

La parodia y la alta cultura

en tres épocas de la animación

Alumno: Felipe Balbontín

Profesora guía: Pamela Tala

Facultad de Ciencias Sociales y Artes

Escuela de Animación Digital

2023

Agradezco a mi familia y amigos por escucharme gritar a las nubes, Humberto Vélez por la voz de Homero, Vasco Moulian por incorporar a los Simpson en el 13 y a mi novia Amanda Vergara por corregir mis faltas de ortografía, por soportarme y por quererme tanto

SOLO USO ACADÉMICO

Índice.....Pagina

Resumen.....4

Introducción.....5

Desarrollo.....8

Looney Tunes.....13

Los Simpson.....24

El maravilloso mundo de Gumball.....34

Conclusión.....39

Bibliografía.....41

SOLO USO ACADÉMICO

Resumen

En este ensayo se analizan series estadounidenses de comedia donde se encuentren elementos paródicos a la denominada alta cultura, y se comparan junto al contexto histórico de tres décadas de la animación, para eso se eligieron tres épocas y una serie por época, estas siendo: los cincuentas con los Looney Tunes, los noventa con los Simpson y para la época del dos mil diez se eligió la serie El maravilloso mundo de Gumball. Para esto se analizan tres episodios por serie y se contrastaran entre ellos.

El análisis nos deja con una evolución de como interactuamos con la alta cultura, al inicio se observa una suerte de lucha de cultura donde lo "americano" lucha con la cultura europea, después se observa como la clase media es alienada por la alta cultura y al final como la misma animación se observa a sí misma, terminando con la cultura popular siendo igual de analizada en la academia que anteriormente la miraba en menos

Palabras Clave: Parodia, Alta cultura, Meta-animación, Series estadounidenses, Los Simpson, Looney Tunes, El maravilloso mundo de Gumball

Abstract

In this essay, American comedy series that include parodic elements of so-called high culture are analyzed, and they are compared with the historical context of three decades of animation. For this purpose, three specific eras and one series for each era were chosen: the nineteen fifties with Looney Tunes, the nineties with The Simpsons, and for the two thousand tens, The Amazing World of Gumball was chosen. Three episodes per series are analyzed and contrasted among themselves.

The analysis reveals an evolution in how we interact with high culture. Initially, there seems to be a struggle between "American" culture and European culture. Then, it is observed how the middle class becomes alienated by high culture, and finally, animation reflects on itself, ending with popular culture being equally analyzed in academia as opposed to previously being regarded as less significant.

Keywords: Parody, High culture, Meta-animation, American series, The Simpsons, Looney Tunes, The Amazing World of Gumball.

Introducción

Desde mediados del siglo XX, las series de comedia animadas estadounidenses se han consolidado como un medio artístico capaz de generar importantes debates y reflexiones en la sociedad contemporánea occidental.

Considerando lo anterior, esta investigación se centrará cronológicamente en series producidas en tres periodos históricos: en la época de la postguerra, especialmente en las décadas entre los cuarenta y cincuenta; en el periodo de la década de los noventa hasta mediados de los dos mil y dos mil diez, y en el momento actual. A partir de esos criterios geográficos y diacrónicos establecidos, se examinarán algunas de las series animadas de comedia más destacadas de cada época, considerando el contexto y los propósitos de este ensayo, y se analizará de qué modo y haciendo uso de qué estrategias han logrado fusionar y poner a dialogar la cultura popular y la alta cultura.

A partir de las premisas ya señaladas, entonces, en este trabajo se analizarán tres series que pueden considerarse, posiblemente, dentro de las más icónicas de su periodo de tiempo (por aspectos que se irán examinando durante el desarrollo de este ensayo): *Looney Tunes* (décadas del cincuenta, sesenta y setenta), *Los Simpson* (década de los noventa hasta mediados de los dos mil) y *El maravilloso mundo de Gumball* (dos mil diez hasta la actualidad), respectivamente. Cabe especificar que se analizarán capítulos en los cuales la parodia se desarrolla a lo largo del tiempo completo de este, no solo como referencia o gag, sino que transforma el capítulo o gran segmento del capítulo en el elemento que se quiere referenciar.

Con esto planteado, cabe preguntarse: ¿De qué manera se expresa la presencia de la parodia de la llamada “alta cultura”, en series icónicas estadounidenses de comedia?

Habiendo establecido el tema, la pregunta de investigación y los productos culturales a abordar, corresponde entonces señalar que esta tesis se plantea como objetivo general analizar la presencia de elementos paródicos o intertextuales provenientes de la “alta cultura”, incorporados (de manera explícita o no) en las series de animación estadounidenses de periodos del siglo XX y XXI, explorando cómo estas intertextualidades se han utilizado. Si bien no se abordarán estos contextos de manera exhaustiva, se utilizarán como marco referencial para situar el objeto de estudio en su periodo histórico y cultural.

Comentado [PTR|U1]: Hasta ahora todo el texto está escrito en tercera persona impersonal. Si usas la forma del “nosotros” debes emplearla a lo largo del texto. Usa una o la otra, pero no las combines.

Comentado [PTR|U2]: No son las intertextualidades las que se adaptan a los nuevos contextos, sino que más bien lo que ocurre es un proceso de apropiación y de resignificación de estos elementos previos insertos en productos culturales nuevos

En relación a lo que se ha dicho acerca del tema a abordar en este ensayo, en el ensayo web “Wagner’s Die Walküre in Popular Culture” en el que se habla del uso de la música clásica en diferentes medios artísticos comerciales, J. Hardwick se refiere al famoso cortometraje *What’s Opera Doc?* (1957):

Comentado [PTR|U3]: Agregar después del título el año del lanzamiento entre paréntesis)

Many would argue that this watering down of musical reference is blasphemous to the artistic greats in some way. That the use of Beethoven’s Eroica to sell hair shampoo may not be what the artist intended. Or, in some way does the use of Wagner in “What’s Opera Doc?” and its satirical and intentional artistic irony thereto, present a valid case for exposure of the classics to the masses? (Hardwick J. 2023, página única)

Por otro lado, en el libro *Watching with The Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*, el autor J. Gray se refiere al concepto de la parodia (y su valor y uso en los noventas) en relación a *Los Simpsons*: “Pero yo voy a argumentar que la parodia está viva y prosperando. Los Simpsons nos proveen con numerosos ejemplos de pastiche postmoderno [...] también ofrece parodia significativa, argumentada y comentario intertextual” (Gray, J. 2005. pg.5)

Con formato: Fuente: Cursiva

En cuanto a parte del marco conceptual en el que se sustentará este ensayo, siguiendo los postulados del sociólogo francés Pierre Bourdieu, se define “alta cultura” como aquella categoría de bienes simbólicos legítimos asociados a los valores y a las producciones culturales de las élites (Bourdieu, 1999, pg. 163). Adhiriendo a esta definición, por extensión, podemos definir la cultura popular como producciones de carácter masivo y transversal.

Comentado [PTR|U4]: Ojo: las citas de menos de 40 palabras van en el mismo párrafo y con comillas. Revisa APA!

Comentado [PTR|U5]: Falta agregar n° de página)

Comentado [PTR|U6]: Falta n° de página

Se va a considerar también una definición de manera amplia, por ejemplo, con las obras de Edgar Allan Poe, obras que ingresaron en canon literario occidental.

Por otro lado, el ensayo *Palimpsestos* de Gerard Genette, señala lo siguiente: “defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la practica tradicional de la cita” (Genette, G. 1989. pg.10) y “la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual, de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, G. 1989. pg.10). En este ensayo usaremos estos términos de modo intercambiable.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Comentado [PTR|U7]: Agregar al final paréntesis con número de página)

Comentado [PTR|U8]: Al final de la cita, agregar un paréntesis con n° de página

En el ámbito conceptual también, el término “parodia”, según Oxford Languages Dictionary: “Imitación burlesca de un género, de una obra artística o literaria, del estilo de un escritor, o de los gestos o manera de ser de una persona.” (Recuperado: junio 2023, s/p)

Comentado [PTR|U9]: Habría que comentar esta cita, para que no sea una “cita isla” y agregar una definición académica más acerca de “parodia”, ya que es palabra presente en el título de tu ensayo, es una palabra clave

También se definirá meta-animación como fenómeno de referenciación y autorreflexión que opera dentro del propio campo de la animación. En sus operaciones dialógicas no sólo se genera una obra de animación que alude a otra(s) de sus congéneres, sino que en ese mismo movimiento se vincula, a modo de préstamos e influencias, con las artes visuales, audiovisuales; y la música, como las más relevantes.

