso de los mandatarios George Bush o Mijaíl Gorbachov o del líder musulmán Ayatolah Jomeini, o de los miembros del gobierno en la segunda mitad de la década de los 90, Bill Clinton o Al Gore. También aparecen en la serie multitud de personajes de actualidad. Es el caso de actores, músicos o escritores como Barry White, Tom Jones, Leonard Nimoy, Paul McCartney, Woody Allen, Tito Puente, Ringo Starr, Magic Johnson o el mismísimo Rupert Murdoch a los que se referencia en la serie aportándole cierto realismo.

### **3.3. ESTUDIO DE LOS TIPOS DE REFERENCIAS AL CINE EN LA SERIE**

A continuación, y basándome en lo expuesto anteriormente, me propongo realizar un análisis narrativo sobre *Los Simpsons* con el objeto de explicar las referencias al cine en determinados capítulos de la serie.

Este punto del trabajo se subdivide en varias partes que representan los tipos de referencias citados en otros puntos del trabajo.

En primer lugar tendremos un apartado sobre personajes, en el que compararemos personajes de películas con los principales personajes de *Los Simpsons*.

Otro apartado estará dedicado al análisis de capítulos completos por tratarse de reelaboraciones de películas completas.

En el siguiente hablaremos sobre escenas, secuencias, planos, distintas formas de dividir el relato audiovisual y de analizar las imágenes.

Finalmente trataremos aspectos relacionados con otros elementos audiovisuales, como la música, diálogos concretos, el sonido o los títulos de crédito.

### 3.3.1. ANÁLISIS DE PERSONAJES

Desde el punto de vista del análisis narrativo, los personajes tienen varias cualidades que los identifican y de las que hablaremos a continuación además de sus relaciones entre ellos. Estas cualidades responden a sus características físicas, sociales o psicológicas, principalmente y saber identificarlas es clave para conformar y analizar los personajes.

*Los Simpsons* es una serie que comenzó teniendo como únicos protagonistas a una familia de la clase media baja norteamericana, formada por un matrimonio y tres hijos pequeños de diferentes edades.

Sin embargo, con el paso del tiempo, las necesidades creativas y argumentales de la serie, han hecho que se vayan añadiendo nuevos personajes poco a poco, hasta llegar a una cantidad casi imposible de cuantificar si contamos con las apariciones estelares de personalidades del mundo real.

En total hay, aproximadamente más de 500 personajes creados pero la cifra sube continuamente debido a que la serie continúa y resulta más que notable la inclusión casi sistemática de personajes nuevos.

Pero de todos modos, existe un número mucho más reducido de personajes, que además aparecen con una frecuencia mucho más alta relativamente, que son los que llamamos secundarios o de soporte. No quiere decir que su función dentro de la serie sea únicamente esa ya que en muchos capítulos, un personaje hasta entonces secundario se convierte en protagonista.

Este es el caso de personajes como Krusty, Bob, Skinner, o el señor Burns que ocupan la trama central de la historia contada en algunos capítulos. Esto ocurre porque las características físicas, sociales o psicológicas de cada uno de los personajes resultan adecuadas o idóneas para que se presten a una situación concreta.

Por ejemplo, Krusty puede ser perseguido por la mafia durante todo un capítulo porque lleva una vida disipada y esto le trae problemas con las drogas, el juego o el dinero. Burns, puede pasarse la vida tratando de ganar dinero a costa de los demás pero de vez en cuando descubre que el mundo puede ser más maravilloso de lo que él puede comprar (aunque triste y desgraciadamente vuelva a su vida de anciano avaro el 100% de las veces). Skinner persigue a Edna Krabappel y recuerda sus tiempos en Vietnam casi continuamente y a tiempo parcial. Y el odio que siente el actor secundario Bob por Bart es tal que probablemente sea el personaje

secundario que más capítulos ha protagonizado, siempre escapando o saliendo legalmente de la cárcel para matar al travieso niño de diez años.

Hay que añadir a todo esto que salvo algunos personajes en los que se quiera resaltar una cualidad física o característica corporal concreta, la mayoría de los hombres y mujeres que aparecen en la serie tienen la misma estatura y constitución física, diferenciándose solo en la edad. Por ejemplo, los adultos tienen una estatura que consideraríamos media (170-180 cm) los ancianos, están algo por debajo, los adolescentes, algo más y los niños son aproximadamente la mitad de los adultos (al tratarse de una serie de animación los creadores pueden permitirse estas licencias de proporción). Las relaciones entre el volumen y la proporción de la masa corporal de los personajes ya es algo más concreto de cada uno y marca más bien un aspecto psicológico. Así un personaje más delgado es más estúpido y estirado que un personaje más grueso, que tendrá tendencia a ser más extrovertido.

Realizo estas consideraciones para explicar que no voy a ser tan exhaustivo con el análisis físico de los personajes puesto que, salvo excepciones, la mayoría de ellos tienen la misma constitución física.

Otro dato a tener en cuenta para simplificar el análisis de los personajes y obtener así unos resultados más concretos, es que la mayoría de los personajes de la serie y más concretamente los que serán objeto de este análisis, son personajes estáticos, es decir, su personalidad y características físicas o sociales permanecen inmutables a lo largo de toda la serie. No quiere decir que no les cambie la vida durante algún capítulo o temporada (algo que no suele ocurrir), sino que a pesar de los cambios que puedan surgir en su historia, no evolucionan, la esencia de los mismos se mantiene a través del tiempo.

Teniendo en cuenta los objetivos de este trabajo, me voy a centrar en los personajes protagonistas y secundarios de la serie que son referencias a otros personajes anteriormente aparecidos en el cine:

#### APU NAHASAPEEMAPETILON

Solo el impronunciable apellido de este personaje de la serie nos está indicando que es un extranjero. Apu Nahasapeemapetilon, o simplemente Apu, es un inmigrante de la India que regenta un ruinoso supermercado.

Su pelo negro abombado y con anchas patillas, su tez morena y su característico bigote minúsculo formado por dos líneas de pelo separadas, nos muestran el estereotipo de hindú que vive en América pero que no ha adoptado del todo las costumbres y la cultura estadounidense.

Viste siempre camisa negra, pantalón blanco y una rebeca color verde que lleva desabrochada. Su acento indio resulta el punto cómico más interesante de este personaje pues nos puede recordar al acento con el que el actor Peter Sellers interpretaba a Hrundi V. Bakshi en la película de Blake Edwards, *El Guateque (The Party, 1968)*. Sellers era ese indio, soltero, de clase media baja, que vivía solo en Estados Unidos y que resultaba ser un inadaptado a sus costumbres, a parte de un completo patoso, como demostraba al ser invitado a una fiesta de la alta sociedad hollywoodiense.

Apu ha protagonizado capítulos en los que ponía de manifiesto tanto su añoranza por la cultura india como su cariño y admiración por la cultura norteamericana. No obstante, aunque el personaje pueda estar inspirado por el de Peter Sellers como Bakshi, su personalidad difiere bastante de la del original, puesto que en este caso Apu es mucho más irascible, nostálgico y desesperanzado que Hrundi, que es más simpático, risueño y optimista.

## PROFESOR JOHN FRINK

John Frink es el científico del pueblo de Springfield, localidad (ficticia, pero basada en multitud de localidades estadounidenses con ese mismo nombre) en la que se desarrolla la serie. El profesor John I.Q. Nerdelbaum Frink, Jr., más conocido como Profesor Frink, es un personaje con amplia cultura científica e inteligencia aunque socialmente tiene bastantes carencias.

Es el estereotipo del hombre de ciencia moderno, del cerebritito, que trata de resolver la mayoría de los problemas del pueblo que tienen que ver con la física, la química, las matemáticas, la astronomía o la ciencia en general, aunque no siempre lo consigue. Incluso es capaz de empeorarlos debido a fallos en sus cálculos o falta de coordinación física.

Este personaje es una referencia al que llevara a la pantalla en 1963, el cómico estadounidense Jerry Lewis en la película *El profesor chiflado (The Nutty Professor, 1963, Jerry Lewis)*. Un profesor de química de universidad que ante sus carencias físicas y de socialización, acaba diseñando una fórmula que le permite crear un compuesto químico cuya ingesta convierte al protagonista de la historia, Julious Kelp (el profesor chiflado), en el atractivo y narcisista Buddy Love.

El aspecto más característico del físico de John Frink que podamos recordar del personaje creado por Jerry Lewis, es el de sus dientes incisivos superiores, bastante sobresalientes en su boca y causantes de un ligero defecto de pronunciación a la hora de hablar, una especie de mezcla entre el ceceo y el seseo. Otras de las características físicas más llamativas de ambos personajes que nos sirven para establecer una relación entre ambos son el uso continuo de la bata y la pajarita, el ridículo corte de pelo y consecuente peinado o las exageradas gafas, que en el caso de Frink, nos impiden verle verdaderamente sus ojos.

### CLANCY WIGGUM

La referencia al cine que realiza este personaje no se enmarca tanto en un personaje concreto de una película concreta sino que más bien trata de homenajear a un actor y a toda su obra interpretativa. Este actor no es otro que el eterno secundario del cine negro de los años 30 y 40, Edward G. Robinson, conocido por películas como *La mujer del cuadro* (*The woman in the window*, 1944, Fritz Lang), *El extraño* (*The Stranger*, 1946, Orson Welles) o *Cayo Largo* (*Key Largo*, 1948, John Huston) entre otras. En este tipo de películas, Robinson alternaba papeles de héroe y villano, haciendo de policía o de criminal, según el caso. Es el estilo que tienen sus personajes cuando hace de policía lo que más nos puede recordar al Jefe de Policía de Springfield Clancy Wiggum, su aparente compostura desenfadada, despistada y afable son características de ambos personajes que en el caso de Wiggum no ocultan ninguna actitud adoptada intencionadamente, demostrando que simplemente es esa su forma de ser.

Otro de los puntos comparativos de interés entre ambos personajes y tal vez el más evidente es el parecido físico. Edward G. Robinson, un actor de origen rumano y judío emigrado a América a principios del siglo XX, era de baja estatura y de constitución gruesa, que se acentuaba con su cara redondeada y su nariz achatada. Características que observamos en Clancy Wiggum, del que también sabemos que tiene orígenes de inmigrante de principios del siglo XX, en su caso irlandeses.

El caso del personaje de Clancy Wiggum es bastante interesante desde el punto de vista de esta investigación puesto que reiteradas veces a lo largo de las temporadas de la serie se hace referencia directa a que es una parodia, un homenaje o una referencia al personaje creado por Edward G. Robinson. Uno de estos casos en los que se hace la referencia ha sido citado ya con anterioridad en este trabajo en el punto 3.1. (Estudios previos. “Justificación de las referencias”)

donde Roger Meyers Jr., alude al Jefe Wiggum como un plagio de Edward G. Robinson. Además, en el capítulo decimoctavo de la quinta temporada, titulado “A Bart le regalan un elefante”, el jefe Wiggum contesta a una llamada telefónica de forma muy irresponsable (no se cree el contenido de la denuncia que alguien trata de poner por teléfono), y añadiendo un sarcástico “Sí, y yo soy Edward G. Robinson”.

Hay que añadir que en el doblaje original de la serie en Estados Unidos, interpretado por Hank Azaria, la voz de Wiggum tiene matices que recuerdan a la voz de Robinson.

### GIL GUNDERSON

Este triste personaje, más esporádico que los anteriores está inspirado en uno de los últimos papeles en el cine que interpretó el actor Jack Lemmon como Shelley "The Machine" Levene, en la película *Glengarry Glen Ross, Éxito a cualquier precio* (*Glengarry Glen Ross*, 1992, James Foley). Lemmon es un vendedor bastante mayor que trabaja en una inmobiliaria cuyos administradores, a fin de aumentar la productividad del negocio hacen competir a sus trabajadores de la forma más inmoral posible para no ser despedidos.

El caso de Gil es similar, es un pobre hombre demasiado mayor para trabajar (es conocido como el viejo Gil), característica que se deduce de sus achaques y que además resulta patético por la forma de intentar convencer a sus clientes que le estafan o le son robados por compañeros del trabajo o del gremio. Gil ha trabajado como vendedor de coches usados, vendedor de ordenadores, vendedor en una inmobiliaria o vendedor de juguetes entre otros en diversos capítulos de *Los Simpsons*.

Su caracterización física recuerda a la de Lemmon en el film de Foley, entradas, cabello canoso casi blanco, expresión de tristeza y desesperación y cierta postura encorvada. Su vestimenta también recuerda este personaje cinematográfico, camisa blanca o gris, remangada o de manga corta, corbata negra y pantalones oscuros, hacen a este personaje más gris y patético, algo muy propio de otros personajes interpretados por Jack Lemmon como el de C.C. Baxter en *El apartamento* (*The apartment*, 1960, Billy Wilder) o el de Harry Hinkle en *En bandeja de plata* (*The fortune cookie*, 1966, Billy Wilder).

## HOMER J. SIMPSON

Una de las características físicas del más carismático de los protagonistas de la serie, su voz, es una de las pequeñas referencias al cine que se pueden encontrar. En el doblaje original, la voz de Homer Simpson es un homenaje al tono y al timbre de la voz del actor Walter Matthau. Algo que casa perfectamente con la actitud irascible e impaciente de Homer en muchos momentos de la serie que recuerdan a papeles de Matthau en el cine como el de Walter Burns en *Primera Plana* (*The front page*, 1974, Billy Wilder) o *La extraña pareja* (*The odd couple*, 1968, Gene Saks).

## SEYMOUR SKINNER

El personaje del director del colegio de primaria de Springfield, Seymour Skinner, está inspirado levemente, sobre todo en el físico y en su historia como personaje, en el que interpretara el actor Glenn Ford en la película *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, 1955, Richard Brooks). En este film, Richard Dadier (Ford) es un ex militar, veterano de guerra que acaba como profesor en una institución pública en la que trata de luchar continuamente contra unos alumnos violentos e inmorales, desinteresados por su educación para poder reconvertirlos y reinsertarlos en la sociedad. La vestimenta, simple y repetitiva de ambos personajes, así como el corte de pelo rígido y marcado de ambos nos recuerdan aún más a este papel de Glenn Ford.

No obstante, Skinner no es solo referencia a este personaje del cine clásico (en el que repito, se basa levemente), sino que además, de cara a su personalidad y a la relación con su madre, descubrimos que Skinner es una parodia de Norman Bates, el protagonista de *Psicosis* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), interpretado por Anthony Perkins. Esto puede comprobarse en el capítulo decimocuarto de la cuarta temporada, titulado “Hermano de otro planeta”.

### 3.3.2. ANÁLISIS DE CAPÍTULOS

Para analizar las imágenes, elemento del que se compone principalmente este trabajo, es importante decir, que de forma general, la transposición y la reelaboración del texto fílmico al texto fílmico animado implica una transformación de color, de formas, de composición y de

movimientos. Conviene dejar esto claro para afrontar el análisis sin encontrarse excesivamente perdido.

Otra de las referencias que anteriormente he clasificado y que vengo a explicar en este trabajo, es la referencia a películas como obras completas, dentro de capítulos completos de la serie. Es decir, la referencia a argumentos, personajes, escenas y diálogos, que en conjunto se están realizando en un capítulo de *Los Simpsons*.