En consecuencia, cabe establecer entonces los objetivos específicos que guiarán el desarrollo de esta investigación y el plan de trabajo. En primer lugar, se contextualizará el periodo de tiempo elegido y describirán los elementos característicos de cada serie correspondientes a su época, para continuar analizando capítulos importantes e identificar cuáles son los tipos de parodia y de intertextualidad presentes en las series seleccionadas. Luego, se contrastarán las diferentes series en relación a los diferentes periodos de tiempo y se examinará la función que cumple la incorporación de referentes considerados social y culturalmente clásicos en las series seleccionadas. Finalmente se reflexionará sobre los cambios que vemos en nuestra definición de alta cultura (y por consecuencia de cultura pop).

Comentado [PU10]: Aquí es necesario agregar un tercer objetivo específico que puede comenzar con el verbo “reflexionar” (que es el objetivo de la conclusión) donde, después de todo el análisis, retomas la pregunta de investigación y auto-examinas si fue respondida o no y propones nuevas líneas de investigación que podrían quedar abiertas en el futuro para otros investigadores y que excedían los objetivos de tu trabajo.

Comentado [UI11]: hay que agregar “parodia” aquí

Comentado [PU12]: hasta aquí llega la introducción, para que hagas el corte de página

Desarrollo

Para entender las evoluciones narrativas y creativas que vivieron las series se va a contextualizar la época en cuestión y los hechos que transformaron los ideales de los creadores del contenido, para luego hablar de la serie que lo acompaña y como se asocia al contexto histórico.

Ya terminada la Segunda Guerra Mundial, los estudios de animación pudieron seguir creciendo. Esto se debió a la llegada de nueva fuerza de trabajo creativa tanto veterana de guerra como extranjeros europeos y a la creciente producción de nuevas tecnologías, que produjeron un boom económico en Estados Unidos y en la industria de la animación, en particular. No solo la gente quería celebrar, sino que tenía dinero para hacerlo. Además, con el término de los encargos estatales de propaganda bélica, los estudios se podían concentrar en el contenido que quisieran desarrollar, con un presupuesto más elevado para hacerlo. Esto último trajo consigo nuevas maneras creativas de entender la animación y lo que se podía hacer con ella: se quería experimentar con distintos géneros, por ejemplo, con la ciencia ficción, y con lo que es la narración en sí.

En un sentido más específico (y ya con respecto al objeto de investigación de este ensayo), la serie animada *Looney Tunes*, producida por Warner Bros. y creada por el equipo creativo de Termite Terrance, ya había empezado su transmisión en 1930. Se crean entonces cortos de generalmente no más de diez minutos de duración que se transmitían en el cine, pronto alcanzando fama mundial. Los episodios, siempre humorísticos por naturaleza, presentan varias personalidades ficticias que se adaptan a distintas situaciones extravagantes y absurdas. Estos cortos son episódicos y no presentan ningún tipo de narrativa conductora entre capítulos, lo que genera y facilita que en un episodio un personaje pueda, por ejemplo, estar en la Edad Media, otro en el espacio, uno como barbero o dueño de un circo. Este tipo de variación se lograba debido a que el equipo de escritores y artistas cambiaba capítulo por capítulo; sin embargo, las características estereotipadas de los personajes era lo único que se mantenía entre guion y guion.

Con formato: Fuente: Cursiva

Esta serie empleaba un humor visual y absurdo, en el cual tanto el arte, como expresiones faciales y corporales y la diversidad de situaciones casi no tenían límite, llegando incluso a satirizar el arte de la animación como tal, en una operación que se podría llamar de meta-animación, en tanto esta forma y arte aparece cuestionando o pensándose a sí misma, tal como ocurre en el corto Duck Amuck (1953). En este podemos ver a un Pato Lucas (en su traducción al español) que pelea con el animador que lo anima, pidiéndole que calce el fondo con su vestuario, su aspecto con su personalidad, entre otras demandas que le plantea, llevando a cabo esta suerte de meta-animación mencionada anteriormente. En tanto, el medio artístico reflexiona –incluso humorísticamente– acerca de sí mismo. Ahora bien, esta libertad en la manera de contar historias abre las puertas a múltiples interpretaciones acerca de lo que un episodio de los *Looney Tunes*, a primera vista tan simple, puede llegar a ser y a formular en un sentido más detenido y profundo.

Con formato: Fuente: Cursiva

Ahora bien, la versatilidad y grandes presupuestos constituyeron un perfecto ambiente para la exploración y creatividad. Entre los elementos creados en esta “época dorada” de la animación (y que están en consonancia con esta investigación en particular) se incluyen varias parodias de óperas, literatura y música clásica; todo esto, a la vez, explorando las diversas identidades sociales y culturales.

Ya con el avance de las décadas, para la época de los años ochenta, Estados Unidos había experimentado un cambio cultural, también llevado de la mano de un gran crecimiento económico: desde los años sesenta ya las familias se juntaban a ver televisión, se trataba de un ambiente más privado en comparación al cine. En consecuencia, los canales y productoras se alinearon a este nuevo paradigma, creando series de comedia situacional (más conocidas como “sitcom”) en las cuales las familias podían ver a otras familias atravesando problemas simples y destacando valores cristianos y nacionalistas (al igual que el ciudadano estadounidense promedio en ese momento), haciendo que un gran sector de esa sociedad se sintiera a gusto. Considerando este estado de las cosas, los canales produjeron contenido familiar y altamente filtrado (en términos de temas a tratar y de tipo de personajes) por el miedo a perder público objetivo: al final de los ochenta esta noción de un mundo “lindo y limpio” (“nice and clean”) pasa a ser poco realista para el público que prefería verse reflejado en la pantalla. De esta manera, los ochenta dieron origen a dos series que

dejaban clara una cierta disputa implícita entre ellas: *El Show de Cosby* (que será abordada con mayor detención más adelante en este ensayo), por un lado, y *Casado con hijos*, por otro. La primera ha sido contextualizada por la crítica como un producto cultural propio de la era Reagan (en referencia al presidente estadounidense republicano –ex actor de Hollywood- Ronald Reagan) e incentivada por sus políticas, tal como se menciona en la siguiente cita:

Con formato: Fuente: Cursiva

Esta dirección política fue tomada con el propósito de paralizar cualquier movimiento progresista iniciado en años anteriores y de mantener una moralidad conservadora entre los norteamericanos [...], la segunda sitcom interpreta una postura totalmente opuesta al ridiculizar y mostrar incoherentes todas las bases en las que se fundamenta dicha revolución conservadora. *Matrimonio con hijos* remarca la descomposición de los pilares conservadores y de la cultura patriarcal que la sociedad estaba experimentando a finales de los años ochenta. (Culebras, 2017, pg.259-260)

No obstante, en este sentido, en el mundo de la animación el paradigma social representado no permanece inamovible como si aun fueran los cincuenta. Creada por Matt Groening, *Los Simpson* inició su transmisión como una serie de cortos animados entre 1987 y 1989 en *The Tracey Ullman Show* (1987-1990), para pasar a ser una serie estilo sitcom en diciembre de 1989, producida por FOX. Desde entonces se trata de una serie episódica que cuenta la vida de una familia estadounidense disfuncional de clase media. El humor de la serie se basa en su capacidad de resonar con la vida del común denominador sociocultural: problemas de dinero, cultura popular y problemas familiares que no se solucionan simplemente con escucharse. Estas características propias de la serie aparecen para la época como un gran contraste con las sitcoms familiares que hablaban de familias altamente funcionales, con valores tradicionales muy definidos y casi inquebrantables y con respeto absoluto, con poca cercanía a la realidad, sin embargo. Debido a lo anterior, este rupturismo trajo un tipo de comedia nunca antes vista en televisión abierta y menos en formato animado.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Ahora bien, al aludir a la clase media y sus problemas, *Los Simpson* hablaban de cómo la cultura -tanto popular como la alta cultura- les afectaba en su día a día: problemas como la separación de clase, sentimientos de inseguridad, racialización,

entre otros. *El show de Cosby* no atendía a ninguna crítica del sistema social americano, la familia no sufre de racismo ni clasismo, de hecho, se trata de la caracterización de una familia adinerada, con un padre médico que no solo puede proveer económicamente, sino que es un faro de sabiduría para sus hijos y puede pasar mucho tiempo con ellos. Llega a parecer un mundo donde la raza no existe como concepto, donde todo estadounidense es feliz (si se esfuerza trabajando, la ideología del 'self-made'). *Los Simpson*, lejos de quedarse fuera de esta conversación, exponen, de algún modo, su propia parodia de la familia Cosby, en la cual el personaje de Julius Hibbert representa a un doctor adinerado de raza negra, que escucha cierto tipo de jazz y viste sweaters coloridos con patrones muy similares a los del ex comediante, ahora reo, Bill Cosby. En esta parodia, la familia Hibbert funciona como un contrapeso cultural de la familia Simpson, pues se trata de una familia culta, que disfruta de actividades enriquecedoras y gozan de un gran abanico cultural, tanto así que llegan a ser la envidia del personaje de Lisa.

En la segunda década del siglo XXI ver televisión y contenido mediático se volvió aún más personal, con el acceso masivo al crédito y a la reducción en el costo de los televisores, computadores personales y muchos otros dispositivos a través de los cuales acceder a contenido audiovisual. Ver televisión pasó a ser de un asunto familiar a una decisión personal y propia y las series se adaptaron a esta circunstancia, creando contenido especialmente dirigido a una "juventud online" y con conocimientos particulares. Ya no resultaba necesario hacer chistes que todos tuviesen que entender, como en la época de los *Looney Tunes* o chistes para toda la familia como en *Los Simpson*. Además de la expansión y diversificación de una cultura irónica y altamente paródica, se generaron nuevos movimientos en términos de creación de contenido que llevaron la parodia aún más allá y rompieron "la cuarta pared", entendiendo que el público ya sabe qué es una parodia y cómo funciona: sorprender a alguien que espera ser sorprendido requiere un nuevo uso de estos elementos: "Parodies are recognized by 'the process of recontextualizing a target or source text through the transformation of its textual (and contextual) elements, thus creating a new text.'"²(Symons 2012, pg. 111)

Por su lado, *El Maravilloso mundo de Gumball* es una serie de estilo sitcom episódica, creada por Ben Bocquelet en 2008, pero emitida por primera vez en 2011, con la productora y emisora Cartoon Network. La serie habla de la vida de Gumball, un gato antropomórfico azul y su hermano adoptivo Darwin, un pez dorado. La serie hace uso de un estilo mixto en cuanto a lo que a la técnica se refiere, esto es, combina 2D, 3D e incluso live action. Se trata de un mundo absurdo y caricaturesco, en el que conviven gigantes, dinosaurios y robots. Cada personaje pertenece a un género y materialidad y cada uno representa o adopta su propia parodia. Se trata de un mundo de caricaturas, en el cual estas conviven con otras con diferentes reglas. Incluso, solo con cambiar la perspectiva, resulta posible apreciar el mundo de Gumball de una manera diferente: los extras saben que son extras y exploran y se refieren a su condición en las historias. Dentro de una gama de personajes ancianos y decrépitos, uno de ellos es una clara parodia a Mickey Mouse, refiriéndose a ese tipo de animación como anticuada.

Looney Tunes

Comentado [PU13]: esto en página nueva

Ya descritas las series el análisis se enfocare en episodios destacados dentro de los años delimitados anteriormente para cada. Estos episodios plantean un cambio importante en la narrativa normal de la serie y muestran un claro ejemplo del ejercicio de parodiar y/u homenajear diferentes elementos de la llamada alta cultura. Para los *Looney Tunes* se analizan, entonces, cronológicamente, tres cortometrajes de alrededor de siete minutos cada uno.

Long-Haired Hare

El primero corresponde a *Long-Haired Hare* (1949, 7:36 min.), dirigido por Chuck Jones y escrito por Michael Maltese, cuyo nombre es un juego de palabras, en tanto 'Long-haired' es un término inglés-norteamericano de la época, referente a los amantes de la música clásica, combinándolo con 'hare' que significa liebre en inglés. El corto comienza con el personaje de Bugs en su agujero tocando el banjo (a lo largo de varios episodios de *Looney Tunes* se muestra a Bugs como un músico hábil en varios instrumentos) cantando *A Rainy night in Rio* (1946) de Dinah Shore, una canción popular de la época, incorporando de este modo un producto proveniente de la cultura popular con un instrumento incluso más popular, generalmente asociado con la vida rural. En determinado momento se aprecia un paneo a una casa de arquitectura moderna, en la cual se muestra al vecino de Bugs, Giovanni, un cantante de ópera (claramente un nombre asociado a su profesión), que está practicando *Largo al Factótum* (1815) del compositor italiano Gioachino Rossini, de la ópera *El barbero de Sevilla*. El barítono, sin darse cuenta, empieza a cantar la canción popular de Bugs. Cabe destacar que lo hace sonriendo, lo que no ocurría al cantar la ópera; sin embargo, se enoja y va donde Bugs para agarrar el banjo y rompérselo en la cabeza, momento en que este se dirige al espectador (hablar a la cámara es algo recurrente para el personaje, demostrando su personalidad pícaro y haciendo al público/espectador cómplice y aliado) y dice "music hater". Resulta digno de mencionar cómo Bugs se refiere a un cantante profesional

como un odiador de la música. Al volver a su casa, Giovanni sigue practicando, cuando es interrumpido por *My Gal is a High-Born Lady* (1896), de Barney Fagan, otra canción estadounidense de carácter popular. Eso sí, ahora Bugs la está cantando con un arpa de apariencia dorada. Otra vez Giovanni la destruye. Esto vuelve a ocurrir una tercera vez con *When Yuba Plays the Rhumba on the Tuba* (1931) de Rudy Vallee esta vez usa un sousafón (especie de tuba más corta). Las tres canciones que Bugs toca son canciones populares americanas que se ven enfrentadas a la canción clásica europea de Giovanni, en una especie de batalla musical/sociocultural. Entonces, la noche del concierto empieza y se ve a Bugs metiéndose al mundo de la música clásica para poder vengarse del matón opulento: primero, juega con la estructura de metal del anfiteatro para quebrar la acústica y evitar que pueda continuar su canto; entonces Bugs va donde el conductor musical y le ordena que improvise mientras el cantante se arregla, para después vestirse como fanática y pedirle un autógrafo tras bambalinas al barítono, con una barra de dinamita en vez de un bolígrafo. No obstante, claramente, la más obvia crítica y la escena más memorable del corto entero se lleva a cabo cuando Bugs, con una peluca y vestido de frac, entra al escenario con una pose dominante y solemne, mientras todos los músicos murmuran asombrados el nombre de Leopold, en referencia a Leopold Stokowski (1882-1977), famoso conductor británico de música clásica en la época (conocido, entre otros aspectos, por dirigir a manos libres, eliminando la tradicional batuta). Se acerca al maestro de ceremonia, quien, subyugado, le hace entrega de su batuta, que es partida por la mitad, haciendo, de este modo, al estilo de Stokowski, una referencia dirigida a un espectador conocedor de especificidades como estas de la música clásica. Esta escena resulta un claro ejemplo de cómo opera la parodia y en ella, la ironía. El principal mecanismo que hace funcionar la parodia, según Hutcheon (1985), es la ironía. "Ironic versions of trans-contextualization and inversion are its major formal operatives" (p.33). Hutcheon (p.37) define la parodia como una repetición que incluye diferenciación y como una imitación que incluye una distancia irónica crítica. Claro está, en este sentido, que para que el lector/espectador entienda la parodia resulta necesario que comparta con el emisor los códigos culturales, artísticos, sociales e ideológicos (Gottesman, 1990, pg. 2). Bugs en esta escena obliga al barítono a mantener una nota constante, haciendo que este pierda oxígeno y cambie de color rápidamente, pasando por todo el espectro cromático, hasta que el anfiteatro cede ante

Comentado [PU14]: e A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms

Comentado [PU15]: University of Illinois Press

el despliegue acústico. Solo en ese momento Bugs detiene la orden de cantar y hace una reverencia al público que aplaude, para rematar ordenando una última vez un canto que provoca la caída del último ladrillo en pie en caer sobre la cabeza de Giovanni. Resulta impresionante la calidad y la eficacia de la crítica a la alta cultura que se observa en este corto: un músico callejero que se enfrenta a un petulante estudioso de la alta música, introduciéndose él mismo dentro de la escena clásica solo para arruinar su trabajo y hasta la misma estructura donde se encuentra la orquesta.