Principalmente, la referencia más extendida en este caso es la del argumento, a la historia que se cuenta en una película y que nos sirve como base para desarrollar un capítulo de *Los Simpsons*, teniendo en cuenta que esto conlleva personajes, actitudes de los mismos, escenas que se suceden en el transcurso del capítulo y fragmentos del guion original del film referenciado que se incluyen en la obra televisiva.

Por ejemplo, en el caso de los personajes, el más importante de los elementos puesto que es el agente que hace que se desarrollen el argumento o la trama del capítulo, vemos que a diferencia del punto anterior, (3.3.1. Personajes), los personajes de la serie pueden ser modificados social o psicológicamente (rara vez se cambian sus características físicas) para convertirlos en los factores de desencadenarán los acontecimientos clave del capítulo.

Por ejemplo en el capítulo decimoséptimo de la quinta temporada “Homer ama a Flanders”, Homer Simpson, personaje protagonista de la serie, cambia repentinamente de actitud sobre el personaje de su vecino Ned Flanders (al que odia por sistema), cuando descubre que conoce a un jugador de béisbol al que él admira. Durante un único capítulo Homer pasa a admirar a su vecino y a promulgar públicamente su amistad. El cariño de Homer, poco a poco, se acaba convirtiendo en obsesión que desemboca en un juego de persecución y huida entre Homer y Ned. En muchas escenas de este capítulo vemos como Homer se convierte en una parodia del personaje antagonista de *Terminator 2: El juicio final* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991, James Cameron), mientras trata de acercarse a Ned Flanders.

Este es el tipo de situación paródica que explica por qué cualquier personaje puede servirnos para llevar a cabo estas referencias, ya que no es necesario que una cualidad del mismo venga incorporada por el personaje desde el principio de sus apariciones en la serie, sino que una modificación puntual de carácter, costumbre o aspecto físico, puede sernos de utilidad para desarrollar la referencia a, en este caso una película anterior. Lo que trato de explicar es que cualquier personaje o grupo de personajes es válido para ser utilizado como referencia siempre y cuando el contexto lo permita.



Los capítulos de *Los Simpsons* que analizaremos a continuación son ejemplo de cómo los argumentos y tramas de las películas se pueden adaptar, parodiar y homenajear con facilidad y buenos resultados.

#### “CIUDADANO BURNS” (CAPÍTULO 4, TEMPORADA 5)

La obvia referencia en el título a la película *Ciudadano Kane* (“Citizen Kane”, 1941, Orson Welles) nos pone en antecedentes de lo que nos vamos a encontrar en el capítulo.

Una parodia y homenaje a la vez (un conjunto singular que permite el humor y la elegancia simpática) de la obra de Orson Welles, considerada por el American Film Institute en 1998 como la película más grande de todos los tiempos (Koven, 2010), es también uno de los mejores capítulos de *Los Simpsons* tanto por la agri dulce historia que nos transmite como por el humor referencial a la película original y el propio, creado por los guionistas del capítulo.

A diferencia de otros capítulos basados en películas, este se basa bastante más en el tema y el tipo de “McGuffin” utilizado para desencadenar los hechos. En el film de Welles, la clave de todo el misterio que rodea la muerte de su protagonista es su última palabra pronunciada: “Rosebud”. El significado de esta palabra moverá al periodista Thompson, personaje que articula toda la obra, a indagar sobre la vida del magnate Charles Foster Kane, sin llegar a descubrir que el “McGuffin” es un simple trineo con el que Kane se divertía de pequeño y que recordaba con tristeza. Solo al final de la obra, cuando los periodistas se dan por vencidos en su búsqueda del significado de “Rosebud”, el espectador descubre cómo este objeto es quemado como si se tratase de un trasto viejo sin trascendencia alguna.

El tema del hombre rico y poderoso que no es feliz porque añora su pérdida infancia, es el mismo que podemos encontrar en esta particular versión de *Los Simpsons*. Charles Montgomery Burns (cuyo nombre puede recordarnos al de Charles Foster Kane, protagonista del film) empieza a obsesionarse con un objeto del que fuera poseedor en sus felices primeros años de vida. Se trata de un oso de peluche cuyo nombre es “Bobo” y del que se deshizo al comenzar su vida como heredero de una enorme fortuna.

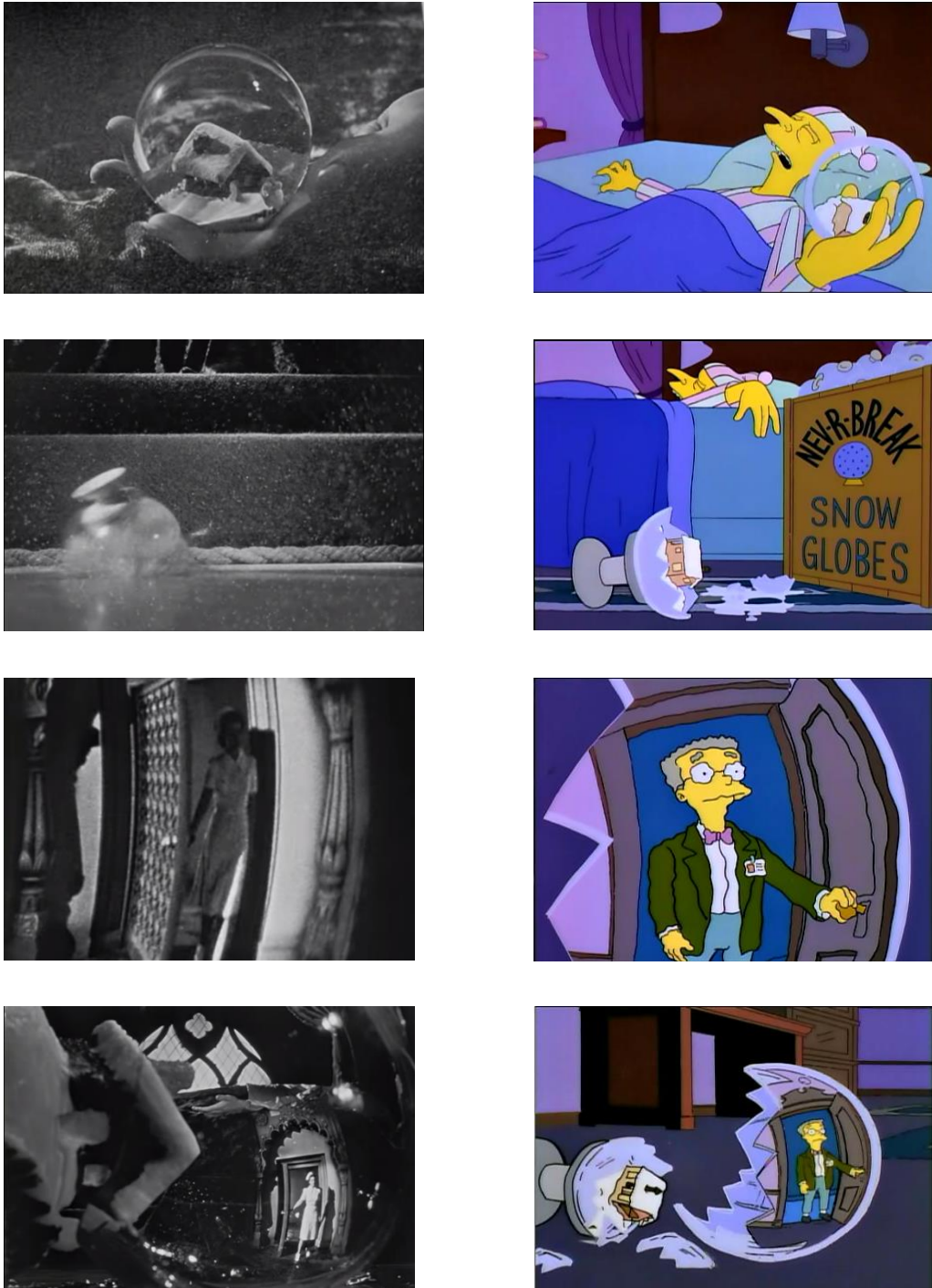
El argumento del capítulo difiere del original en que la historia de Kane no es contada por los diferentes personajes que tuvieron relación con el (interrogados por Thompson) que hacen que todo el film sea un gran flashback. En este caso se trata de una historia lineal. El señor Burns no ha fallecido como el personaje de Kane puesto que entre otras cosas, es algo que un producto

seriado no puede permitirse así como así porque podría afectar negativamente al desarrollo de la serie en su conjunto. Una película de cine, al ser normalmente un producto único, con un principio y un final en la misma obra, puede hacer mucho más con sus personajes puesto que no tiene porqué explicar sucesos posteriores o anteriores que puedan acontecerles y que quedan fuera de la obra.

El capítulo cuenta cómo el señor Burns acaba reencontrándose con su tierno amigo “Bobo” sin pagar por ello ni económica, ni personalmente, convenciendo a Maggie, la hija de los Simpsons, y actual propietaria del oso de peluche, para que se lo dé sin más, cuando tiempo atrás ha ofrecido cantidades millonarias por el oso y ha chantajeado de varias formas a Homer para conseguirlo.

Por todo lo anteriormente explicado, el capítulo de *Los Simpsons*, “Ciudadano Burns”, reúne algunas de las escenas más interesantes desde el punto de vista estético que resultan de la transposición de escenas y planos del film original de Orson Welles:

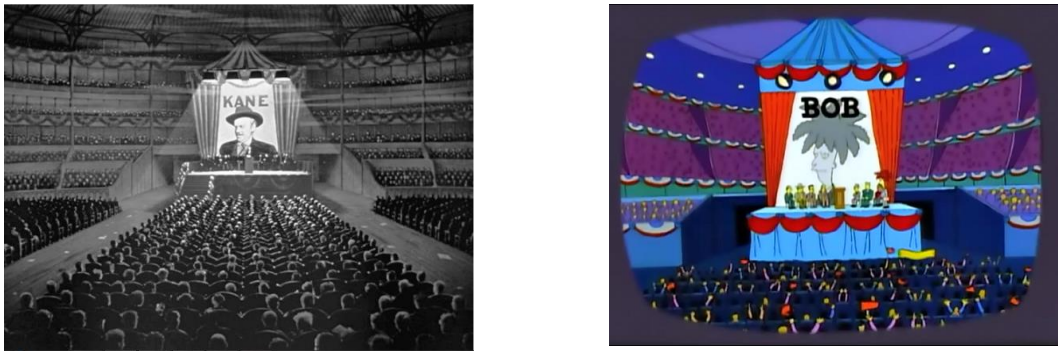




**Figura 1. Comparación realizada entre la película *Ciudadano Kane* (izquierda) y el capítulo “Ciudadano Burns” (derecha), en el que se aprecian las similitudes entre ambas obras a pesar del cambio de medio y de estética visual.**

Ciudadano Kane es referenciada en más capítulos de la serie, de otras muchas formas más o menos dilatadas en el tiempo. Este es el caso del capítulo quinto de la sexta temporada “El

actor secundario Bob Roberts”, del que hablaremos más adelante en el punto 3.3.3., Escenas y secuencias.



**Figura 2. Comparativa del fotograma de *Ciudadano Kane* (izquierda) con el de “El actor secundario Bob Roberts” (derecha).**

#### “EL CABO DEL TERROR” (CAPÍTULO 2, TEMPORADA 5)

El argumento de “El cabo del terror”, capítulo de la serie *Los Simpsons*, es un homenaje cómico, una parodia, de la película *El cabo del Miedo* (“*Cape Fear*”, 1991, Martin Scorsese), protagonizada por Robert De Niro y Nick Nolte. La película, es además un remake de *El cabo del miedo* (*Cape Fear*, 1962, J. Lee Thompson).

En el film se puede ver la influencia de Alfred Hitchcock en el director neoyorquino, en aspectos como la banda sonora (arreglada por Elmer Bernstein según la composición original de Bernard Herrmann), los créditos (del diseñador, Saul Bass), o el montaje.

La película cuenta la historia del abogado Sam Bowden (Nick Nolte) y su familia que son amenazados por un antiguo cliente de este, Max Cady (Robert De Niro). Lo que motiva a Cady para tratar de arruinar la vida de su antiguo abogado de oficio, es el hecho de que, en el pasado, Bowden no defendió correctamente a su cliente (ocultando informes que podrían haber reducido su condena), lo que llevó a Cady a pasar 14 años en la cárcel. Durante este periodo, Cady acaba estudiando derecho y descubriendo que su abogado le traicionó.

En el caso del capítulo de *Los Simpsons*, “El cabo del terror”, la trama se desarrolla en torno al personaje del actor secundario Bob. Bob Terwilliger, era un actor secundario del programa de televisión de Krusty, el payaso. En el capítulo 12 de la primera temporada, titulado “Krusty entra en chirona”, Bart Simpson descubre el plan de Bob para mandar a Krusty a la

cárcel por algo que no ha hecho y quedarse así con su programa de televisión. Este capítulo acaba con Bob en prisión.

La salida de Bob de la cárcel y el envío de anónimos a Bart firmados con sangre, hace que *Los Simpsons* soliciten ayuda al plan de protección de testigos. Allí les organizan una estancia segura y a salvo de Bob en el “Cabo del terror”, un aislado puerto de embarcaciones de recreo.

Pero al igual que ocurre en *El cabo del Miedo* con Max Cady, Bob se les une de polizón en el viaje, agarrado a los bajos del automóvil en el que van. Esto establece una escena final muy parecida en ambos casos. Los protagonistas de las dos historias se encuentran en un barco que viaja a través del curso de un río. Allí, con ellos está el antagonista cuya intención es matar a Bart en el caso de *Los Simpsons* y hacerles sentir lo mismo que el sufrió en la cárcel, en el caso de *El cabo del miedo*. En ambos casos la familia protagonista sobrevive a la desagradable situación vivida y el criminal recibe su castigo.

Bob es el personaje idóneo, de todos los secundarios de *Los Simpsons*, para llevar a cabo esta interpretación del personaje de Max Cady. En este capítulo, Bob se enfrenta a una especie de tribunal que debe aprobar su puesta en libertad. Entre los múltiples tatuajes que hay en su cuerpo destaca uno bastante visible en el que se puede leer “DIE, BART, DIE.” Estas palabras en inglés tienen el significado de “MUERE, BART, MUERE”. Cuando el jurado descubre lo atroz del contenido de su tatuaje se escandaliza, pero inteligentemente Bob argumenta que la inscripción está en alemán y explica que lo que significa es “EL, BART, EL”, algo carente de sentido en ambos idiomas. El jurado da su visto bueno argumentando que “un hombre que sabe alemán no puede ser malo”. Esta característica de Bob, la de ser un personaje de mucha cultura nos recuerda también al personaje interpretado por De Niro, que pasa de analfabeto a ser alguien capaz de estudiar derecho y citar a poetas de la etapa clásica o pasajes de *La Biblia*. Ambos psicópatas son muy inteligentes pero también son bastante ególatras y narcisistas lo cual les lleva en las dos obras a no conseguir sus objetivos.

Bob es engañado por Bart para que le interprete una serie de temas operísticos mientras el barco, llevado por la corriente del río, llega a Springfield y es interceptado (de casualidad) por la policía resultando el final una escena cómica. Por contraposición el clímax de *El cabo del miedo*, se alcanza en una violenta y desagradable escena de acción y lucha entre los personajes de Nolte y De Niro que culmina con Max Cady ahogado en el río.