Rabbit of Seville

Rabbit of Seville o *el Conejo de Sevilla* (1950), en tanto, también fue dirigido por Chuck Jones y cuyo nombre se deriva de la ópera ya nombrada anteriormente *El Barbero de Sevilla* (1815) de Gioachino Rossini, basada en la comedia del mismo nombre de Pierre-Augustin de Beaumarchais (1775). El cortometraje (7:30 minutos) empieza con una ola de gente subiendo un cerro, dirigiéndose hacia un anfiteatro. Un cartel señala *Summer Opera Night, the Barber of Seville with Eduardo Selzeri, Michele Maltese, Carlo Jonzi*; estos nombres son una “italianización” de los nombres del productor (Eddie Selzer), escritor (Michael Maltese) y director (Chuck Jones) del cortometraje, respectivamente; una muy buena e inteligente broma, si se considera nuevamente la disputa cultural entre lo europeo (lo alto) y estadounidense (lo popular). Se escuchan, entonces, los sonidos de la orquesta practicando. En seguida, un paneo muestra un oscuro cerro aledaño y de este unas ráfagas de luz acompañadas de sonidos de disparos. Estos últimos son generados por el personaje Elmer Gruñón que persigue a Bugs Bunny. Ambos bajan por el monte hasta llegar a la entrada trasera del anfiteatro, por la cual entran apresuradamente. Bugs logra eludir a Elmer y este último se adentra desde el *backstage* hasta el escenario. En ese momento, las cortinas se elevan y comienzan los aplausos del público. El conductor de la orquesta, notando al intruso, decide, por honor al tiempo, empezar con la interpretación. Quizás dejando en claro que esto todo era un plan de Bugs, nunca aparecen actores ni seguridad y se ha demostrado muchas veces, en otros cortos, que Bugs es un personaje muy culto, tal vez sabiendo de la poca educación de su contrincante decide burlarse de él no solo físicamente con el humor *slapstick* de la

serie, sino que intelectualmente, al introducir a un hombre inculto, de clase media baja, con un oficio que no requiere estudios universitarios o académicos, en una ópera europea, para un público de alta alcurnia. En seguida, la orquesta empieza a tocar y Elmer, con un rostro de terror absoluto, se da cuenta dónde está y se muestra un escenario con maquetas de hogares típicos del sur de España, específicamente sevillanos y un fondo con estilo expresionista. Una de las maquetas tiene un escrito en español con el nombre de la obra, de este set sale Bugs con un atuendo moderno de barbero cantando al ritmo de la música y le da la bienvenida a Elmer a su barbería. Bugs sabe perfectamente dónde se encuentra, como si ya estuviera ensayado; conoce el ritmo de la música y cómo aprovecharse de la situación. Se muestra que Bugs sabe de ópera, pero Elmer no, quien, despistado y aturdido por el lugar donde se encuentra, trata de huir, pero es detenido por Bugs y llevado a la silla de barbero. En esta sección del corto empieza la venganza de Bugs: sienta a Elmer y lo llena de crema de afeitar, para después pasarle una navaja por toda la cara. Tanto la preparación de la espuma y las cortadas como el resto de las acciones ocurren al ritmo de la música. Al verse en el espejo, Elmer recoge su escopeta y empieza a cantar “Oh, wait till I get that wabbit!”, adaptándose a su situación y moviéndose de manera coreográfica, cediendo a la dinámica de Bugs. Lo sigue a punta de escopeta, pero Bugs, lejos de perder ventaja, se disfraza con un traje flamenco femenino con mantilla, típico de Sevilla, usando tijeras como castañuelas y le canta “What would you want with a wabbit? Can't you see that I'm much sweeter? I'm your little señorita”. No se vuelve a escuchar ningún diálogo a partir de este punto hasta el final del corto. El cambio de apariencia de Bugs resulta suficiente para atontar y seducir a Elmer, otorgándole una oportunidad para anudar las puntas de la escopeta y cortarles los suspensores al “enamorado” (su estado de enamorado se explorará más a fondo en el análisis del siguiente episodio). Este después de verle la cola se percata del engaño y trata de disparar al animal, sin embargo, el nudo de la escopeta lo impide, haciendo que el cazador caiga nuevamente en la silla de barbero. Elmer no es muy observador de su entorno y su solución a todo es disparar, muy al contrario de Bugs que identifica las debilidades y recursos que su adversario usa. Se juega nuevamente con la crema de afeitar, para después Bugs disfrazarse con un traje de encantador de serpientes y hacer que una afeitadora eléctrica cobre vida para atormentar al cazador (aquí podría inferirse que se presenta al personaje de Bugs no

solo como conocedor de la alta cultura europea y estadounidense, en tanto la figura del encantador de serpientes constituye un estereotipo del medio oriente). Nuevamente en la barbería Bugs hace uso de un tónico llamado *Figaro fertilizer* que hace crecer plantas en la cabeza a Elmer. Cabe mencionar que Figaro es un personaje ficticio popular que es usado como protagonista en la ópera parodiada. A lo largo de gran parte del corto se está jugando constantemente con la combinación de elementos de barbería y la musicalización, denotando la capacidad de adaptación del conejo. Después se desarrolla uno de los momentos más icónicos del corto, cuando Bugs y Elmer, en las sillas de la barbería, suben indefinidamente hasta que Bugs suelta un contrapeso colgante (hay que recordar que esto ocurre en su totalidad en un escenario y no en una barbería real) y obliga a su enemigo a bajar. Este chiste ha sido replicado muchas veces a lo largo de varias series, siendo una de esas *Los Simpson*, donde en el episodio *Tom y Daly* (el símil de *Tom y Jerry* dentro de *Los Simpson*) se usan varios elementos de *Rabbit of Seville* para parodiarlo (una serie parodia en una serie que parodia a una serie que parodia una ópera). Continuando con la secuencia del corto, después de un creciente intercambio de armas cada vez más peligrosas, Bugs (sin disfraz) le ofrece un anillo y flores al cazador, quien baja la guardia y, al ver afecto en lugar de violencia, acepta y se viste como novia. Resulta interesante notar que Bugs es quien generalmente se traviste, no obstante, aquí es este cazador inculto, aparentemente heterosexual, vestido de novia y sumiso al conejo, sin que este lo engañara. En los tres cortos analizados este es el único caso, lo que podría hacer pensar que Warner encuentra cómico que un hombre se vista de mujer o quizás la empresa intente normalizar el travestismo. Ambas teorías se encuentran presentes en *The Representation of Women and Gender in Warner Bros. Cartoons: A Performance of Satire* de Eliza Wells, donde se plantea lo siguiente:

The sheer number of incidents in these cartoons involving cross-dressing and cross-gender behaviors make a statement, perhaps one that indicates that Warner Bros. was attempting to break free of this ideology — to show the fluidity of gender and it disconnect from biological sex. This is an extremely progressive goal, even if it was not understood at the time, given the contemporary lack of acceptance of non-binary gender roles and transsexuality.

I also argue that Warner Bros. cartoons satirize these depictions of women, and the oppressive roles women are forced into, most especially through Bugs Bunny, who, if not the object of desire “or site of sexuality... is elderly, motherly, unattractive, or desexualized like Granny or Witch Hazel” (Sandler, *Reading the Rabbit* pg. 162). Bugs Bunny, in his constant feminine drag and feminine performances, falls victim to these stereotypes and gender roles as well, and he either sympathizes with female viewers, or uses the stereotypes to his advantage to outsmart the sexist male characters. (Wells, 2015, pg. 5-6)

Continuando con las acciones del corto, Bugs se viste de frac y a su vez llega un cura quien los casa. Bugs rápidamente toma en brazos a su consorte y lo sube por las escaleras del set de la obra hasta una puerta falsa y lo arroja al vacío. Elmer cae sobre una torta de bodas, en la cual se puede leer *Marriage of Figaro*. Cabe recordar que *Las bodas de Figaro* es una ópera bufa en cuatro actos con música de Wolfgang Amadeus Mozart sobre un libreto en italiano de Lorenzo da Ponte de 1786. Junto a un atril, entonces, se lee “Figaro act 2”. *Marriage of Figaro* es una comedia, de las pocas que Mozart trabajó y resulta, por lo tanto, significativo que se incluyesen referencias a esta en una parodia a *El Barbero de Sevilla*, considerando que su único conector lo constituye el personaje de Figaro, porque no se trata de coincidencias obvias ni notorias, es decir, resulta necesario conocer esta segunda ópera para entender el sarcasmo por completo, haciendo que el espectador del episodio tome el lugar de Elmer sin saberlo, igual que al inicio de la obra, cuando Elmer no sabe que está en una parodia a una ópera, el espectador no sabe que se le está exponiendo la parodia a otra ópera, por lo que el efecto irónico de esta parodia resulta legible solo a los conocedores, a los Bugs Bunny del público, lo cual se reafirma aludiendo al concepto del intelectual italiano Umberto Eco, del lector modelo:

Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar ... En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto... no se refiere sólo a los objetos lingüísticos que hemos convenido en definir como textos, sino también a cualquier mensaje, incluidas las oraciones y los términos aislados. (Eco, 1987, pPg 1.)

Con esa definición, se entiende que detrás de las acciones de los personajes y de los textos que se nos presentan existen mensajes que se ocultan y que determinados receptores podrán descifrar de manera más eficaz que otros, dependiendo del capital cultural con el que cuenten. Como público, sabemos que se trata de una parodia al *Barbero de Sevilla* porque se nos dice literalmente al inicio, pero Elmer no lo sabe porque no tiene las herramientas que nosotros sí, pero lo que no se nos dice literalmente, como la referencia a *Las bodas de Figaro*, nos pasa por delante, transformándonos en Elmer y al entendido en Bugs.

What's Opera, Doc?