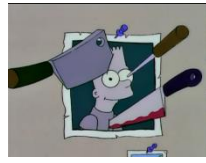
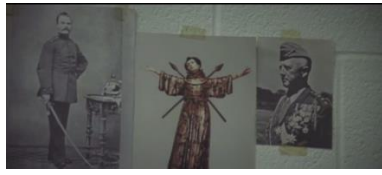
Es muy llamativo como la música que acompaña a Bob en este capítulo y en muchos otros es enormemente parecida a la de *El cabo del miedo*, compuesta por Bernard Herrmann (habitual de las películas de Alfred Hitchcock) y arreglada por Elmer Bernstein.

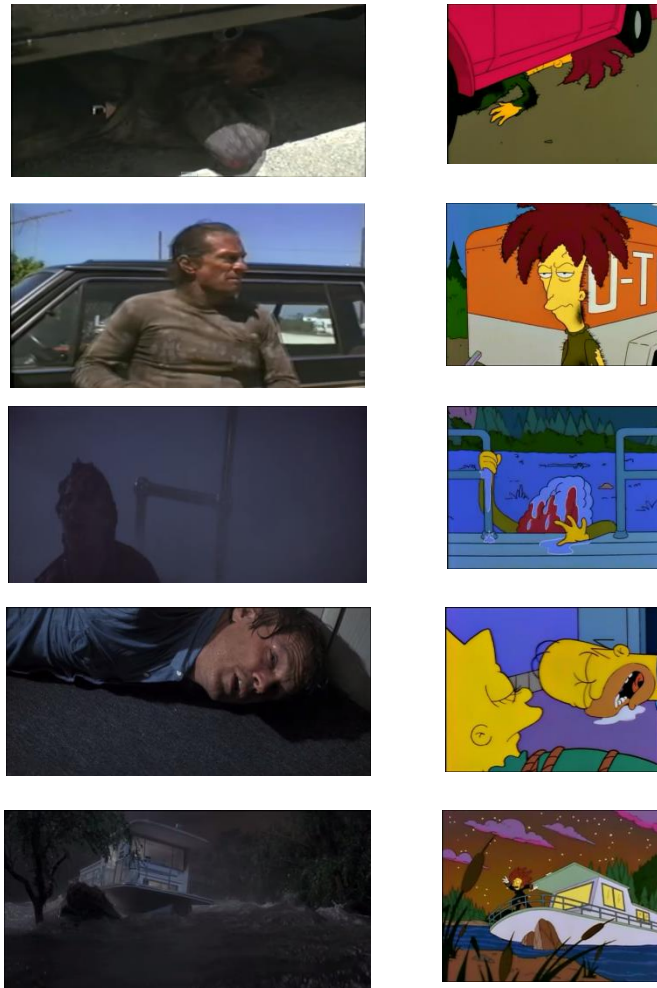
Otro punto interesante en la caracterización de Bob es la inclusión de dos tatuajes en los nudillos de sus manos. Uno es la palabra LUV (forma coloquial escrita de LOVE, amor en inglés) y el otro es la palabra HĀT (forma coloquial de escribir HATE, odio en inglés). Estos tatuajes son el sello del personaje que interpretara Robert Mitchum en *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, 1955, Charles Laughton), película en la que un siniestro psicópata, que se hace pasar por reverendo, persigue a unos niños a los que aterroriza, con el propósito de que estos le hagan saber dónde escondió su padre el botín de un robo.



**Figura 3. Las imágenes anteriores muestran el homenaje a Robert Mitchum a través de las manos de Bob (arriba, a la derecha y en el centro) que se relacionan con las manos de Mitchum en *La noche del cazador* (arriba a la derecha), así como el que se realiza a través de la inclusión del personaje del detective, que aparece también en *El cabo del miedo*.**

Lo interesante de todo esto es que Robert Mitchum, tras protagonizar esta angustiada película, interpretó el papel de Max Cady en la primera versión de *El Cabo del Miedo* (*Cape Fear*, 1962, J. Lee Thompson) y participó como el Teniente Elgart en el “remake” de Scorsese en 1991.





**Figura 4.** Con las anteriores imágenes podemos comparar la película *El cabo del miedo* (izquierda) y el capítulo “El cabo del terror” (derecha). Vemos como existe un mayor grado de parecido entre ellas en comparación con el capítulo de *Ciudadano Burns*.

Este capítulo, titulado *El cabo del miedo*, será objeto de análisis más adelante pues aparte de las aquí mencionadas al argumento o los personajes, encierra otras referencias dignas de su estudio que se tratarán en el punto siguiente, 3.3.3. Escenas y secuencias.

#### “BART, EL OSCURO” (CAPÍTULO 1, TEMPORADA 6)

Aunque en este episodio no se hace referencia en el título, cosa que si ocurre en los dos casos explicados anteriormente, este capítulo contiene una referencia indirecta al cine de Alfred Hitchcock que resulta de gran interés. Concretamente, *La ventana Indiscreta* (*Rear window*, 1954, Alfred Hitchcock), es la película cuyo argumento motiva el desarrollo de la trama del



capítulo, en el que encontramos, además, significativos paralelismos psicológicos y físicos entre los personajes protagonistas de ambas obras.

Durante un caluroso verano, Bart se rompe una pierna tratando de saltar, desde su casa-árbol, a la piscina que la familia ha comprado y montado en el jardín de la casa. Esto hará que Bart tenga que pasarse el verano viendo cómo su hermana Lisa disfruta de la compañía y simpatía de los chicos de su localidad que se relajan y juegan en la piscina. A medida que aumenta la popularidad de Lisa, Bart va poco a poco enclaustrándose en su habitación y convirtiéndose en un personaje sombrío. Para que se entretenga un poco y su estancia en su habitación no le resulte tan incómoda y aburrida, Lisa le regala a Bart un telescopio. Tras usarlo alguna vez, Bart se da cuenta de que lo más divertido que puede hacer con un telescopio, es observar a los vecinos de su localidad.

Algo parecido le ocurre a L.B. Jeffries, conocido por sus allegados como Jeff. Un fotógrafo que debido a una pierna escayolada, no tiene más remedio que quedarse en casa aguantando el tedio y el calor, prácticamente solo. El mayor entretenimiento para Jeff es su vecindario, su vecina la bailarina, la pareja de recién casados, el pianista... Todos ellos tienen alguna historia interesante para L.B. Jeffries, es por esto que Jeff no hace más que mirar e imaginar historias.

Hasta aquí, teniendo en cuenta estos elementos, vemos como ambas historias se parecen demasiado. Un personaje que durante el verano, a causa de tener inmovilizada la pierna, se divierte mirando y cotilleando sobre lo que pueda ocurrir en los hogares que él ve.

Bart se despierta al escuchar un grito de mujer que proviene de la casa de al lado. Bart, intrigado y excitado trata de buscar con su telescopio alguna aclaración que le devuelva el sueño. Desgraciadamente, lo único que vuelve a escuchar es, es el mismo grito acompañado de un lamento: “La he matado, la he matado”, pronunciado por el personaje de Ned Flanders.

Algo similar le ocurre al protagonista de *La ventana indiscreta*, que cree ser el único testigo del brutal asesinato que su vecino de enfrente, interpretado por el popular Raymond Burr, ha cometido contra su esposa. Las intenciones de Jeff, decidido a averiguar la verdad sobre el asunto con todas sus consecuencias, harán que Lisa Carol Fremont, su joven y elegante novia, se cuele en casa del supuesto asesino mientras no está, para conseguir pruebas de este asesinato. La tensión aumenta cuando vuelve el personaje de Raymond Burr a su casa. Aquí, Jeff, descubre que es incapaz de ayudar a Lisa y que, por mirar donde no debía se ha estado perdiendo algo muy importante y que tal vez no vuelva a ver nunca más, su novia Lisa.

No obstante, Lisa sale airosa de esta situación, aunque propiciando que el personaje de Burr se fije en Jeff y quiera eliminarlo. La última escena, una de las cumbres del ingenio de Alfred Hitchcock para meter y sacar a sus personajes de situaciones peligrosas, acaba con Jeff tratando de ganar tiempo para que no lo asesine el personaje Raymond Burr, cegándolo con los flashes de sus cámaras. Aunque sobrevive a este ataque, Jeff acaba con ambas piernas escayoladas a consecuencia de haber caído por la ventana de su apartamento. Lisa está con él, cuidándolo y el asesino en la cárcel.

Digamos que en *Los Simpsons*, esta historia se simplifica. Para empezar, Bart no se rompe la pierna hasta la mitad del capítulo y ese espacio de tiempo que queda de metraje del episodio, aproximadamente 10 minutos, exige una adaptación que simplifique la historia. Por eso se pasa directamente de descubrir la posibilidad de que Flanders haya cometido un asesinato (el de su esposa), al allanamiento de morada perpetrado por Lisa, que no logra escapar de la casa y que se refugia en el desván de los Flanders. En ningún momento, Ned Flanders, se siente observado o acosado por los pequeños Simpsons puesto que desconoce sus investigaciones, algo que diferencia al personaje animado de su referente cinematográfico. Sin embargo, lo que interpreta Bart, al ver a Ned con un hacha es que va a matar a su hermana, corriendo sale a salvarla a pesar de que la escayola se va enganchando en todos los objetos imaginables que pueda haber entre los jardines de dos viviendas unifamiliares.

Después de esta tensión generada por el montaje y la elección de planos cinematográficos, la película relaja al espectador explicando el resto de detalles del argumento que demuestran que todo eran imaginaciones de Bart en estado de paranoia, resultando un final bastante cómico.

En este capítulo vemos también que existe otra referencia a *La ventana indiscreta*, que no reinterpreta ni la historia ni los personajes, sino que reelabora y traduce a la animación a los personajes de la película original. Este es el caso de la secuencia en la que, mientras Bart juega a espiar a sus vecinos con el telescopio, vemos una caricatura, un homenaje al actor James Stewart que, caracterizado como L.B. Jeffries, grita hacia alguien que se encuentra fuera de campo: “Grace, ven, hay un niño siniestro tras la ventana indiscreta”. Naturalmente se está refiriendo a Grace Kelly mientras menciona el título de la película. Este homenaje se repite en el episodio cuando, al creer a Lisa en peligro, Bart sale de casa (arrastrando multitud de objetos que se adhieren a su escayola) y trata de llegar a casa de los Flanders. El L.B. Jeffries de *Los Simpsons*, tras percatarse de lo que está haciendo Bart a través del objetivo de su cámara, dice: “¡Oh, no!

¡Ese niño siniestro viene a matarme!”. Del susto pierde la estabilidad de su silla de ruedas y cae hacia atrás mientras pide socorro.

Otro punto de interés en la relación entre la película de Alfred Hitchcock y el capítulo de *Los Simpsons* es cómo se justifica la curiosidad de Bart para espiar a sus vecinos. En el año en que se estrenó *La ventana indiscreta*, la televisión, aunque llevaba inventada dos décadas, no llegaba aún a todos los hogares, este es el motivo de que en la mayoría de las películas anteriores a 1960, no aparezca como objeto propio de la cotidianidad. Por esto, entre otras cosas, L.B. Jeffries se aburre y pasa a observar a sus vecinos, que son una especie de televisión más realista, en vivo y en directo. La forma de explicarnos por qué Bart pasa de obviar el regalo que le hace su hermana (el telescopio) a utilizarlo con interés es que también se aburre. Él sí cuenta con una televisión en su dormitorio pero su programa favorito, el del payaso Krusty, comienza sus emisiones de verano que consisten en aburridos programas antiguos en los que el payaso parece un presentador serio de los 60 y 70.

La relación amorosa entre Jeff y Lisa Carol pasa por un momento en el que él no responde muy bien a las atenciones de su novia, tal vez por su imposibilidad de mantener relaciones sexuales, tal vez porque prefiere complacerse a sí mismo como voyerista. En cualquier caso, la relación entre Bart y Lisa, es la misma que la que siempre han tenido estos dos hermanos, solo que se acentúa el cambio de roles entre ellos y, como consecuencia, parece que pueda existir cierta tensión que desaparece cuando Lisa deja de ser popular.

Entre las referencias que existen en este capítulo están también algunas cuestiones extradiegéticas como pueden ser la música o la similitud en algunos planos. En este caso, no se utiliza u homenaja la música original de *La ventana indiscreta* (compuesta por Franz Waxman), la música del capítulo es más parecida a la de *Vértigo (De entre los muertos) (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock)*, compuesta por el habitual del cine de Hitchcock, Bernard Herrmann. El montaje, sobre todo en lo relativo a los planos subjetivos desde el telescopio de Bart y algunos de recurso utilizados, recuerdan, en general a ese uso que el director británico hacía de lo intrascendente, introducir planos en el montaje que no se centraban en la acción de los personajes, sino en su entorno, aumentando el suspense. Esto puede verse en películas como *El hombre que sabía demasiado (The man who knew too much, 1956, Alfred Hitchcock)* y *Cortina rasgada (Torn curtain, 1966, Alfred Hitchcock)*.

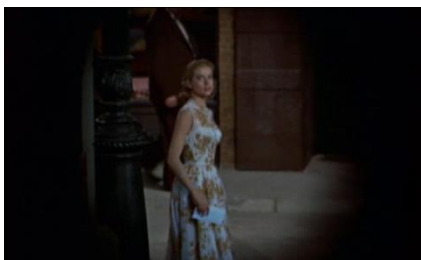




Figura 5. Imágenes que muestran la comparación entre la película *La ventana indiscreta* (izquierda) y el capítulo “Bart, el oscuro” (derecha).



Figura 6. Detalle del homenaje a James Stewart

### 3.3.3. ANÁLISIS DE ESCENAS, SECUENCIAS Y PLANOS

En este punto del trabajo pasamos a analizar y comparar unidades narrativas algo más pequeñas y de menor duración que, en conjunto, componen el relato audiovisual, ya sea un capítulo de la serie o una de las películas referenciadas en la misma.

Desde el punto de vista del análisis narrativo estricto, el relato se conforma a partir de varias partes en las que se subdivide. Los actos, las secuencias, las escenas y los bits son los conceptos que se definen como consecuencia de la clasificación de estas partes.

Teniendo en cuenta que la comparación que vamos a realizar (en este punto del trabajo) entre las dos fuentes de texto fílmico, va a ser principalmente visual, la división en actos y secuencias narrativas no va a tener lugar y no se van a estudiar. Sin embargo sí me gustaría hacer una aclaración sobre el uso del concepto de secuencia en este trabajo. En montaje existe el concepto de “plano/secuencia” o de secuencia y se puede entender como una porción de la obra que se delimita por sí misma o un conjunto de planos montados entre sí que solo tienen importancia montados con otros planos para determinar así una escena.

Por tanto, a esta acepción del término secuencia, será a la que me estaré refiriendo cuando utilice dicho término. La diferencia principal, dentro del discurso, que habrá entre los conceptos de secuencia y escena será la duración y en algunos casos la inclusión en una o en otra de acción dramática relevante.

El concepto de bit, que puede definirse como una porción muy pequeña (no necesariamente cargada de contenido relevante para el análisis narrativo), va a ser sustituido, en este análisis visual, por el concepto de plano o de fotograma. Usaremos estos términos para referirnos a la información de composición, color, escenografía, vestuario, expresión de los personajes y otros aspectos a valorar, que podamos encontrar dentro de un mismo cuadro.