Para finalizar, se analiza *What's Opera, Doc?* de 1957, también del director Chuck Jones. Este corto de 7 minutos consiste en una parodia de las óperas del compositor alemán Richard Wagner, particularmente de *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*), *Der Fliegende Holländer* (*El holandés errante*) y *Tannhäuser*. El corto toma prestado material, en gran medida, de la segunda ópera del *Die Walküre* (*Ciclo del anillo*), pero en torno a la típica disputa entre Bugs y Elmer. Esta parodia es transformativa del modelo clásico de *Looney Tunes*, en tanto no ocurre ni en un anfiteatro ni hay músicos (aunque sí hay música) ni maestros de ceremonia. Se trata puramente de una ópera, la ficción de la ópera es la misma que la del corto. Este empieza con unos dramáticos rayos entre negras nubes, para luego mostrar una sombra musculosa en una montaña puntiaguda que, con poses heroicas, guía la dramática musicalización del inicio del corto y las nubes y relámpagos del cielo. Entonces un suave paneo hacia abajo demuestra que la poderosa silueta no es más que de un petiso y poco agraciado Elmer, con un traje cilíndrico dorado que asemeja una bala con cuernos. Este traje es una referencia al héroe legendario de la mitología germánica Sigfrido, protagonista original de las óperas. Elmer canta al ritmo de la música de fondo "Be vewy qwiet, I'm hunting wabbits". Esto último consiste en un aparte, en tanto está dirigido al público y resulta típico de Elmer. Con cara maquiavélica y al ritmo reconocible de la música de Wagner, se desplaza por fondos expresionistas.

La figura de Sigfrido, en la obra de Wagner, es un cazador de dragones; Elmer, en cambio, caza conejos, un animal mucho menos virtuoso de cazar. Mientras Sigfrido, en la leyenda original, caza dragones para rescatar a Krimilda, su amada esposa, las razones de Elmer para cazar a Bugs son menos claras, pero basándose en los otros cortos de *Looney Toons* se puede inferir que caza solo por deporte, pues es vegetariano. Llega hasta una madriguera y canta "Kill the wabbit! Kill the wabbit! Kill the wabbit!", al son de *La Cabalgata de las Valquirias*. Elmer, al contrario de lo que ocurre en *Rabbit of Seville*, sabe lo que está haciendo y toma parte de la ópera antes que Bugs y tiene sentido; ahora no es el cazador clase media baja con gorro de lona café, es un héroe mitológico con poderes sobrenaturales, solo con vestigios de su vida común. Hunde su lanza repetidas veces; entonces se hace un paneo hacia la derecha para mostrar a Bugs en una madriguera aledaña, asustado. Este, en vista de las acciones de Elmer, coloca su mano en su pecho y dice "Kill the wabbit?", sin cantar ni estar al ritmo y mirando a la cámara, nuevamente dejando al público como cómplice, Bugs no se integra aun a la ópera. Bugs se acerca al aun despistado guerrero y sumándose al canto y a la música elogia al cazador, cantando "O mighty warrior of great fighting stock, Might I inquire to ask, eh, what's up Doc?". De esta manera, mezclando diálogo teatral con la frase típica de Bugs ("¿qué hay de nuevo, viejo?" en español), este tipo de diálogo dramático continúa a lo largo del corto, demostrando que Bugs se ajusta a su entorno rápidamente. Bugs, después de que Elmer repitiera que va a matar al *wonejo*, le pregunta cómo lo va a hacer y este le responde que lo hará con su lanza y casco mágico. Bugs, incrédulo, se dirige nuevamente al público, esta vez no entiende las reglas del mundo, no sabe de cascos mágicos, por lo que Elmer, tratando de demostrar su poder, sube una montaña y hace un baile con las manos en el aire, creando así una nube negra y una tormenta repentina que culmina con un rayo cayendo sobre el árbol que se encuentra al lado de Bugs, pulverizándolo. Bugs se ve asustado y corre despavorido; sólo ahí y en la cima de la montaña, Elmer se percató de que Bugs es el conejo y mira al público, advirtiéndole su epifanía. Rápida y eufóricamente corre tras el conejo al pie de los violines hasta que se encuentra con una escena que lo deja perplejo y detiene su carrera: nuevamente observamos a Bugs en *drag* vestido como valquiria con largas trenzas rubias encima de un caballo blanco adornado con una corona de hojas y flores en un cerro y con una luz directa como un rayo de dios, que sigue al disfrazado conejo

mientras baja cabalgando. La cara de Elmer se muestra ilusionada y enamorada y entonces comienza una hilarante conversación cantada:

«Elmer: Oh, Bwoonhilda, you're so wovely.

» Bugs: Yes, I know it, I can't help it.

» Elmer: Oh, Bwoonhilda, be my wove...»

(3:20 – 3:36)

Bugs se desliza por el caballo suavemente hacia los brazos de Elmer, quien no se da cuenta de que es Bugs; la hombría del cazador juega nuevamente en su contra y, claro, Bugs se disfraza acorde con su entorno, entendiendo donde se encuentra, toma la apariencia de la valquiria Brunilda y Elmer lo entiende como tal. y juntos hacen una rutina maravillosamente animada y coreografiada de ballet. Elmer eleva a un agraciado Bugs por los aires y lo baja con delicadeza: lo hermoso del baile parece más un verdadero intento de enternecer más que de burlarse del acto, de esta manera, se configura otra manera de funcionar la parodia: imitando y homenajeando la belleza de es danza clásica, aun en el contexto de una caricatura animada. Más adelante ocurre un cambio de escenografía por uno bello y rosado, creando el efecto de un ambiente romántico, exagerado y dramático como una verdadera obra y el cambio cultural de las edificaciones es intrigante: son columnas griegas, no edificios nórdicos. Sin duda, por un motivo artístico y psicológico se considera el estereotipo de lo vikingo como violento y bruto, contrastado con lo blanco y delicado de lo griego como hermoso y con cabida al romance. Bugs gira y Elmer revolotea a su alrededor, ambos con la delicadeza de unos verdaderos bailarines de ballet, pero sin perder su toque cómico. Elmer mira a su amada con ojos tiernos y apasionados buscando a su pareja, la cual juguetonamente se desplaza por el patio de pétalos hasta subir unas altas escaleras hacia una decorada pérgola de mármol, donde se recuesta en un diván rosado. Suavemente, Elmer se acerca a los pies de la escalera y proclama:

«E: Weturn, my wove... a fire burning inside me...

» B: Return my luv, I want you always bee-side me.

» E: Wove wike ours must be...

» B: Made fer you and fer me...

» B y E: Return, won't you return my love... for my love is yours. »

(4:31 – 5:18)

En este momento del episodio Elmer abraza a Bugs y recuesta su cabeza en sus brazos, haciendo que el casco con falsas trenzas del conejo caiga por las extensas escaleras blancas. Bugs ríe y sale corriendo, mientras Elmer, furioso por el engaño, exclama “I'll kill the wabbit!!”. Se reemplazan entonces los tiernos colores de la escena por azules y rojos saturados y sangrientos, la violencia heterosexual por el “engaño” del amor travesti se ve claro, Elmer deja de querer cazar a Bugs, ahora lo quiere destruir. Elmer corre y sube a una torre medieval con estilo inglés, nuevamente se usa la cultura arquitectónica como atajo para dar información sobre los sentimientos de los personajes, grandes torres cuadradas y grises con apariencia agresiva como la de Carasona, por ejemplo; se cambian los pilares decorativos del patio, simbolizando libertad y tranquilidad, por muros y torres usados históricamente para la defensa. Como si Elmer creara su entorno con sus sentimientos, ahora que se siente vulnerable sube muros de piedra para protegerse y, lo más importante, atacar. Es justamente desde una torre desde la cual divisa a lo lejos al escurridizo mamífero que se esconde bajo una puntiaguda montaña. Enrabiado, Elmer mueve los brazos invocando a vientos y tifones, ordena a los rayos del cielo matar al *wonejo* y docenas de estos caen donde Bugs se oculta, derrumbando todo a su paso... Y los colores se calman, los rojos poderosos se vuelven rosados para luego ser azules pálidos y grises. Desde una cornisa, Elmer contempla el desastre: en una roca yace Bugs adornado con un rayo del cielo, no diferente del que lo adornaba cuando se encontraba a caballo en el monte y, un poco más arriba, una rosa rota y marchita deja caer la última gota de la tormenta que Elmer provocó. Esta baja y avergonzado de sus acciones murmura “What have I done? I've

killed the wabbit... Poor wittle bunny...”, se agacha y con un torrente de lágrimas recoge el cuerpo de su amado, el despliegue de violencia acaba con la comprensión de parte de Elmer de que sí amaba a Bugs y, sin importarle el engaño anterior, lo toma en brazos y tristemente lo lleva a lo lejos, a unas largas escaleras doradas hasta los cielos. Elmer cabizbajo carga literal y metafóricamente con un muerto y, mientras el despechado guerrero aun solloza, se muestra la cara de Bugs que dice: “Well, what did you expect from an opera, a happy ending?”. Mas allá de una parodia a una ópera, prácticamente se trata de una ópera en sí, un gran ejemplo del poder emocional de la animación y de los grandes escritores y artistas de Termite Terrance. El acto de poner una ópera en este contexto es de por sí una parodia y una crítica, ¿por qué algo así de serio no puede estar en algo tan popular como esto? Pocas bromas visuales se pueden encontrar, más bien es una narrativa dramática, donde no hay final feliz, pero si hay un final cómico, quizás por miedo a parecer sentimental o más bien para dejar en claro que esto originalmente es una comedia que se transformó en tragedia, un guiño al público que nos dice, que observemos la comedia y la animación de la misma manera que observamos la ópera, con sentimientos, porque sí da pena la pérdida del amor, aunque sea de un conejo travesti con un cazador.