También quiero introducir aquí otro de los puntos clave para comprender esta parte del análisis:

En la serie *Los Simpsons*, como se dice en anteriores apartados, una de las claves del humor es la referenciación cinematográfica descontextualizada. Esto quiere decir que la serie se aprovecha de las situaciones absurdas que genera el hecho de reproducir una escena cómica (de otra obra anterior) en el marco de una escena del capítulo de tono dramático, por ejemplo.

Con esto quiero explicar la manifiesta inconexión que en muchos casos existe, entre las escenas, secuencias, o planos referenciados y la trama, el argumento o el tema general del episodio completo. *Los Simpsons* se aprovecha de elementos de obras anteriores que se usan, en la serie, al antojo de sus realizadores, para crear situaciones divertidas por la popularidad de la película parodiada o la combinación de dramatismo original del film y humor generalizado en la serie.

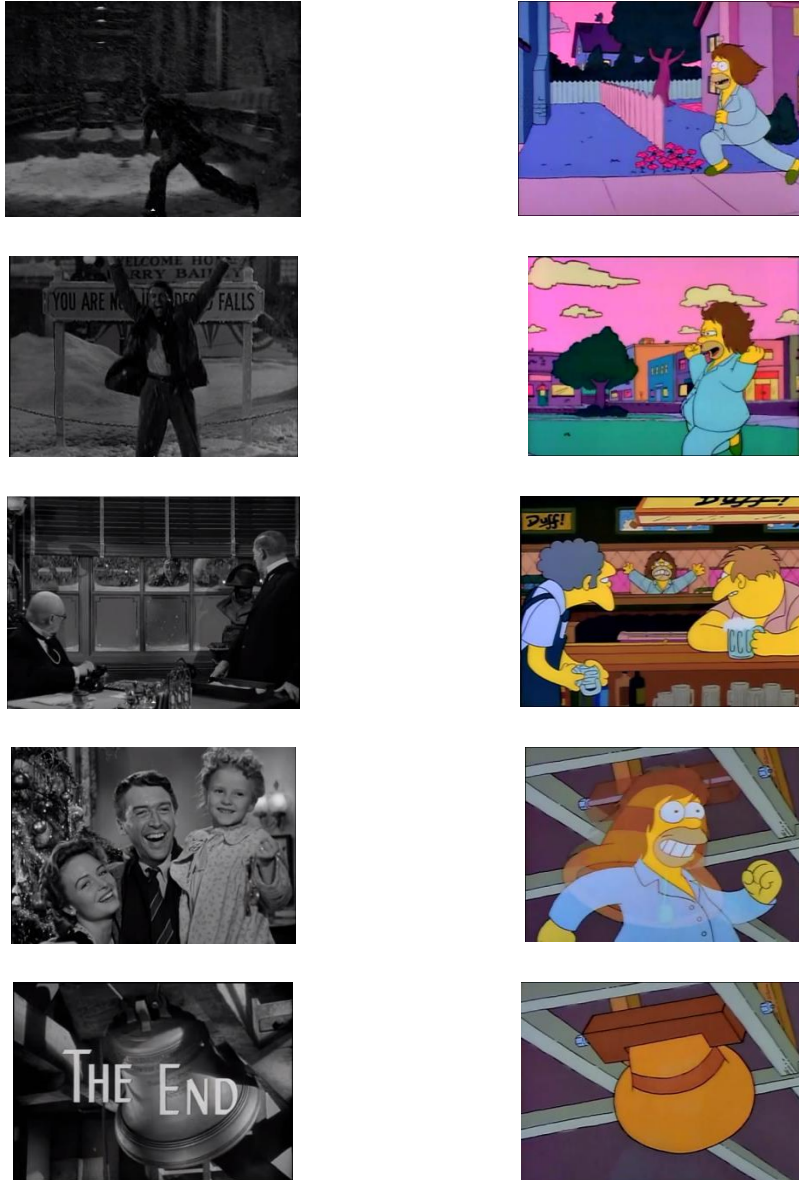
¡*QUÉ BELLO ES VIVIR!* (*IT'S A WONDERFUL LIFE!*, 1946, FRANK CAPRA)

Probablemente, esta sea la obra más referenciada en *Los Simpsons*. De todas las obras cinematográficas a las que se hace referencia en algún capítulo y que aparezcan en este trabajo, esta película, emitida todas las navidades por televisión, es una clara influencia en casi todo estadounidense que se haya criado con un televisor en casa. Su tesis esperanzadora (aunque amarga si se conoce la vida de su autor), su tema familiar, cristiano y americano, su tono simpático y su carácter emocional han hecho de esta película (para muchos sensiblera y moralista) un referente audiovisual, un original muy valorado estética y argumentalmente, “...todo un fenómeno de la cultura popular.” (Keser, 2009).

Tras comprobar cómo habría sido la vida de sus allegados de no haber existido, George Bailey, redescubre el placer de vivir y vuelve a su casa corriendo, gritando y llorando de felicidad, a pesar de sus graves problemas económicos. Una vez allí, en lo que parece una despedida ante la cámara de todos los personajes secundarios relevantes en el film, George es recompensado por su bondad recuperando, de manos de sus vecinos y amigos, la enorme cantidad de dinero que había perdido y salvándose así de un desagradable desenlace.

Los últimos diez minutos de esta película, compuestos por dos escenas cuya intensidad emocional es debida, en gran parte, a la interpretación magistral de James Stewart (algunos opinan que es la mejor expresión facial y corporal de felicidad jamás incluida en una obra), son la base de tres escenas de distintos episodios en los que se representa la alegría (en su máximo nivel) y la ayuda de la comunidad al caído en desgracia.

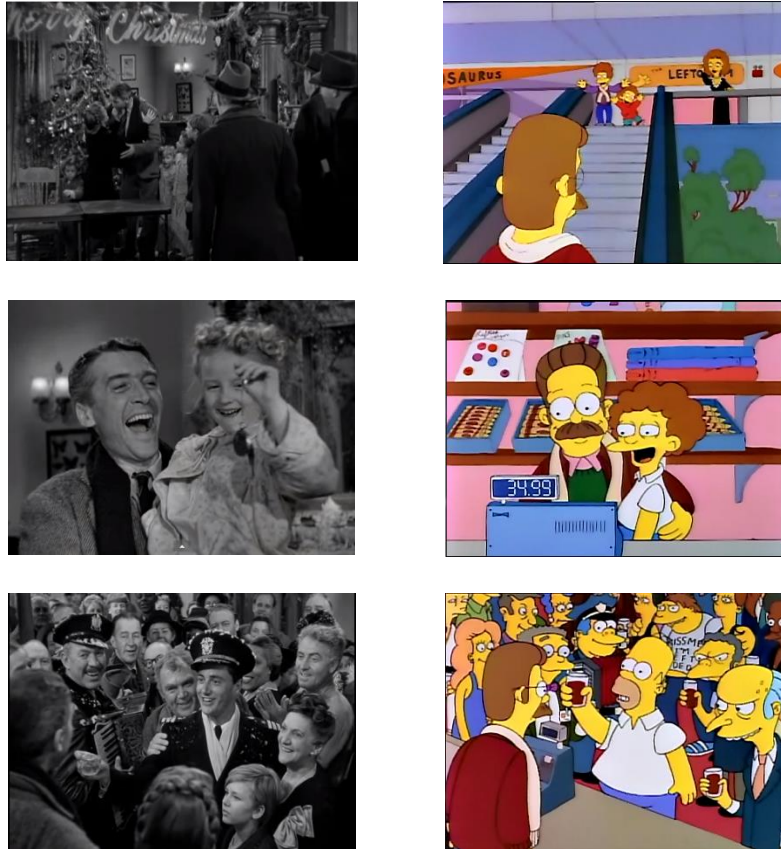
Tenemos primero el caso del episodio “Simpson y Dalila” (Capítulo 2, segunda temporada). Homer, calvo desde que lo conocemos, consigue que una loción le haga recuperar su cabellera. Al descubrir los milagrosos efectos de este producto, corre por las calles de Springfield gritando y alzando los brazos con gran emoción. Además se incluye un plano en la escena en el que se funden una campana y el alegre rostro de Homer.



**Figura 7. Comparación entre *¡Qué bello es vivir!* (izquierda) de 1946 y el capítulo “Simpson y Dalila” (derecha).**

Otro capítulo de *Los Simpsons* en el que vemos cómo la comunidad se reúne para ayudar a un vecino en apuros económicos es “Cuando Flanders fracasó” (capítulo 3 de la tercera temporada). A pesar de ser el causante de la ruina de Ned Flanders (por pedir un malintencionado deseo) Homer reúne a todos los zurdos de la localidad de Springfield y los manda al “Zurdorium”, el negocio de objetos para zurdos de Ned. Estos compran multitud de elementos que hacen que Ned pueda pagar sus deudas y no tener que cerrar su medio de vida. Al final, todos cantan apelotonados en la tienda, alegrando a Ned y a su familia.





**Figura 8. Relación entre la última escena de *¡Qué bello es vivir!* (izquierda) y el final de “Cuando Flanders Fracasó” (derecha).**

En la novena temporada encontramos la última referencia a *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life!*, 1946, Frank Capra). En el episodio 11, titulado “Milagro en Evergreen Terrace”, de nuevo los vecinos de Springfield se reúnen, esta vez en casa de los Simpsons, para ayudarles económicamente y así evitar que pasen unas tristes navidades. Homer vuelve a casa cansado y triste cuando Marge sale a recibirle muy alegre e inquieta. Le muestra cómo sus vecinos y amigos están aportando dinero para ayudarles a comprar nuevos regalos de navidad, puesto que los que tenían, fueron supuestamente sustraídos por un ladrón. La escena es similar a la del capítulo antes comentado, pero los responsables de la serie, queriendo volver a hacer una parodia de la película de Capra, sustituyeron algunos planos haciendo que cobraran relevancia unos personajes (que apenas salían en la referencia del episodio emitido en 1991) frente a otros que sí habían aparecido de forma notable. En ambas escenas, las esposas de Ned y de Homer, dicen que todo lo que ocurre es un milagro, como hacía el personaje de Mary, la esposa de George Bailey, en la escena original.



Figura 9. Comparación entre la escena de *¡Qué bello es vivir!* (izquierda) y “Milagro en Evergreen Terrace”, capítulo emitido en 1999 (derecha).

*CON LA MUERTE EN LOS TALONES (NORTH BY NORTHWEST, 1959, ALFRED HITCHCOCK)*

En esta parte del trabajo comprobaremos cómo el cine de Hitchcock es uno de los más referenciados en la serie. Más adelante analizaremos y compararemos otras películas del director británico como *Vértigo (Vertigo, 1958)* o *Los pájaros (The birds, 1963)*.

La escena que vamos a analizar corresponde al decimotercer capítulo de la segunda temporada “Homer contra Lisa y el 8º mandamiento”. Homer se entera de que en su barrio hay un técnico de reparación de televisores que instala ilegalmente televisión por cable. Maravillado por la idea de piratear televisión de pago, corre por la calzada, agitando los brazos y gritándole al camión, que transporta al corrupto técnico, para que se pare. El camión va en la misma dirección que Homer, pero en sentido contrario a su carrera, no para a tiempo y lo atropella sin graves consecuencias.





**Figura 10. Relación entre los planos de ambas secuencias, *Con la muerte en los talones* a la izquierda y “Homer contra Lisa y el octavo mandamiento” a la derecha.**

Esta referencia no resulta típica, ya que no incorpora ningún elemento o símbolo icónico de la película original de Hitchcock. En el capítulo once de la sexta temporada, “Miedo a volar”, Marge, cuenta a su psicóloga los recuerdos que la tienen traumatizada y que le impiden montarse en un avión. Uno de ellos nos hace creer que Marge estuvo de niña con su madre en un campo de maíz, en el que fueron sorprendidas por una avioneta que les disparaba, haciendo así una referencia a la película mucho más reconocible que la analizada.

### *VÉRTIGO (DE ENTRE LOS MUERTOS) (VERTIGO, 1958, ALFRED HITCHCOCK)*

Continuamos con el mago del suspense, en una escena de *Los Simpsons* en la que el director del colegio de primaria de Springfield, Seymour Skinner, se espera una situación de peligro o maldad pura, algo imprescindible en el cine de Hitchcock. “Director Encantador” es el nombre del cuarto capítulo de la segunda temporada, en el que Skinner, huele a lo lejos lo que le parece el aroma de un compuesto químico que está destrozando el césped del colegio. Sin ser necesario para el desarrollo de la trama del capítulo, los autores de la serie introducen aquí una escena de la película *Vértigo*. Skinner corre para comprobar desde las alturas los daños y la posible autoría de tal travesura. En su carrera sube una torre cuyas escaleras de madera nos trasladan indiscutiblemente a la escena “repetida” de *Vértigo*. Scotty Ferguson (James Stewart) sube a lo alto de un campanario persiguiendo a Madeleine Elster (Kim Novak) en la primera

escena y a Judy Barton (interpretado también por Kim Novak) en la segunda (ambas secuencias, casi idénticas, constituyen un “leitmotiv”).