Los Simpson

Comentado [PU16]: corte de página

Con respecto a *Los Simpson*, al tratarse de capítulos más largos, el análisis se concentra en las secciones relevantes para el tema de esta investigación, aludiendo al contexto, cuando se requiera para una comprensión más cabal.

Bart the Genius

El primer capítulo analizado corresponde al segundo de la primera temporada, titulado *Bart the Genius* (12:22 minutos), del año 1990 y dirigido por David Silverman. Este comienza con Bart haciendo trampa en un examen de aptitud que determina el IQ de los estudiantes, intercambiando su prueba con la del “nerd”, Martin Prince. El resultado del examen es extremadamente positivo y deciden transferir a Bart a una escuela de niños prodigio. Aquel edificio representa un contraste enorme en relación con la primaria de Springfield: se trata de un edificio moderno, similar al estilo Bauhaus, con una gran escultura abstracta en el patio frontal. Al ingresar los personajes se escucha música clásica de fondo y se ven grandes lienzos con arte abstracto, reminescente a Kandinsky o Picasso y un cartel que señala “Childrens Fine Art”. Esta escuela trabaja con un sistema educativo integral, según el cual el niño puede explorar el tipo de aprendizaje que amerite necesario para sí mismo. Por otro lado, es un lugar donde los niños usan corbata para ir a clases. En este sentido, la familia Simpson trató de transformar a Bart según la presunta apariencia de un niño prodigio: una camiseta rosada, cabello engominado, porque, según Marge, se ve muy inteligente y una corbata, porque, según Homero: “Everybody knows boy geniuses wear ties”. Sin embargo, Bart rechaza esto, se despeina y solo acepta la corbata cuando se enfrenta a la situación de ver a los compañeros de su nueva clase usándolas. En este momento de la trama es posible identificar una eficaz elaboración humorística y relativa a la parodia, cuando Homero le “enseña a ponerse la corbata” a su hijo, siendo esta de clip y no de nudo. De esta manera, se transforma este símbolo elitista en un objeto de la clase obrera instantáneamente. Luego, antes de entrar a la clase, Homero besa en la frente a Bart,

ambos quedan sorprendidos por este gesto afectuoso y Homero le dice: “Now go on, boy, and pay attention. Because if you do, one day you may achieve something that we Simpsons have dreamed about for generations. You may outsmart someone” Homero claramente siente esperanza de que su hijo logre superar las limitaciones sociales y educativas que él y generaciones pasadas a él vivieron; tal como señala el sociólogo francés Pierre Bourdieu:

...detrás de las relaciones estadísticas entre el capital escolar o el origen social y tal o cual saber, o tal o cual manera de utilizarlo, se ocultan relaciones entre grupos que mantienen a su vez relaciones diferentes, e incluso antagónicas, con la cultura, según las condiciones en las que han adquirido su capital cultural y los mercados en los que pueden obtener de él, un mayor provecho. (Bourdieu, 1979)

Al entrar, Bart aprecia una sala de clases grande y colorida, con materiales educativos diversos y una plétora de niños enfocados en diferentes actividades, tales como ciencia, computación y, la más interesante para este ensayo, arte. Esta escuela no es solo para científicos ni solo para artistas de alto rendimiento, de hecho, pareciese que estas dos disciplinas son ejecutadas por el cuerpo estudiantil no de manera excluyente, una suerte de niños renacentistas. Cabe destacar que todo el arte que se aprecia, desde la escultura a la salida del colegio, pasando por los cuadros de la entrada, otros cuadros en el pasillo, una escultura al frente del salón y el arte realizado por los niños dentro, corresponde en su totalidad al estilo abstracto, cubista o ambos, propios de la época de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, señalando un cambio significativo respecto a lo que se considera de alta cultura en la época de emisión del capítulo. La profesora, entonces, instruye al falso genio, presentándole una serie de actividades disponibles para él; ella le reitera que puede hacer lo que él crea conveniente para su educación: “Make your own rules”; de hecho, más adelante la profesora no se refiere a su clase como tal, sino como una “experiencia colectiva”: puede dormir si tiene sueño o puede leer si se siente aburrido. Bart decide leer y es entonces cuando se demuestra el gran desdén que tiene este colegio a la cultura pop y, así, la sátira hacia la definición de lo que es artístico, en definitiva. Entre los libros se pueden apreciar variados títulos, desde biografías de personajes importantes, como

Platón o Pushkin, pasando por libros de física cuántica o diseño de computadoras y grandes libros literarios como *Moby Dick*, *Inferno* de Dante y *Nana* de Emile Zola. Entre medio de *La Odisea* de Homero y *Cándido* de Voltaire se encuentra un cómic de *El Hombre Radioactivo*, el cual Bart elige felizmente; sin embargo, la profesora se lo quita de las manos, preguntándose cómo llegó eso a parar ahí, respondiendo inmediatamente su propia pregunta, informándole a Bart que fue utilizado en una película que hicieron sobre atrofia cultural (en inglés usan la palabra *illiteracy*, la cual puede traducirse como “analfabetismo”). En esta secuencia es cuando más se demuestran las intenciones y visión de mundo de la escuela: para ellos, estos niños ya saben mucho, son superdotados, no quieren enseñarles más; lo que quieren es alejarlos de la muchedumbre, la cultura popular no tiene espacio ahí. No es que no puedan analizarla, simplemente no quieren, está por debajo de ellos; bien lo señala Bourdieu:

Al contrario que los miembros de las fracciones dominantes, que reclaman del arte un alto grado de negación del mundo social y tienden hacia una estética hedonista de la soltura y de la facilidad, simbolizada por el teatro de bulevar o la pintura impresionista, los miembros de las fracciones dominadas están completamente de acuerdo con la estética en lo que ésta tiene de esencialmente ascético y se ven por ello impelidos a adherirse a todas las revoluciones artísticas realizadas en nombre de la pureza y de la purificación, del rechazo de la ostentación y del gusto burgués por el ornato, además, las disposiciones con respecto al mundo social que deben a su estatus de parientes pobres les inclina a acoger una representación pesimista del mundo social. (Bourdieu, 1979, pg. 190-191)

Esta “negación del mundo social” se representa en el desprecio al cómic, que es más comúnmente apreciado por la juventud que obras como *La Odisea* y por lo tanto, en ese contexto, debe ser considerado analfabetismo, al separar lo que a ellos –ese grupo social- los hace especiales y degradando lo que el común considera interesante, separando y empujando aún más a la clase sin acceso al mismo tipo de educación.

En esta misma línea, más adelante, en el mismo capítulo, Marge se cuestiona acerca de si su rol parental fue demasiado escueto al momento de atender las necesidades

intelectuales de su hijo “superdotado”, por lo que decide comprar boletos para la ópera. Homero le desea suerte a Bart y cuando Marge le señala que él también tiene que ir, este responde: “But I’m not a genius, why should I suffer?”. Una vez más se aprecia la ironía en torno a productos culturales asociados a ciertos grupos sociales, en tanto no solo se vincula la ópera a la inteligencia, sino también al aburrimiento y el sufrimiento. Siguiendo ese mismo desarrollo paródico, a continuación, en la entrada del teatro se ve un cartel de *Carmen*, obra estrenada en 1875, escrita por el francés Georges Bizet y basada en el libro homónimo de Prosper Mérimée. Bajo el título se presenta la imagen de un torero español (la obra está ambientada en Sevilla, alrededor del 1820) y debajo de esta hay un texto informando que la presentación de la noche será solo en ruso, por lo que termina siendo una obra francesa, ambientada en España, con diálogos en ruso y presentado a un público estadounidense, enfatizando el carácter absurdo de la situación. Nuevamente se observa el planteamiento de la brecha cultural e intelectual y la lucha y diferencia cultural entre lo europeo con lo estadounidense. Ya adentro se escucha el aria “Votre toast, je peux vous le rendre”, más conocida como “Couplets du toréador” (Canción del toreador) de Georges Bizet, quizás la canción más popular de esta ópera, usada en videojuegos, películas y otras series. Entonces, Bart le pide a Lisa que esté atenta al vendedor de maní y Marge les recuerda que no venden eso en el teatro; Homero, molesto, se lamenta por la falta de cerveza y “opera dogs” (hot-dogs de la ópera). Esto último destaca que la entretención habitual para la familia Simpson es la del estadio, más específicamente un estadio de baseball, en una atmósfera prácticamente opuesta a la de la ópera. Mientras la música alcanza más protagonismo, Bart empieza a imitar al conductor y a cantar una versión infantilizada de *Couplets du toréador*: “toreador, oh, don’t spit on the floor, please use the cuspidor, that’s what it’s for”. Al escuchar esto, Homero se ríe y es reprendido por Marge por motivar a Bart a seguir con la broma, Homero le responde que creía que eso es exactamente lo que tenían que hacer, motivarlo. Luego, durante otro segmento de la ópera, padre e hijo siguen divirtiéndose a expensas de la obra, ahora fingiendo un ronquido y, de manera subsecuente, silbido; están aburridos, la ópera no es un ambiente habitual para ellos e incluso Lisa se une a las risas. Las bromas continúan y pasan desde reírse de la obesidad de los actores hasta simplemente hacer ruidos de flatulencias. Mientras eso ocurre, la familia del niño cuya prueba fue intercambiada por la de Bart se encuentra en