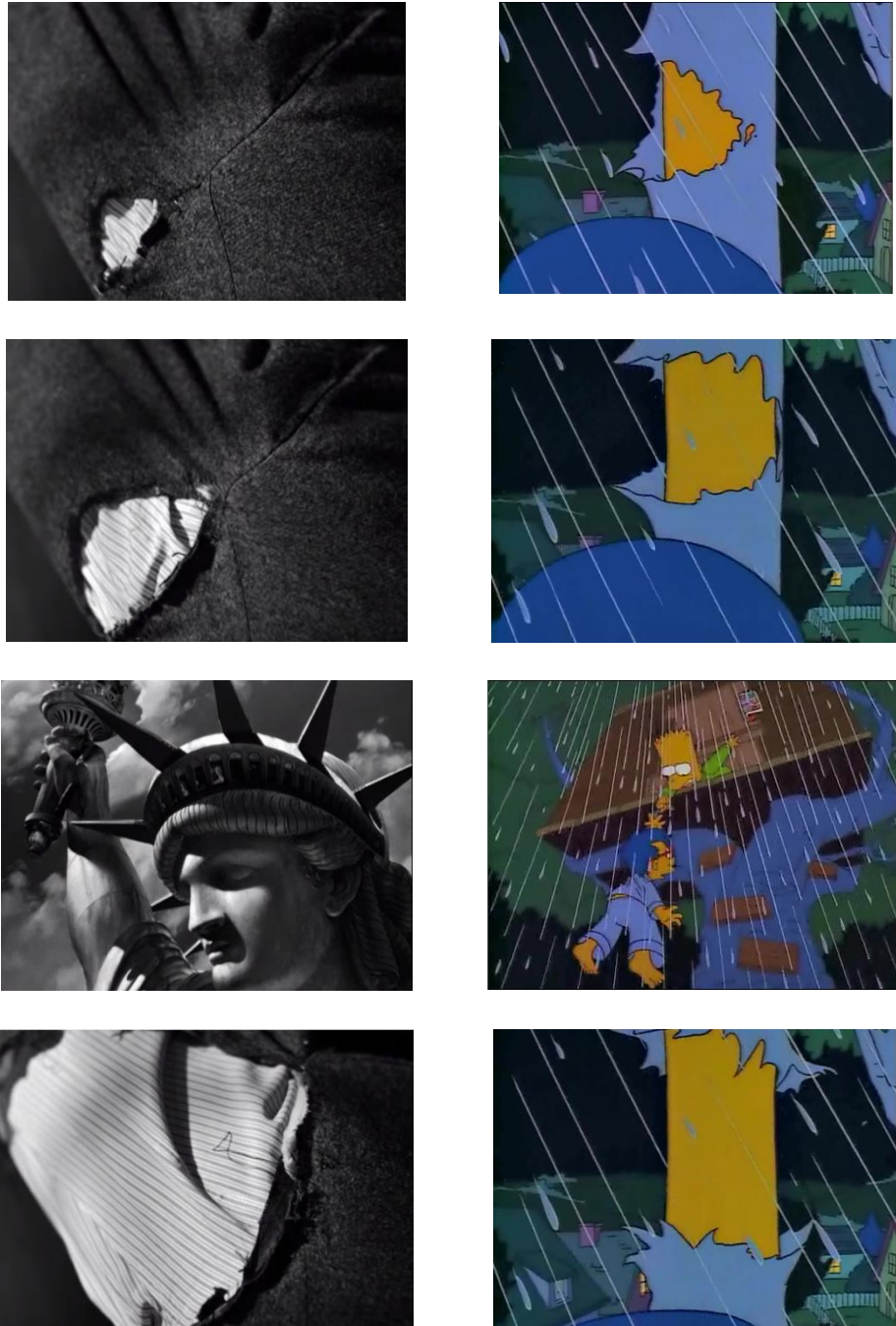
**Figura 11. Relación entre los planos de la escena final de *Vértigo* (izquierda) con los del capítulo “Director Encantador” (derecha). Destacamos cómo en el montaje de la escena de *Los Simpsons*, se ha interpretado el estilo del film de Alfred Hitchcock y se ha reflejado la actuación de James Stewart.**

### *SABOTAJE (SABOTEUR, 1942, ALFRED HITCHCOCK)*

Considerado por Villegas López un film menor del cineasta británico, “Mediocre mezcla de todo lo hecho en su obra.” (2005; 214), *Sabotaje* es una de esas pocas películas no muy conocidas, que aparecen referenciadas en *Los Simpsons*. En esta escena del capítulo 21 de la temporada dos, cuyo título es “Tres hombres y un cómic”, a consecuencia del argumento, en el que tres amigos (Bart, Milhouse y Martin) han de custodiar un valioso cómic que les pertenece a partes iguales, se origina una pelea en la casa-árbol de Bart que acaba con Milhouse pendiendo de la manga de su pijama.

En *Sabotaje*, una huida hacia la antorcha de la Estatua de la Libertad de Nueva York, acaba convirtiéndose en un fallido rescate. El personaje de Fry (Norman Lloyd) cae accidentalmente de la plataforma para turistas situada en la antorcha del símbolo neoyorquino, pero consigue agarrarse a la mano de la estatua. Sin embargo, va resbalando poco a poco, lo que motiva Barry (Richard Cummings) a saltar la valla con precaución y bajar hasta su posición para ayudarlo. Barry coge a Fry por la manga de su chaqueta que se va descosiendo por la parte del hombro hasta desencadenar el violento final, Fry cae al vacío.





**Figura 12. Comparativa entre los fotogramas de *Sabotaje* (izquierda) y los de “Tres hombres y un cómic” (derecha).**

Las diferencias que se muestran en *Los Simpsons*, con respecto a *Sabotaje*, vienen a añadir más dramatismo a la escena que comentamos. Se utiliza el cómic, que sale volando y queda adherido (por la fuerza del viento) al marco de la entrada de la cabaña, en una inestable posición ya que puede destruirlo la tormenta (otro elemento añadido). Esta situación produce en

Bart un dilema que genera aún más tensión. Además, Martin, que podría ayudar a Bart rescatando el cómic, está atado a una silla.

La idea de aumentar la tensión y la intensidad del clímax (que en el film de Hitchcock es bastante reducida), induce a los espectadores del capítulo, hacia una mayor predisposición psicológica para que la escena se resuelva positivamente, es decir, con Bart olvidando su preciado cómic y salvando a su amigo al tenderle su otra mano.

### *LOS PÁJAROS (THE BIRDS, 1963, ALFRED HITCHCOCK)*

“Un tranvía llamado Marge”, es el título del segundo capítulo de la cuarta temporada de *Los Simpsons*. En él, el bebé de los Simpsons, Maggie es ingresada en una guardería (basada en las ideas de la filósofa objetivista Ayn Rand). Cuando Homer, Bart y Lisa van a recogerla, se encuentran ante un panorama desconcertante. Incontables y estáticos bebés en pañales, hacen sonar sus chupetes mientras miran fijamente a la familia de Maggie. Con mucha precaución y protegiendo a sus hijos, Homer avanza sigiloso entre la inestable masa de bebés hasta rescatar a Maggie. Esta escena es similar al desenlace de *Los Pájaros*. Mitch (Rod Taylor), saca a toda su familia de su casa y los monta en el coche en el que huyen de los pájaros que amenazan su propiedad.







**Figura 13. Relación entre las imágenes de la escena final de *Los pájaros* (izquierda) y el final de “Un tranvía llamado Marge” (derecha). Al final de esta escena de *Los Simpsons*, se incorpora un homenaje al cameo realizado por Hitchcock al principio de la misma película.**

Aquí, vuelve a emplearse la reelaboración de una escena, originalmente tensa y dramática, para provocar la risa entre el público, pues no es necesaria la inclusión de una escena en la que se cuente cómo se recoge a Maggie de la guardería, ya que esta acción no interfiere, propicia o concluye ninguna de las acciones anteriores de las dos líneas argumentales del capítulo.

*JAMES BOND CONTRA GOLDFINGER (GOLDFINGER, 1964, GUY HAMILTON)*

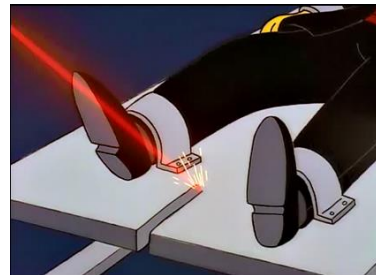
“James Bond: ¿Espera usted que hable?

Goldfinger: No, señor Bond, espero que muera.”

(Diálogo entre James Bond y Auric Goldfinger)

Atado por sus extremidades a una cama de oro, sobre la que se proyecta un mortal rayo láser, James Bond, el agente secreto ficticio más universal de la historia del cine y la literatura, trata de convencer a su enemigo Auric Goldfinger (Gert Fröbe) para que no lo mate, partiéndolo en dos simétricas mitades. Lo mismo pretende el personaje de Hank Scorpio, matar a James Bond del mismo modo, con un rayo láser.

Fröbe, actor que solía interpretar a los antagonistas de su época, como ocurría en *El Cebo* (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958, Ladislao Vajda) o *Chitty Chitty Bang Bang* (*Chitty Chitty Bang Bang*, 1968, Ken Hughes), es reinterpretado en “Solo se muda dos veces” (segundo capítulo de la octava temporada, con una referencia en el título a otro film de la saga Bond), por el simpático villano Hank Scorpio, propietario de la empresa GLOBEX CORPORATION, que pretende doblegar a los gobiernos del mundo.





**Figura 14. Comparación de las imágenes de la escena del rayo láser de *James Bond contra Goldfinger* (izquierda) con las del capítulo “Solo se muda dos veces” (derecha).**

Esta escena del rayo láser, un icono ya de la cinematografía, es también referenciada en el episodio “El cabo del terror” (del que se ha hablado en puntos anteriores). Vemos cómo se reproduce la escena entre los protagonistas de “El show de Rasca y Pica”, programa al que son asiduos espectadores los hijos de *Los Simpsons*.

*ALGUIEN VOLÓ SOBRE EL NIDO DEL CUCO (ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, 1975, MILŐS FORMAN)*

Esta maravillosa película de 1975, que obtuvo los cinco principales premios de la academia, solo conseguidos hasta entonces por *Sucedió Una noche (It happened one night, 1934, Frank Capra)*, es referenciada al menos en dos escenas de distintos capítulos de *Los Simpsons*. El primer capítulo en el que descubrimos la influencia de esta película es “Papá, loco de atar” (con el que empezó la tercera temporada), en el que Homer es internado en un centro psiquiátrico.

Allí conoce a muchos personajes tomados de la película de Forman, entre los que destaca el nativo americano Jefe Bromden (Will Sampson) que no habla (hasta que Homer le dice hola y este le contesta, provocando la expectación de los médicos y la lógica reacción del amerindio que responde: “Ya iba siendo hora de que alguien me dijera hola”). También realiza una breve aparición el personaje de McMurphy, protagonista de la película, interpretado por Jack Nicholson.





**Figura 15.** En las imágenes anteriores se muestra una interpretación de algunos personajes de *Alguien voló sobre el nido del cuco* (izquierda), que se realizó para el capítulo “Papá, loco de atar” (derecha).

*Alguien voló sobre el nido del cuco*, es una interesante influencia cuando se trata de ambientar alguna escena en un centro psiquiátrico o en un hospital. En el caso del episodio “Este es el resultado: Retrospectiva de Los Simpsons”, que se emitió en el decimoctavo puesto de la cuarta temporada, Homer acaba en el hospital por culpa de una inocentada de Bart. Una lata de cerveza industrialmente removida, hace explosión al ser abierta por Homer. La explosión de cerveza es tan impresionante que Homer acaba desarrollando un trauma que le induce a tener miedo a la cerveza. Concretamente dice “¡No! ¡No! ¡Cerveza es dolor!”, cuando sus amigos del bar le llevan una cerveza. Barney, uno de los borrachos de la taberna de Moe, confiesa que no puede ver a Homer sufriendo de esa manera y trata de asfixiarlo con la almohada. Tras dejarlo aturdido, se acerca a una fuente de agua potable, que arranca de cuajo del suelo y tira por la ventana del hospital, rompiendo así el cristal por el que se escapa y corre hacia un idílico paisaje campestre por donde desaparece.

Esto es, una parodia de la última escena de *Alguien voló sobre el nido del cuco*, donde el Jefe Bromden (Sampson), mata a su amigo McMurphy (Nicholson), al que le han realizado una lobotomía, para que no viva su vida de esa manera tan desagradable. Bromden, huye del sanatorio mental del mismo modo que lo hace Barney, rompiendo el cristal con la fuente arrancada.





**Figura 16.** Escena final de *Alguien voló sobre el nido del cuco* (izquierda), que es homenajeada en el capítulo de *Los Simpsons* “Este es el resultado: Retrospectiva de Los Simpsons”(derecha).

### *EL PADRINO (THE GODFATHER, 1972, FRANCIS FORD COPPOLA)*

Este clásico del cine es, por su estética y su temática, un referente muy parodiado y homenajeado en multitud de obras audiovisuales posteriores. Una de las últimas versiones de su famosa escena de la cabeza de caballo, la podemos encontrar en el film de animación *Gru, mi villano favorito* (*Despicable Me*, 2010, Pierre Coffin).

En el caso de *Los Simpsons*, se hace una referencia muy interesante a la escena en que asesinan a Santino “Sonny” Corleone (James Caan), hijo del protagonista de la película *Vito Corleone* (Marlon Brando), jefe de una importante familia de la mafia neoyorquina. En esta

escena, Santino circula en coche cuando llega a un puesto de peaje y se detiene. Las cabinas del peaje revelan que en su interior hay multitud de pistoleros de otras familias mafiosas. Estos gánsteres acribillan al mayor de los hermanos Corleone, destrozando su cuerpo a balazos.

En el capítulo noveno de la cuarta temporada, “El Sr. Quitanieves”, Homer se hace con un vehículo quitanieves, consiguiendo abrir la carretera que lleva al autobús escolar y a sus ocupantes al colegio. Los compañeros de Bart, en venganza contra quien ha conseguido que lleguen a su tedioso destino, lo pagarán con él lanzándole numerosas bolas de nieve hasta dejarlo en el suelo. Cuando han acabado, uno de ellos le tira una bola de propina, homenajeando el ensañamiento al disparar y la patada que le da uno de los asesinos al cadáver en la película original.





**Figura 17. Comparativa entre las imágenes de *El padrino* (izquierda) y “El Sr. Quitanieves” (derecha).**

Aunque en esta transposición de la escena, no se conserven (en cierto modo) todos los elementos de los planos de *El Padrino*, es cierto que hay gran correspondencia entre las acciones y las interpretaciones de los personajes de ambas obras.

*TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE (ALL THE PRESIDENT’S MEN, 1976, ALAN J. PAKULA)*

Las intrigas de la política, presente en los argumentos de muchas películas, no se quedan fuera de *Los Simpsons*. Uno de los símbolos de la cultura popular americana es el presidente Richard Nixon, primer presidente que dimitió de su cargo durante el ejercicio de su mandato en 1974. El motivo de la dimisión, el escándalo más famoso de la historia de la prensa, el “Caso Watergate”. La influencia de este hecho en la sociedad trajo consigo hasta una película sobre los periodistas que provocaron la caída de Nixon, Bob Woodward y Carl Bernstein. Su título: *Todos los hombres del presidente*.

En el capítulo “Actor secundario Bob Roberts”, el quinto de la sexta temporada, se señala como, con técnicas corruptas, el ex presidiario Bob Terwilliger, consigue llegar a alcalde de Springfield. Para evitar que el malvado alcalde destruya su hogar (por la construcción de una

autopista), Lisa y Bart investigarán a Bob hasta dar con un misterioso personaje (el Garganta Profunda de esta particular historia), que les orienta en su investigación para descubrir la trama de Bob.

Las escenas que, en este caso podemos comparar, son las de Lisa en la biblioteca comprobando las listas de votantes y las de Smithers en la sombra del garaje en el que ha quedado con los jóvenes investigadores.







**Figura 18. Comparativa entre los planos de la secuencia de la Librería del Congreso en *Todos los hombres del presidente* (izquierda) y la secuencia de “Actor secundario Bob Roberts” (derecha). Las últimas dos imágenes relacionan los planos de Garganta Profunda con los de Smithers, ambos en un garaje.**

*ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, 1977, STEVEN SPIELBERG)*

La obsesión de Homer en el capítulo “Homie, el payaso” (capítulo 15 de la sexta temporada), por hacerse payaso, no parece tener nada de racional, más bien, es producto de la publicidad y la absurda personalidad de nuestro protagonista. Por eso, por su obsesión, se dedica durante la escena que analizamos a continuación, a moldear el denso puré de patatas hasta crear lo que parece una carpa de circo.

Esta acción es también la que realiza el protagonista de *Encuentros en la tercera fase*, Roy Neare (Richard Dreyfuss) que, obsesionado con imágenes mentales que le generan el avistamiento de un OVNI, comienza a moldear con su puré de patatas la silueta de la “Torre del diablo”, una gigantesca roca volcánica situada en el Estado de Wyoming relacionada con las invasiones alienígenas.





**Figura 19.** Comparativa entre planos de la escena del puré de patatas en ambas obras, *Encuentros en la tercera fase* (izquierda) y el capítulo “Homie, el payaso” (derecha).

Podemos ver como en esta escena, se puso mucho más empeño en la composición de los planos para que se parecieran lo más posibles a los del film de Spielberg, además del ritmo de montaje, es interesante ver cómo Homer saca la lengua, esforzándose para construir su escultura de puré, igual que hace el personaje de Dreyfuss en la escena analizada.

#### *RISKY BUSINESS (RISKY BUSINESS, 1983, PAUL BRIKMAN)*

Todo un clásico de los 80 y una de las películas más recordadas de Tom Cruise. Si esto es así es porque *Risky business* contiene una de las escenas musicales más icónicas de los últimos años. Hasta un anuncio de videojuegos parodió esta escena en la que el joven estudiante Joel Goodson (Tom Cruise), motivado y feliz, sube al máximo el volumen del equipo de música de su padre y aparece en su salón (como si del concierto de una estrella de rock se tratase) bailando y actuando en “playback” al ritmo de “Old time rock and roll” de Bob Seger. Este tema es adaptado en *Los Simpsons* y la letra en castellano dice algo así como “¿Quién está en shorts? Yo estoy en shorts”.

“Homer, el hereje” es el tercer episodio de la cuarta temporada y en él encontramos esta simpática escena paródica, en la que Homer disfruta de su soledad a todo volumen bailando y cantando en el salón, feliz por haberse saltado la misa del domingo. Esta actitud le traerá consecuencias al igual que pasa con el protagonista de *Risky Business*.



Figura 20. Relación entre los planos de la escena de Risky Business (izquierda) y “Homer, el hereje” (derecha).

*RAIN MAN* (*RAIN MAN*, 1988, BARRY LEVINSON)

Continuamos con Tom Cruise y la década de 1980, en la que *Rain Man*, nos muestra cómo un ambicioso joven, Charlie, (Tom Cruise), descubre que el beneficiario de la herencia de su difunto padre (con el que no hablaba), es su hermano autista, Raymond (Dustin Hoffman), del que no conocía su existencia. Cuando se acostumbran el uno al otro, Charlie descubre su habilidad para memorizar y lo lleva a un casino con el objeto de ganar dinero contando las cartas.

“Springfield o cómo aprendía amar el juego legalizado”, es el décimo episodio de la quinta temporada y cuenta la historia de cómo por problemas económicos en el erario público, la localidad de Springfield legaliza el juego. Homer encuentra empleo de crupier en el casino que establece el señor Burns. Allí tiene lugar una escena con los personajes de Cruise y Hoffman. Homer descubre que Raymond (Hoffman) cuenta las cartas para jugar al “Blackjack” y, admirado, le pide que lo repita. Raymond reacciona como cuando en la película algo le parece extraño o desordenado, lanzando gritos repetitivos y dándose manotazos en la sien. Homer, desesperado por no conseguir su propósito acaba haciendo lo mismo, en ningún momento parece que lo esté ridiculizando sino que vemos como le sale esa reacción de forma natural, que no desentona en la incoherente personalidad de Homer.





**Figura 21. Comparativa entre algunos planos de *Rain Man* (izquierda) y la escena creada por *Los Simpsons* en el capítulo “Springfield o cómo aprendí a amar el juego legalizado” (derecha).**

*PULP FICTION* (*PULP FICTION*, 1994, QUENTIN TARANTINO)

Esta obra clave del cine posmoderno y autorreferencial, no era tan popular en 1994, año de su estreno, como lo es hoy. Ni siquiera en 1996, cuando fue homenajeada en el episodio “22 cortos sobre Springfield”, el número 21 de la séptima temporada.

La obra de Tarantino tiene una narrativa compleja y novedosa que parte el relato audiovisual en tres actos no ordenados cronológica o linealmente que componen la trama y que proporcionan un discurso intenso, entretenido y distinto.

Algo así se pretendía en el capítulo de la serie, cuando se trataban de contar 22 historias acerca de los habitantes de la ciudad de Springfield que los mostraran como a los personajes de Tarantino, independientes pero interrelacionados.

La enemistad manifiesta entre el criminal Snake y el jefe de policía Clancy Wiggum es la traducción de la historia entre el mafioso Marcellus Wallace (Ving Rhames) y el boxeador Butch Coolidge (Bruce Willis). Tras intentar atropellarlo, Butch sale del coche y huye de Wallace, pero tras encontrarse y pelearse por la calle acaban el suelo de una extraña tienda. En el episodio de *Los Simpsons* se suaviza la escena y los personajes protagonistas de la historia, capturados en la tienda por Herman que los apunta con un rifle, solo aparecen maniatados y amordazados esperando la llegada de un personaje común en ambas obras (pero que no llega a aparecer en *Los Simpsons*), Zed.





**Figura 22. Relación entre la escena del enfrentamiento entre Marcellus y Butch de *Pulp Fiction* (izquierda) y la escena de “22 cortos sobre Springfield” (derecha).**

Además de esta escena, durante los planos en los que el jefe Wiggum y sus agentes toman algo en una cafetería, la composición del espacio, la decoración y los diálogos sobre las hamburguesas (que parodian a los de los personajes interpretados por John Travolta y Samuel L. Jackson), junto con referencias al surf rock de la banda sonora de *Pulp fiction*, constituyen un gran homenaje de Los Simpsons, sobre todo si tenemos en cuenta que los iconos que generó este film, no eran tan evidentes o conocidos apenas dos años después de su estreno.



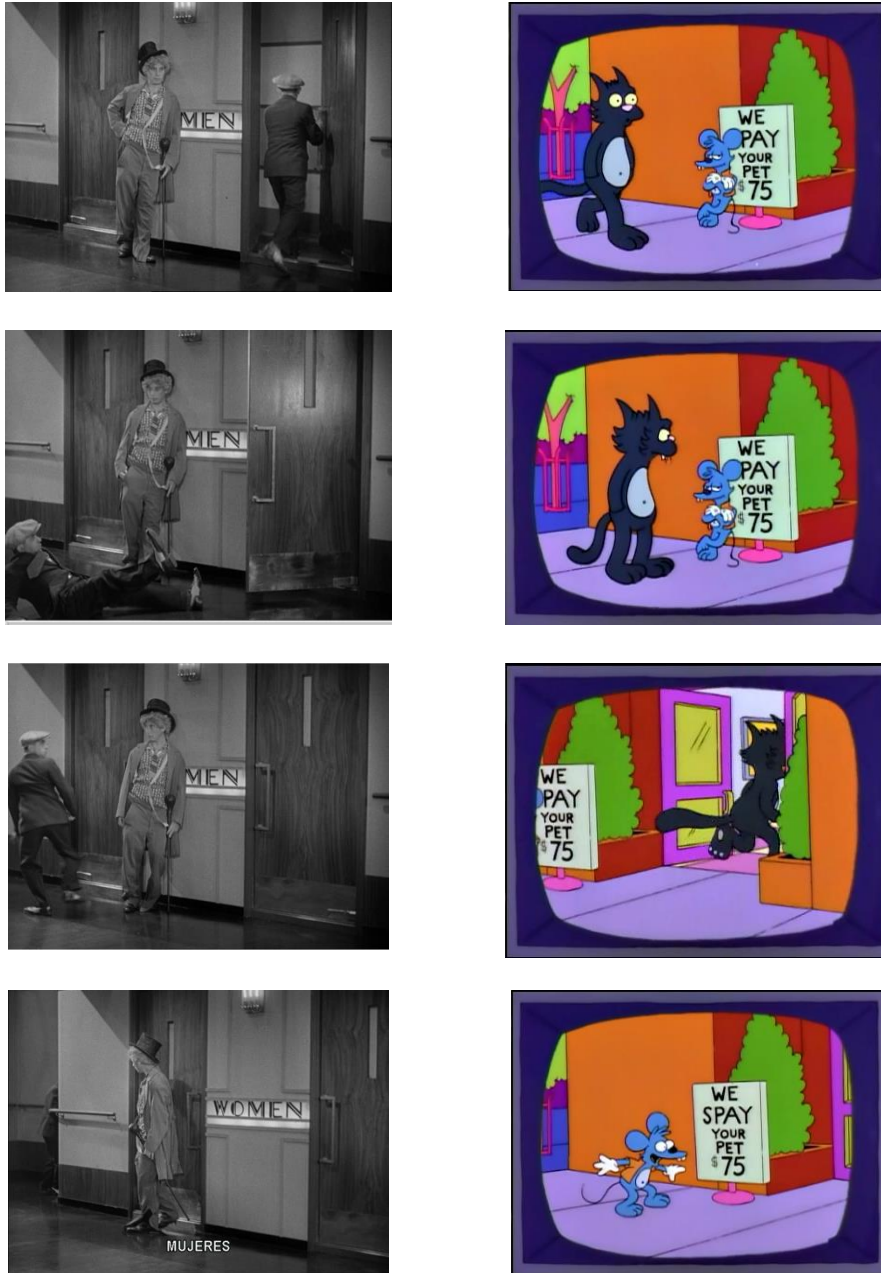
**Figura 23. Comparativa entre los planos de la introducción de *Pulp Fiction* (izquierda) y la secuencia de la cafetería de “22 cortos sobre Springfield” (derecha).**

*PISTOLEROS DE AGUA DULCE (MONKEY BUSINESS, 1931, NORMAN Z. MCLEOD)*

En el episodio “El cabo del terror”, cuyo argumento se ha analizado ya en otro apartado, nos encontramos ante una escena en la que los niños Simpsons ven en la televisión “El Show de Rasca y Pica”. En este programa de dibujos violentos para niños, llegamos a encontrar la influencia del cine de los Hermanos Marx. En una escena del cortometraje, el gato protagonista observa un cartel que reza: “WE PAY YOUR PET 75 \$” (Pagamos a su mascota 75 dólares, en español). Sobre este cartel está apoyado el ratón que se va de la escena al entrar el confiado gato en el lugar que indica el cartel. Al desaparecer el ratón del plano descubrimos que todo el rato ha estado ocultando con su cuerpo la letra “S” del verbo “SPAY” que se entiende como esterilizar o castrar, en este caso.

La escena a la que hace referencia pertenece al tercer film que se conserva protagonizado por el cuarteto (y posterior trío) de cómicos de Nueva York. En ella Harpo, se apoya sobre lo que parece la pared de un baño público donde hay un cartel que dice “MEN” (hombres). Un caballero entra en el baño del que es violentamente expulsado. Se acerca a mirar fijamente el cartel donde sigue escrito: MEN. Confuso se marcha y Harpo se despega de la pared para seguirle descubriendo así que lo que en realidad decía el cartel era la palabra “WOMEN” (mujeres).





**Figura 24.** Las imágenes corresponden a la comparación entre una escena de *Pistoleros de agua dulce* y un capítulo de “El Show de Rasca y Pica”, serie de televisión ficticia incorporada en muchos capítulos de *Los Simpsons*. Concretamente esta pertenece al episodio “El cabo del terror”.

*EL MAGO DE OZ (THE WIZARD OF OZ, 1939, VICTOR FLEMING)*

Sin movernos de la década de 1930, nos vamos a un clásico del cine ilusionista y escapista. *El mago de Oz* ha aportado a la historia del cine algunas de las escenas más reconocibles, por sus personajes, su mágica escenografía y por supuesto su technicolor.



La escena de *El mago de Oz* que parodian *Los Simpsons*, tal vez no sea una de las más recordadas (pudiendo haber referenciado la del camino de baldosas amarillas, la muerte de la bruja o el tornado), pero sin duda es un elemento que ha ejercido influencia en otros creadores audiovisuales. En la película de animación *¡Rompe Ralph!* (*Wreck-It Ralph*, 2012, Rich Moore), podemos ver una escena similar protagonizada por unas galletas “Oreo” que montan guardia ante una puerta.

En el episodio de *Los Simpsons* “Ciudadano Burns”, el cuarto de la quinta temporada, tras los planos que recuerdan al inicio de *Ciudadano Kane*, escuchamos unas voces masculinas que cantan a coro una extraña canción. En castellano, la letra es bastante divertida, dice: “Lo mío, ‘pa’ mí”. Pero visualmente, los guardias que forman frente a la puerta de la mansión Burns, son muy a los que aparecen en el castillo y bailan y cantan del mismo modo.



Figura 25. Comparación entre los planos de la secuencia de los guardias en el castillo de *El mago de Oz* (izquierda) y los de la guardia del señor Burns en “Ciudadano Burns” (derecha).

*EL MUNDO ESTÁ LOCO, LOCO, LOCO (IT'S A MAD MAD MAD MAD WORLD, 1963, STANLEY KRAMER)*

El “slapstick” es un tipo de comedia basada en golpes, caídas, persecuciones alocadas y humor visual en definitiva, que propició la mayor generación de cómicos del cine: Chaplin, Keaton, Laurel y Hardy, Lloyd o los Hermanos Marx, comenzaron a ser conocidos gracias a su dominio de la expresión corporal, pues en aquellos años, el cine era mudo. Con la llegada del cine sonoro este tipo de comedias disminuyó, pero no por ello ha pasado de moda. Los Hermanos Marx continuaron durante los años 40, basando gran parte de su estilo en este humor, seguidos de Abbott y Costello, Dean Martin, Jerry Lewis, Jacques Tati o Peter Sellers.

La comedia estadounidense *El mundo está loco, loco, loco*, es una muestra de genial “slapstick” de tres horas y treinta minutos, en el que desfilan la mayoría de las estrellas de la comedia de los años 60, década en la que se recuperó este género.

“¡Millones de dólares enterrados bajo la gran ‘T’!”

Con esta frase gritada por Homer en mitad de una plaza pública, se desata una histeria colectiva que se apodera de los habitantes de Springfield. En el capítulo once de la quinta temporada, “Homer, el vigilante”, un ladrón confiesa el paradero de millones de dólares, que se encuentran enterrados bajo lo que deberá ser una gran letra “T” mayúscula. El argumento de *El mundo está loco, loco, loco*, sirve para concluir este capítulo, ya que en este film, los protagonistas descubren que al final de un largo camino a través de los Estados Unidos, hay una gran cantidad de dinero que pertenecerá a quien la encuentre. En el film original, el lugar en el que están enterrados los millones de dólares, es bajo una gran “W” formada por varias palmeras. En *Los Simpsons*, la “T”, está formada por una sola palmera que se bifurca al final, en dos ramas perpendiculares al tronco, teniendo absurdamente, dos copas. Detrás, la gran “W” de *El mundo está loco, loco, loco*.

La inclusión en esta escena de otros elementos como los personajes que circulan en avioneta y rompen un cartel, o el personaje de las gafas de pasta y el sombrero, interpretado por Phil Silvers, enriquecen esta divertida parodia.



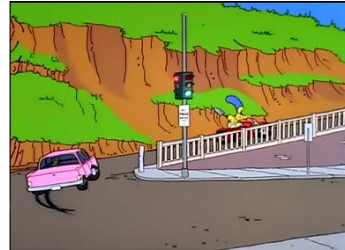
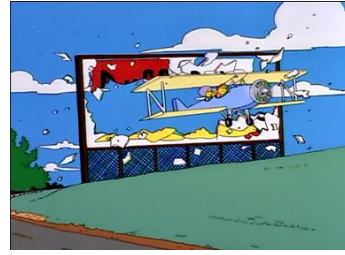


Figura 26. Relación entre las escenas de búsqueda del tesoro oculto en *El mundo está loco, loco, loco* (izquierda) y “Homer, el vigilante” (derecha).

*¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB, 1964, STANLEY KUBRICK)*

Probablemente se trate de la comedia política más amarga que jamás se haya producido. Stanley Kubrick nos cuenta cómo la psicosis y la histeria de un general del ejército estadounidense, da al traste con el delicado y tenso equilibrio entre las dos superpotencias de la guerra fría. La burocracia militar y la diplomacia civil tratan de solventar el asunto, que llevaría sin remedio a la destrucción del planeta, encerrados en una enorme sala secreta, donde se las toman decisiones que salvarán o no a la humanidad.

Aquí, en esta sala, es donde se encuentra el punto de inflexión entre *¿Telefono rojo? Volamos hacia Moscú* de Stanley Kubrick y el capítulo “El último resplandor del actor secundario Bob”, el noveno de la séptima temporada de *Los Simpsons*.

La sala donde se reúnen las autoridades y los representantes de la televisión no es otra que la que usan los responsables del gobierno de Estados Unidos para decidir sobre la difícil situación mundial.

Los papeles del profesor Frink, caracterizado como el Dr, Strangelove (Peter Sellers) o el General Hapablap que recuerda al General Turgidson (George C. Scott), son otros elementos dispuestos en la escena para completar aún más la parodia.

Además, Krusty, al darse cuenta de que pretenden arruinar su medio de vida pronuncia la frase: “Los supervivientes, envidiarían a los muertos”, que referencia a la mencionada por el presidente de los Estados Unidos (Peter Seller), al saber las intenciones del Dr, Strangelove (Peter Sellers).





**Figura 27. Relación entre las escenas de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* y la escena de “El último resplandor del actor secundario Bob”. El penúltimo par de imágenes relaciona el vestuario del general Turgidson con el del alcalde Joe Quimby. Orienta el contexto de la frase dicha por el personaje de Krusty (derecha), que homenajea a la dicha por Peter Sellers como el presidente de los Estados Unidos (izquierda).**

A continuación explico las relaciones de fotogramas y planos concretos y aislados, entre algunas películas y los capítulos de *Los Simpson* estudiados. Si el grado de conexión entre las escenas parodiadas y el argumento del capítulo era ya bajo, este grado disminuye ahora aún más debido a que la duración tan corta de estas unidades fílmicas, aumentan sus posibilidades de inclusión en los episodios.

#### *LA CHAQUETA METÁLICA (FULL METAL JACKET, 1989, STANLEY KUBRICK)*

Continuando con el anti belicismo de Stanley Kubrick, tenemos este capítulo cuya tesis nos habla de que no existen guerras buenas. Nos referimos a “Bart, el general”, el quinto episodio de la serie en el que vemos la influencia de Kubrick a la hora de mostrar un adiestramiento militar.



**Figura 28. Comparativa entre dos fotogramas, uno perteneciente a *La chaqueta metálica* y el otro al episodio “Bart, el general”. Ambos se plantean en una escena de entrenamiento militar.**

*LAWRENCE DE ARABIA (LAWRENCE OF ARABIA, 1962, DAVID LEAN)*

Los planos de esta película en los que un jinete aparece por el caldeado horizonte del desierto sirven de inspiración para la escena en la que Bart aparece, por el horizonte también, montado en su monopatín. Este es el capítulo “Bart, el temerario”, perteneciente a la segunda temporada donde fue el octavo en emitirse.



**Figura 29. Comparación entre el fotograma de *Lawrence de Arabia* (izquierda) y el de “Bart, el temerario” (derecha). La el efecto del calor difuminando el horizonte es uno de los elementos más destacable.**

*EL GRADUADO (THE GRADUATE, 1967, MIKE NICHOLS)*

En “El sustituto de Lisa”, capítulo 19 de la segunda temporada, el profesor Bergstrom, doblado en su versión original por el actor Dustin Hoffman, escapa de las artimañas de seducción de su compañera Edna Krabappel. Cuando Edna sube la pierna a una silla, el plano que se muestra deja a Bergstrom a lo lejos y enmarcado en la forma de la pierna de Krabappel. Es un homenaje al plano más conocido de *El Graduado*, en el que el personaje de Ben Braddock (Dustin Hoffman) dice la famosa frase “Está usted intentando seducirme”, algo que también pronuncia el Señor Bergstrom. La parodia no se queda ahí, el plano siguiente es Edna riendo mientras se toca los pendientes de sus orejas, como hacía en el film original de 1967, la actriz Anne Bancroft en el papel de Mrs. Robinson.



**Figura 30.** Las dos parejas de imágenes muestran la comparación entre dos planos de *El graduado* (izquierda) y el capítulo “El sustituto de Lisa” (derecha).

*EL PADRINO II (THE GODFATHER PART II, 1974, FRANCIS FORD COPPOLA)*

En el episodio “Bart, el asesino”, que es el cuarto de la tercera temporada, Bart es acusado de ser el jefe de la mafia de Springfield. En el juicio por el asesinato del director Skinner, del que se acusa directamente al chico, se muestra un panel en el que se explica la supuesta red de influencia del joven Bart. Estos planos parodian a los que se pueden ver en *El Padrino II*, cuando Michael Corleone acude a declarar ante un comité del Senado de los Estados Unidos.



**Figura 31.** En el par de imágenes anterior se muestra la comparación entre los elementos que aparecen en plano en la película *El padrino Parte II* (izquierda) y “Bart, el asesino” (derecha). Destaca sobre todo el panel con fotografías sobre la “familia” de Michael Corleone, reelaborado para mostrar la supuesta red de Bart.

*PSICOSIS (PSYCHO, 1960, ALFRED HITCHCOCK)*

La escena de la ducha que Hitchcock muestra en esta película, es probablemente la más recordada, parodiada e influyente del cine de suspense. Sin embargo, no es el asesinato de Marion Crane (Janet Leigh), el que se referencia en el capítulo “El cabo del terror”, el segundo de la quinta temporada. Cuando Bob traza sus planes para matar a Bart, vemos que la habitación en la que está es una referencia a la de Norman Bates (Anthony Perkins) en *Psicosis*.



**Figura 32.** En el par de imágenes anteriores se aprecia cómo lo la decoración de la sala de *Psicosis* es reproducida en el capítulo “El cabo del terror”, junto con el ángulo de cámara.

*EL HOMBRE QUE PUDO REINAR (THE MAN WHO WOULD BE A KING, 1975, JOHN HUSTON)*

Esta hermosa historia sobre dos aventureros, suboficiales del ejército británico que se encaminan hacia las montañosas regiones del norte de la India (para conquistarlas sin ayuda de nadie) inspira un plano de *Los Simpsons*, que pertenece al capítulo 13 de la quinta temporada, titulado “Homer y Apu”.

Cuando Homer y Apu van sobre burros subiendo una pequeña colina (que recuerda a la orografía asiática, pero está en Springfield), para llegar a la India, el plano es idéntico al de la película de Huston en la que vemos cómo Danny y Peachy (Sean Connery y Michael Caine) a lomos de sus burros y con esfuerzo, cruzan el Himalaya.





**Figura 33. Comparativa entre el fotograma de *El hombre que pudo reinar* (izquierda) y el que aparece en el capítulo “Homer y Apu” (derecha).**

#### 3.3.4. ANÁLISIS DE OTROS ELEMENTOS NARRATIVOS

##### *LA GRAN EVASIÓN (THE GREAT ESCAPE, 1963, JOHN STURGES)*

En el episodio “Un tranvía llamado Marge”, que ya hemos analizado anteriormente y que fue emitido el segundo en la cuarta temporada, vemos cómo Maggie, en la guardería es despojada de su chupete, al igual que otros niños. Todos ellos organizan un plan para recuperar sus chupetes en el que Maggie es la responsable de llevar a cabo la mayoría de las acciones como descolgarse por una rendija de ventilación o gatear por los conductos del aire acondicionado. Estas acciones junto con la música de la escena nos trasladan al film *La gran evasión* de John Sturges, en la que un grupo de militares del bando aliado, presos en un campo de concentración nazi durante la segunda guerra mundial, trata de escapar organizándose de distintas formas.

##### *CABALLERO SIN ESPADA (MR. SMITH GOES TO WASHINGTON, 1939, FRANK CAPRA)*

En el capítulo “El sustituto de Lisa”, el 19 de la segunda temporada, Martin Prince, empollón del colegio de Springfield, se enfrenta a Bart en unas elecciones para delegado. Ambos han de demostrar su valía para el cargo, Martin con sólidos argumentos y Bart con absurdas estrategias populistas que le hacen parecer el futuro ganador. Antes de la votación la profesora pregunta a ambos si quieren hacer alguna aportación más. Martin, exhausto, con mal color, despeinado y hundido sobre su pupitre dice: “No me queda nada más que añadir”. Esta frase, es dicha por el actor James Stewart como Jefferson Smith en una de las últimas escenas de *Caballero sin espada*, justo antes de que sea desacreditado por el senador Joseph Paine (Claude Rains) y caiga desmayado por el cansancio.

El tema de este clásico del cine estadounidense es reflejado en algunas escenas (y en el título) del capítulo “La familia va a Washinton” (en inglés la referencia al título es aún más clara: *Mr. Lisa Goes to Washinton*), en las que se comprueba cómo el panorama de corrupción política

en Washinton, hace mella en la fuerza de Lisa al defender a su patria. La escena en la que acude a ver el monumento a Lincoln, es también un homenaje a la desesperación de Jefferson Smith.

*ATRAPA A UN LADRÓN (TO CATCH A THIEF, 1955, ALFRED HIRTSCHCOCK)*

La referencia que se hace a esta película viene en el capítulo once de la quinta temporada, titulado “Homer, el vigilante”. El personaje del ladrón de joyas y objetos de valor es llamado el “ladrón felino” o simplemente “el gato” en honor al personaje de John Robie “Le chat”, que interpreta Cary Grant en el film de Hitchcock. La fisonomía del personaje puede no recordarnos a Grant pero sí su personalidad amigable y su elegancia.

*ALGUNOS HOMBRES BUENOS (A FEW GOOD MEN, 1992, ROB REINER)*

En el episodio “Actor secundario Bob Roberts”, el quinto de la sexta temporada, vemos cómo Bart le grita a Bob, durante el juicio la frase “¡Queremos la verdad!” con la consiguiente respuesta de Bob: “¿La verdad? ¡Vosotros no podéis asimilarla!”

Este diálogo es compartido por Tom Cruise y Jack Nicholson en los papeles del abogado militar Daniel Kaffee y el testigo al que se dirige, el Coronel Jessep, respectivamente. En castellano Nicholson dice: “Tú no puedes encajar la verdad” aunque en inglés se utiliza la frase “You can handle the truth” tanto en la película como en el capítulo.

*¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB, 1964, STANLEY KUBRICK)*

Volvemos al film de Kubrick para explicar una peculiaridad de *Los Simpsons*, en los títulos de crédito de cada capítulo hay un “gag del sofá” distinto. En este elemento que nada tiene que ver con la diégesis del capítulo al que corresponda, también se realizan homenajes al cine. En este caso, vemos como en el capítulo 11 de la décima temporada, “Los Barts salvajes no pueden romperse”, se introduce una parodia al llegar los Simpsons al sofá. Una compuerta se abre y el sofá cae con todos ellos encima mientras agitan su sombrero vaquero. Esto está homenajeando la escena del lanzamiento de la bomba de *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú*,

en la que el Mayor T.J. “King” Kong, monta sobre una bomba nuclear gritando u zarandeando su sombrero de cowboy mientras cae al vacío.

#### 4. CONCLUSIONES

En general, y basándonos en lo analizado anteriormente, se puede concluir que la serie *Los Simpsons* es una gran fuente de referenciación y conocimiento de obras anteriores y contemporáneas a la propia serie. Apenas existe evolución en relación a cómo a lo largo de las diez temporadas estudiadas se parodia y se homenajea el cine. Podemos observar cómo en algunos casos la adaptación o reelaboración es más fiel al original, pero esto ocurre independientemente del episodio.

Por ejemplo, en el caso de *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life!*, 1946, Frank Capra), película que es referenciada en al menos tres episodios (puede observarse en el análisis: 3.3.3. Análisis de escenas, secuencias y planos), vemos cómo dependiendo del capítulo en el que aparezca la referencia, esta es más o menos reconocible. Así, en “Simpson y Dalila” se muestra la carrera de Homer Simpson para llegar a su casa, haciendo hincapié en su expresión de felicidad y la agitación, de la que es preso ante la noticia de haber recuperado el pelo. También se hace un fundido encadenado entre un plano de su alegre cara y el de una campana sonando. Esta referencia de la campana es al último plano de *¡Qué bello es vivir!*, aunque en el film original, el personaje de George Bailey (representado en este caso por Homer), no se encuentra solo, sino que acompañado de su mujer y una de sus hijas. No obstante se entiende la referencia bastante bien.

Este tipo de parodia es nos puede resultar más sutil y difícil de captar que la que realiza en los otros dos episodios “Cuando Flanders fracasó” y “Milagro en Evergreen Terrace”. En estos dos casos, se limita a reproducir, en mayor o menor medida, la última escena de la película, concretamente los planos en los que alguien deposita dinero sobre la mesa de los Bailey o en los personajes cantan alegremente.

Esto puede aplicarse a la referenciación de otras películas cuando se realiza en episodios distintos, como es el caso de *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb*, 1964, Stanley Kubrick) o *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest*, 1975, Milos Forman) que aparecen homenajeadas de formas estéticamente diferentes y tratando aspectos narrativos distintos.

Aunque no existan muchas más diferencias a la hora de establecer las referencias, sí que encontramos algunas en la animación y la definición del dibujo, pero son cuestiones técnicas más

destinadas a un análisis estético de la serie en su conjunto que a un estudio que la compara con otras obras.

En otro orden de cosas, en este trabajo se ha mostrado cómo el cine probablemente sea el arte más influyente de nuestro tiempo. Tan influyente como para que una serie de televisión base gran parte de su comicidad en las referencias a películas y personajes de cine. Tan influyente como para que al verlas, el espectador sea capaz de comprenderlas, causando así, la reacción del espectador ante el estímulo ingenioso y humorístico.

Hemos constatado de qué manera el cine clásico sigue sirviendo e inspirando a la hora de crear nuevos formatos o para recrear situaciones o lugares comunes, sean o no en tono humorístico. Vemos cómo Hitchcock es referenciado varias veces a lo largo de las diez temporadas, sobre todo en escenas en las que su especialidad, el suspense, es el alma del capítulo o de la escena mostrada en *Los Simpsons*.

Frank Capra es otro de los directores de cine clásico que más vamos a encontrar en esta serie. No solo por las manifiestas parodias de sus películas, sino por los temas que se tratan en muchos capítulos. La patria, la corrupción, el amor o la comunidad son temas que aparecen en *Los Simpsons* con la misma visión esperanzadora del director italoamericano. La tesis de *¡Qué bello es vivir!*, resumida en un frase de la película “Recuerda que ningún hombre fracasa si tiene amigos”, está presente en muchos episodios de la serie en la que los vecinos de Springfield ayudan en masa a algún personaje que lo necesita.

El cine de autor norteamericano es la otra gran fuente de parodias y homenajes que *Los Simpsons* realiza continuamente. Muchas de estas películas referenciadas corresponden a años muy cercanos a la creación de la serie y a sus primeras temporadas, por lo que llama la atención que se incluyan fragmentos en escenas de la serie. Así vemos cómo en el capítulo “Bart, el general”, emitido en 1989, hay una referencia a *La chaqueta metálica* (*Full metal jacket*, 1987, Stanley Kubrick), película que se estrenó apenas dos años antes de que iniciara la serie. También encontramos una referencia a *Pulp fiction* (*Pulp fiction*, 1994, Quentin Tarantino), ya que una de sus escenas es parodiada en el capítulo “22 cortos sobre Springfield”, emitido en 1996.

Encontraremos también mucha referencia al cine de los 60 y 70, décadas en las que creció el autor de la serie y muchos de sus creadores. Los movimientos políticos de la época y la crítica a los valores posteriores a la segunda guerra mundial pueden observarse en títulos como *El graduado* (*The graduate*, 1967, Mike Nichols), *El padrino* (*The godfather*, 1972, Francis Ford Coppola), *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest*, 1975, Milos Forman) y *Todos los hombres del presidente* (*All the president's men*, 1976, Alan J. Pakula).

Algunas de estas películas han creado auténticos imaginarios a partir de los cuales se desarrollan, muchas veces sin quererlo, otras obras que inevitablemente referencian la obra anterior. Por ejemplo, podemos ver cómo a la hora de mostrar el ensañamiento físico (reflejado en el lanzamiento de bolas de nieve), se recurre a la muerte de “Sonny” Corleone en *El padrino* o cómo se representa un viaje a la india, imaginando el realizado por los protagonistas de *El hombre que pudo reinar*. No es que se pretenda explícitamente hacer una parodia, pero es verdad que la influencia de estos iconos modernos establece el camino, la forma referirnos a lugares o situaciones comunes.

Si echásemos un vistazo a las temporadas posteriores a las analizadas en este trabajo, descubriríamos muchas más referencias, homenajes y parodias, tanto a películas de las que hemos hablado ya, como a otras obras cinematográficas, más clásicas en algunos casos y más contemporáneas en otros.

En definitiva, con este Trabajo de Fin de Grado, hemos cumplido uno de los objetivos planteados al comienzo del mismo, que es indagar en esta porción de la cultura popular americana, descifrando sus referentes y verificando a *Los Simpsons*, como un nuevo producto de esa cultura popular propia de los Estados Unidos. Gracias a esto hemos llegado a alcanzar otro de los objetivos, el principal de este trabajo, que es servir de texto científico, que haga que *Los Simpsons* se investigue (concretamente su influencia en España) y se utilice como una base para enseñar tanto cine como otras áreas de la cultura que aparezcan referenciadas. Además, el trabajo ha resultado ser lo suficientemente ilustrativo como para ser recibido por un público que no sea estrictamente académico, otro de los objetivos que se fijaron al principio.

Personalmente, he de añadir que he disfrutado mucho realizando este trabajo (a pesar de lo complicado que resultó encontrar bases teóricas para desarrollar el tema). La investigación y la visualización del material necesario para confeccionarlo, me ha resultado cuanto menos entretenida y agradable, incluso muy divertida en algunos casos. Ha sido uno de los trabajos que más satisfecho me ha hecho sentir, de todos lo que he realizado a lo largo de los estudios del Grado en Comunicación Audiovisual.

## 5. FUENTES

### 1) BIBLIOGRAFÍA

- Bergan, R. (2009). Cine...ismos. Para entender el cine. Turner.
- Enríquez Veloso, G. (2012). Intertextualidad en The Simpsons: Transgresión y ruptura formal. Pp: 1751-1760.
- Fujiwara, C. (2009). Momentos Clave. 100 años de cine. Blume.
- Godoy Vera, F. (2013). Lectura crítica de un producto audiovisual: Traje de simio, de la serie “Los Simpsons”. Aularia, 2(1) Enero. pp: 143-149.
- Gubern, R. (2013). Cultura audiovisual. Escritos 1981-2011. Colección signo e imagen. Cátedra.
- Irwin, W., Conrad M.T. y Aeon, J. (2001). The Simpsons and philosophy. The D’oh of Homer. Chicago: Open Court.
- Martínez Sierra, J.J. (2003). La traducción del humor en los medios audiovisuales desde una perspectiva transcultural. El caso de *The Simpsons*. Nº. 14, págs. 743-750.
- Mereghetti, P. (2008). El libro de Orson Welles. Colección Grandes Directores. Cahiers du cinema. Edición particular para EL PAÍS.
- Richmond, R. Coffman, A. THE SIMSONS: A complete guide about our favourite family. 1997 Harper Collins ed.
- Romero Domínguez, L. (2011). Estructura mediática y neoconservadurismo: Rupert Murdoch y su desembarco en EE.UU. Vol. 17 Núm 1 pp: 195-2014.
- Schneider, S.J. (2010). 1001 películas que haya que ver antes de morir. Grijalbo.
- Sinsolo, N. (2007). El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas. Alianza Editorial.
- Turner, C. (2004) PLANET SIMPSONS: how a cartoon masterpiece documented an era and defined a generation. Random House of Canadá Ed.
- Villegas López, M. (2005). Grandes clásicos del cine. Pioneros, mitos e innovadores. Ediciones JC Clementine.

### 2) WEBGRAFÍA<sup>1</sup>

- Doherty, B. (1999). “Matt Groening” en Motherjones.com [En línea]. Disponible en: <http://www.motherjones.com/media/1999/03/matt-groening>

---

<sup>1</sup> Todas las webs han sido revisadas por última vez y se encontraban operativas el 29 de junio de 2015.

- IMDb (2014), en .Imdb.com [En línea]. Disponible en: <http://www.imdb.com>
- Metha, S. (2000). “My wasted life” en Youtube.com [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL864D8B6BC3A8AE89>
- Morgenstern, J. (1990). “Bart Simpson's Real Father”, en Latimes.com [En línea]. Disponible en: [http://articles.latimes.com/1990-04-29/magazine/tm-544\\_1\\_matt-groening](http://articles.latimes.com/1990-04-29/magazine/tm-544_1_matt-groening)
- Ortved, J. (2008). “Springfield’s best” en Vanityfair.com [En línea]. Disponible: <http://www.vanityfair.com/news/2007/08/top10simpsons200708>
- Playboy (2012) “50 años de la entrevista de Playboy: Matt Groening” en Playboy.com [En línea]. Disponible en: <http://www.playboy.com/articles/50-years-of-the-playboy-interview-matt-groening>
- Soler J. (2008). “Pienso, luego... ¡mosquis!” en Elpais.com [En línea]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2008/08/16/revistaverano/1218903701\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/08/16/revistaverano/1218903701_850215.html)
- Scott, A.O. (2001). “How 'The Simpsons' Survives” (Artículo: New York Times) en Nytimes.com [en línea]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2001/11/04/magazine/04SIMPSONS.html>
- Suellentrop, C. (2003). “The Simpsons: Who turned America’s best TV show into a cartoon?”(Artículo: New York Times 12-02-2003) en Slate.com [En línea]. Disponible en: [http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/assessment/2003/02/the\\_simpsons.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/assessment/2003/02/the_simpsons.html)
- Van der Groef, M., en Proyectorfantasma.com [En línea]. Disponible en: <http://www.proyectorfantasma.com.ar/los-simpson-y-los-clasicos-del-septimo-arte/>
- Vidal, L., en revistaxy.com [En línea]. Disponible en: <http://www.revistaxy.com/entretencion/las-referencias-cinematograficas-de-los-simpsons/>
- Von Busack, R. (2000). “‘Life’ before Homer” en Metroactive.com [En línea]. Disponible en: <http://www.metroactive.com/papers/metro/11.02.00/groening-0044.html>
- Wikisimpsons (2015), en Simpsons.wikia.com [En línea]. Disponible en: [http://es.simpsons.wikia.com/wiki/Simpson\\_Wiki\\_en\\_Espa%C3%B1ol:Portada](http://es.simpsons.wikia.com/wiki/Simpson_Wiki_en_Espa%C3%B1ol:Portada)

### 3) FUENTES AUDIOVISUALES

#### PELÍCULAS

- ALGUIEN VOLÓ SOBRE EL NIDO DEL CUCO (ONE FLEW OVER THE CUCKOO’S NEST, 1975, MILOS FORMAN)



- ALGUNOS HOMBRES BUENOS (A FEW GOOD MEN, 1992, ROB REINER)
- ATRAPA A UN LADRÓN (TO CATCH A THIEF, 1955, ALFRED HITCHCOCK)
- CABALLERO SIN ESPADA (MR. SMITH GOES TO WASHINGTON, 1939, FRANK CAPRA)
- CAYO LARGO (KEY LARGO, 1948, JOHN HUSTON)
- CHITTY CHITTY BANG BANG (CHITTY CHITTY BANG BANG, 1968, KEN HUGHES)
- CIUDADANO KANE (CITIZEN KANE, 1941, ORSON WELLES)
- CON LA MUERTE EN LOS TALONES (NORTH BY NORTHWEST, 1959, ALFRED HITCHCOCK)
- CORTINA RASGADA (TORN CURTAIN, 1966, ALFRED HITCHCOCK)
- ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, 1977, STEVEN SPIELBERG)
- EL APARTAMENTO (THE APARTMENT, 1960, BILLY WILDER)
- EL CABO DEL MIEDO (CAPE FEAR, 1991, MARTIN SCORSESE)
- EL CEBO (ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG, 1958, LADISLAV VAJDA)
- EL EXTRAÑO (THE STRANGER, 1946, ORSON WELLES)
- EL DORMILÓN (SLEEPER, 1973, WOODY ALLEN)
- EL GRADUADO (THE GRADUATE, 1967, MIKE NICHOLS)
- EL GUATEQUE (THE PARTY, 1968, BLAKE EDWARDS)
- EL HOMBRE QUE PUDO REINAR (THE MAN WHO WOULD BE A KING, 1975, JOHN HUSTON)
- EL HOMBRE QUE SABÍA DEMASIADO (THE MAN WHO KNEW TOO MUCHO, 1956, ALFRED HITCHCOCK)
- EL MAGO DE OZ (THE WIZARD OF OZ, 1939, VICTOR FLEMING)
- EL MUNDO ESTÁ LOCO, LOCO, LOCO (IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD, WORLD, STANLEY KRAMER, 1963)
- EL PADRINO (THE GODFATHER, 1972, FRANCIS FORD COPPOLA)
- EL PADRINO PARTE II (THE GODFATHER PART II, 1974, FRANCIS FORD COPPOLA)
- EL PROFESOR CHIFLADO (THE NUTTY PROFESSOR, 1963, JERRY LEWIS)
- EN BANDEJA DE PLATA (THE FORTUNE COOKIE, 1966, BILLY WILDER)
- GLENGARRY GLEN ROSS, ÉXITO A CUALQUIER PRECIO (GLENGARRY GLEN ROSS, 1992, JAMES FOLEY)
- GRU, MI VILLANO FAVORITO (DESPICABLE ME, 2010, PIERRE COFFIN)
- JAMES BOND CONTRA GOLDFINGER (GOLDFINGER, 1964, GUY HAMILTON)

- LA CHAQUETA METÁLICA (FULL METAL JACKET, 1987, STANLEY KUBRICK)
- LA EXTRAÑA PAREJA (THE ODD COUPLE, 1968, GENE SAKS)
- LA GRAN EVASIÓN (THE GREAT ESCAPE, 1963, JOHN STURGES)
- LA MUJER DEL CUADRO (THE WOMAN IN THE WINDOW, 1944, FRITZ LANG)
- LA NOCHE DEL CAZADOR (THE NIGHT OF THE HUNTER, 1955, CHARLES LAUGHTON)
- LA VENTANA INDISCRETA (REAR WINDOW, 1954, ALFRED HITCHCOCK)
- LAWRENCE DE ARABIA (LAWRENCE OF ARABIA, 1962, DAVID LEAN)
- LOS PÁJAROS (THE BIRDS, 1963, ALFRED HITCHCOCK)
- PISTOLEROS DE AGUA DULCE (MONKEY BUSINESS, 1931, NORMAN Z. MCLEOD)
- PRIMERA PLANA (THE FONT PAGE, 1974, BILLY WILDER)
- PSICOSIS (PSYCHO, 1960, ALFRED HITCHCOCK)
- PULP FICTION (PULP FICTION, 1994, QUENTIN TARANTINO)
- ¡QUÉ BELLO ES VIVIR! (IT'S A WONDERFUL LIFE, 1946, FRANK CAPRA)
- RAIN MAN (RAIN MAN, 1988, BARRY LEVINSON)
- RISKY BUSINESS (RISKY BUSINESS, 1983, PAUL BRICKMAN)
- ¡ROMPE RALPH! (WRECK-IT RALPH, 2012, RICH MOORE)
- SABOTAJE (SABOTEUR, 1942, ALFRED HITCHCOCK)
- SEMILLA DE MALDAD (BLACKBOARD JUNGLE, 1955, RICHARD BROOKS)
- SUCEDIÓ UNA NOCHE (IT HAPPENED ONE NIGHT, 1934, FRANK CAPRA)
- ¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB, 1964, STANLEY KUBRICK)
- TERMINATOR 2: EL JUICIO FINAL (TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY, 1991, JAMES CAMERON)
- TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE (ALL THE PRESIDENT'S MEN, 1976, ALAN C. PAKULA)
- VÉRTIGO (VERTIGO, 1958, ALFRED HITCHCOCK)

#### CAPÍTULOS DE LA SERIE:

Temporada 1 (1989-1990):

- "Bart, el general" (1x05)

Temporada 2 (1990-1991):

- "Simpson y Dalila" (2x02)

- “Director Encantador” (2x04)
- “Bart, el temerario” (2x08)
- “Homer contra Lisa y el octavo mandamiento” (2x13)
- “El sustituto de Lisa” (2x19)
- “Tres hombres y un cómic” (2x21)

Temporada 3 (1991-1992):

- “Papá, loco de atar” (3x01)
- “La familia va a Washinton” (3x02)
- “Cuando Flanders fracasó” (3x03)
- “Bart, el asesino” (3x04)

Temporada 4 (1992-1993):

- “Un tranvía llamado Marge” (4x02)
- “Homer, el hereje” (4x03)
- “El Sr. Quitanieves” (4x09)
- “Este es el resultado: Retrospectiva de Los Simpsons” (4x18)

Temporada 5 (1993-1994):

- “El cabo del terror” (5x02)
- “Ciudadano Burns” (5x04)
- “Springfield, o cómo aprendí a amar el juego legalizado” (5x10)
- “Homer, el vigilante” (5x11)
- “Homer y Apu” (5x13)
- “Homer ama a Flanders” (5x16)

Temporada 6 (1994-1995):

- “Bart, el oscuro” (6x01)
- “Miedo a volar” (6x11)
- “Homie, el payaso” (6x15)

Temporada 7 (1995-1996):

- “El último resplandor del actor secundario Bob” (7x09)
- “22 cortos sobre Springfield” (7x21)

Temporada 8 (1996-1997):

- “Solo se muda dos veces” (8x02)

Temporada 9 (1997-1998):

- “Milagro en Evergreen Terrace” (9x10)

Temporada 10 (1998-1999):

- “Los Barts salvajes no pueden romperse” (10x11)