el público y con un tono despectivo se preguntan quiénes son esas personas. Homero se pregunta cuándo va a terminar y Bart le responde que cuando cante la gorda, luego Homero apunta al escenario y se puede apreciar a una mujer obesa cantando. La obra aun no finaliza cuando Homero le ofrece a Bart salir del recinto y comerse una hamburguesa. Ya al final del episodio, Bart, sin haber podido adaptarse al mundo intelectual, arriesga el orgullo que su padre empezaba a sentir por él y decide confesar su engaño en la prueba, simplemente porque no lograba encajar en una cultura que no le pertenece.

The Raven

A continuación, se analiza el segmento *The Raven*, perteneciente a la primera *Treehouse of Horror* (especial de Halloween) de *Los Simpson*, emitida en 1990 y correspondiente al episodio tres de la segunda temporada. Este segmento está dirigido por David Silverman y escrito haciendo uso del conocido autor Edgar Allan Poe y Sam Simon.

Bart, Lisa y Maggie, en su casita del árbol, deciden contarse historias de terror la noche de Halloween. Después de dos historias más bien trilladas, rociadas con el humor mundano de *Los Simpson* y contadas por Bart, llega el momento de Lisa. Esta, con un libro de la escuela en mano, le avisa a Bart que le va a contar un clásico cuento de terror de Edgar Allan Poe. Bart se molesta, pero Lisa lo despreocupa diciéndole que no va a aprender nada. El cuento en cuestión en verdad es el poema *The Raven*, publicado por primera vez en 1845 e inspirado en el poema *Lenore*, escrito en 1773, del autor alemán Gottfried August Bürger. Esta encarnación animada del poema narrativo clásico de Poe es declamada tal y como está escrito en la versión original, salvo por las variadas interrupciones humorísticas, provocadas por Bart. En el segmento, un narrador lee el cuento original sin alteración y este es actuado por la familia Simpson en una suerte de imaginación, el protagonista sin nombre es interpretado por Homero, la difunta Lenore es immortalizada en un cuadro con la apariencia de Marge, a su vez los dos serafines que introducen el incienso en la habitación son versiones aladas de Maggie y Lisa, mientras la representación de la muerte y el luto, que es el cuervo, asume la semejanza

de Bart. El relato sigue su ritmo y eventos normales, pero con el típico humor visual de la serie y las interrupciones de los personajes; varias de Bart que no parece asustado, de hecho, se aburre desde el momento en que se comienza a crear la atmósfera de la obra. Llamen en un momento a la puerta y Homero la abre, sin embargo, no hay nada en el pasillo; Bart reclama que cualquier cosa sería más escalofriante que eso. Esta obra de Poe, con un terror más psicológico y un ambiente tenebroso más que violento y horrible, es un contraste con los cuentos de Bart, donde, en el primero, la casa embrujada comienza inmediatamente con sangre en las paredes, objetos volando y posesiones macabras y, en el segundo, la invasión alienígena ocurre a los pocos segundos del inicio del segmento. *The Raven*, sin embargo, crea una tensión que mantiene incómodo al lector. Esta operación de incluir dos cuentos estereotípicos de terror antes de la obra maestra de Edgar Allan Poe produce un efecto de dejar en evidencia la calidad de los productos propios de la cultura de masas en los que se generan, comparada con el terror más sofisticado de un pasado hoy clásico. Un momento visual cómico que vale la pena destacar, es cuando el cuervo le empieza a tirar libros en la cabeza a un ya herido Homero (esta parte claramente no está en el poema original); estos son *The Pit and the Pendulum* (1842), *The Tell-Tale Heart* (1843) y *The Purloined Letter* (1844), un trío perteneciente al catálogo de obras de Edgar Allan Poe.

Es interesante pensar en cómo ver este capítulo puede crear acercamientos a esta obra literaria, como lo analiza Jonathan Gray “Media literacy courses may well be important, but with many teachers, politicians, parents, students and curricula refusing to accept this, a public pedagogy such as that offered by parody is all the more necessary” (Gray, 2005, pg. 133), en este sentido la parodia no solo es comedia y homenaje sino también es difusión

Krusty Gets Busted

Para finalizar con *Los Simpson*, se analiza el decimosegundo capítulo de la primera temporada, titulado *Krusty Gets Busted* (Krusty va a la cárcel), de 1990, dirigido por Brad Bird y con una duración de 22 minutos. Este episodio, de alguna manera, constituye una

suerte de contrapeso en relación a los otros que ya se han analizado. El episodio inicia con los hermanos Simpson viendo su show de comedia favorito “The Krusty the Clown Show”, protagonizado por Krusty el payaso y el silencioso Bob Patíño, este último siendo objeto de burla; aquel personaje recibe los tortazos y es lanzado por el cañón. En el capítulo, para ejemplificar lo dicho, se desarrollan rutinas y Krusty se lava las manos porque él no fue quien encendió el cañón, sino que fue una cumpleañera que estaba en el programa. Al empezar, Krusty hace su rutina de inicio, formulando una pregunta y los niños responden. La dinámica es la siguiente:

« Krusty: Hey, kids! Who do you love?

» Niños del público: Krusty!!

» Krusty: How much do you love me?

» NDP + Bart + Lisa: With all our hearts!

» Krusty: What would you do if I went off the air?

» NDP + Bart + Lisa: We'd kill ourselves!-»

Se trata de una muy evidente satirización y exageración del sentimiento de idolatría que pueden sentir los niños a personajes populares. Bart es quien más ama a Krusty, llega a decir que la definición de comedia es Krusty, después de que el payaso explotara a su asistente dentro de un cañón (Bob Patíño no salió disparado, solamente explotó la pólvora con él adentro). Después de esto, presentan “Itchy and Scratchy”, una serie de animación en el mundo de *Los Simpson*, que constituye una sátira a las caricaturas post guerra, más específicamente a la popular franquicia *Tom y Jerry*. Esta parodia de caricatura es extremadamente violenta, acerca de un gato y un ratón que llevan a cabo los actos más grotescos posibles, producto de los cuales vísceras, huesos y sangre se muestran explícitamente en la pantalla: un claro ejemplo de la violencia sin sentido como método de entretenimiento. Marge, al ver esto, reclama que no le ve el atractivo

las caricaturas que ejercen violencia sin sentido, a lo que Lisa le responde que si fuesen para adultos estarían en horario “prime”, demostrando con esto una crítica a las televisoras, en tanto no les importa qué ven los niños mientras estén consumiendo sus productos, lo que puede proyectarse a una crítica irónica a la industria televisiva y a la estadounidense en particular, respecto de la ética (o la falta de esta) al tomar decisiones acerca de su programación infantil, poniendo por encima el sensacionalismo. Ahora bien, influenciado por el odio que le tiene a Krusty, Bob Patiño finge entonces ser el payaso para asaltar un “minimarket”; de este modo, la policía arresta a Krusty. El show es, por consecuencia, otorgado a Bob Patiño, actor académico shakesperiano, egresado de la ilustre universidad de Yale e hijo de un adinerado doctor y una actriz dramática (con título real de “Lady”). Este exhibe una personalidad dramática y vanidosa, muy al contrario de Herschel Krustofsky (verdadero nombre de Krusty), analfabeto, hijo de un rabino que lo abandonó a su suerte, que fue mimo callejero antes de ser la estrella mediática que es ahora. El suceso del robo se transforma en lo único que los noticieros comentan, señalando el segmento que tenía en su programa para incentivar la lectura en los niños, llamado “Abre el coco, lee un poco” o “Give a hoot, read a book” en inglés, que puede traducirse como “que te importe un bledo, lee un libro”. En este segmento, mientras Bob Patiño sostiene un balde lleno de libros, Krusty dice la frase sosteniendo un libro al revés, *The Catcher in the Rye*, del escritor estadounidense J. D. Salinger. Al publicarse en 1951, en los Estados Unidos, aquella novela provocó numerosas controversias por su lenguaje provocador y por retratar sin tapujos los conflictos en la adolescencia, como el acoso y la sexualidad. El arresto termina manchando el nombre del payaso y se revela que instituciones religiosas están repletas de gente esperando a ser consoladas por las atroces noticias acerca de que su personalidad televisiva favorita sea realmente un desalmado criminal en espera de un juicio. Esto genera que el reverendo Alegría (sacerdote protestante de Springfield) haga un llamado a cualquier persona medio decente que junte cualquier mercadería con la apariencia de Krusty el “Príncipe payaso de la corrupción” y que sea quemada en una hoguera pública, evento que verdaderamente se realiza y no queda simplemente como un “gag”. Este acto resulta similar al realizado en Estados Unidos, donde grupos de metal y “rock n roll” como *Twisted Sister* y Frank Zappa, entre otros, fueron estigmatizados como satánicos,

tal como se explica en el siguiente fragmento:

While religion in its various manifestations has played an instrumental role in shaping all human societies, America's particular brand of Protestant religious fundamentalism in the 1980s was uniquely pervasive because it was tied to the era's expanding global corporate structure. The satanic panic was a physical manifestation of the media's accelerated coupling of evangelical conceptions of suburbia with the occult during the 1970s, made possible in part by the simultaneous rise of tabloid television. Infotainment tightened and validated the relationship between the two by covering paranormal activity in suburbia as a news story and insisting that edited images, personal testimony, dramatic reenactments, authoritative narration, and live coverage served as indisputable evidence of an otherwise impossible reality (Hughes, 2016, pg. 66)

Se retrata, así, a través de un significativo ejemplo, la lucha contra la cultura de masas y, sobre todo, contra la cultura adolescente, de manera similar a lo ocurrido con el ahora clásico de la literatura estadounidense, *The Catcher in the Rye*.

Por su parte, Bart y Lisa, desilusionados por la pérdida del programa, deciden ver qué es lo que Bob Patiño ofrece y se encuentran con que este tranquiliza a los niños diciéndoles, con un lenguaje académico y formal, casi poético, que su caricatura favorita "Itchy and Scratchy" seguirá como de costumbre, pero que el programa tendrá un cambio importante en el contenido, debido a que se hablarán temas tales como la nutrición, autoestima, etiqueta y bellas artes, Lisa se ve feliz por el cambio y Bart la acusa de traidora, llamándola "backstabber". Ella le responde que Bob es mucho menos condescendiente que Krusty y que Bart debería despertar y darse cuenta de que su ídolo es un criminal. Mas adelante en el capítulo muestran uno de los programas de Bob, renombrado "Cavalcade of whimsy" o "desfile de extravagancias" en español. En este se ve a Bob Patiño leyendo el libro *L'homme au masque de fer* (1850) (*El hombre de la máscara de hierro*) de Alexandre Dumas, con gran dramatismo y esmero teatral. Al mostrar al público, se ven las caras de los niños boquiabiertos y cuando Bob señala que es momento de cerrar el programa se escucha un sonido de tristeza proveniente del público infantil. Esto muestra que a los niños sí les interesa y que están atentos a la lectura, señala también el interés dormido que tenían por los productos de la llamada

alta cultura y que sí pueden ser educados por contenido televisivo. Después, y para cerrar la transmisión, decide cantar una canción del músico estadounidense Cole Porter; el tema es "Ev'ry Time We Say Goodbye" (1944). Al artista lo nombran antes de cantar la canción, dando a entender que se quiere educar a los niños en músicos antiguos. Tras bambalinas, se ve a Bob caminado con su productor y dos niños que esperan con ansias su autógrafo; antes de dárselos, el productor le informa que lo chicos aman su show, a lo que Bob le responde "Thanks, Ed. I'm glad we've finally dispelled the myth that I'm too uptown for my tots". "Uptown" funciona como un eufemismo de clase alta y "tots", un coloquialismo que significa "niños". Después de que Krusty sea indultado y mientras el verdadero criminal, Bob Patiño, es encarcelado, este reclama, gritando al público presente: "Treat kids as equals! They're people too! They're smarter than you think. They were smart enough to catch me!", dejando en claro su verdadera intención de educar a los niños. Este capítulo es, en cierto sentido, un claro ejemplo de crítica a la cultura "basura" estadounidense y del sentimiento de "quema de brujas" hacia la cultura de masas.

Ahora bien, aunque en la serie nunca más se toque el tema de Bob Patiño queriendo educar a la juventud, su amor por las bellas artes queda claro en la mayor parte de esta. Por ejemplo, en el capítulo "Cape Feare" (1993, T4 E2, 24 min.), que a su vez es una parodia del filme "*Cape fear*" (1991) de Martin Scorsese, Bart le pide a Bob que, antes que este lo mate, recite en su totalidad la ópera cómica "*H.M.S. Pinafore*" (1878), con música de Arthur Sullivan y libreto de W. S. Gilbert. Bob acepta felizmente la petición, lo que le da tiempo a Bart de llamar a la policía (sin antes dejarlo terminar la obra). O en el capítulo "The Italian Bob" (2005, T17 E8, 23min.), en el cual Bob, ahora alcalde de una pequeña villa toscana, se vuelve el protagonista de la obra "*Pagliacci*" (1892), de Ruggero Leoncavallo y canta la canción más memorable de esta obra: "Vesti la giubba". Claramente cierto acercamiento hay con el protagonista de la ópera y Bob Patiño, en el sentido de que ambos son artistas de circo con pasiones más profundas y complejas acerca de su oficio de lo que dejan ver.

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

Con formato: Fuente: Cursiva

El Maravilloso mundo de Gumball

El Maravilloso mundo de Gumball, por otro lado, es conocido por su mundo absurdo y su constante uso de la meta-animación. El uso de este recurso está muy claro en el capítulo doble “The Disaster” (2016, T4 E40, 11min.) y “The Rerun” (2016, T5 E1, 11min.) (“Rerun” hace referencia a los capítulos de series que se muestran después de su transmisión original). Estos capítulos sirven como cierre e inicio de temporada con una narrativa que se ha estado creando de manera secundaria hasta llegar a ese punto, por lo que es preciso abordar algo de contexto.

The Disaster y The Rerun

Rob, un personaje secundario, guarda rencor por ser ignorado por los protagonistas, ya que anteriormente era tan solo un personaje de fondo que no hablaba. Este logra escapar de una dimensión alterna donde va todo lo inservible o considerado un error, ‘assets’ de la serie que ya no usan, ‘slang’ en desuso como ‘#YOLO’, animales extintos, ‘mulletts’ (el corte de pelo), entre otros. Esto, sin embargo, tiene un costo: ahora su cuerpo se ve corrupto y lleno de ‘glitches’. Entonces que toma una decisión: si no puede ser protagonista ni tampoco puede ser secundario, va a tener que ser el antagonista, decisión que toma pensando en las estructuras narrativas de una serie. Al decidir, ser un antagonista muestra su entendimiento del mundo en que vive como una serie y a las personas que lo habitan como miembros de un show. Al iniciar el capítulo, la familia Watterson se dirige al centro comercial, donde Rob los espera con ansias. Este acaba de comprar un control remoto universal, el cual controla todo su entorno; por ejemplo, al apretar el botón de expulsar, en dirección a un cajero automático, saca el dinero, al apretar el botón de rebobinar puede retroceder en el tiempo, entre muchas otras habilidades. Rob usa estos poderes para separar a Gumball de todos sus seres queridos. En una instancia, Rob usa subtítulos falsos para que el hermano adoptivo de Gumball se sienta insultado por el mensaje que lee, “if we hadn’t adopted him, we would have enough money”; también hace que su hermana pequeña, Anais, se pierda en el tumulto

de personas al bajarle el brillo a la imagen. Incluso cambia el idioma del programa a cantonés, que hace que una conversación con su novia se sienta como si estuvieran peleando. Llegando al final del episodio, Rob abre la puerta al lugar donde las cosas olvidadas e inútiles llegan a parar y arroja a nuestro protagonista, el cual cae en la nada rodeado de estática y objetos varios. En el cielo se pueden ver, como si fuera una gran pantalla, los créditos de cierre del programa, pero al revés, como si se vieran por detrás, claramente para retratar que Gumball está dentro de la televisión, pero no en el lugar donde los protagonistas viven. El siguiente capítulo, "The Rerun", es una suerte de reinicio de lo sucedido: Gumball logra alcanzar el control remoto y retrocede la temporalidad, sin embargo, aunque trata de sabotear los planes de Rob, este es más inteligente y logra hacer más daño que antes. Como una referencia a la película *Back to the future* (1985), Rob hace retroceder a los padres de Gumball hasta transformarlos en bebés, haciendo desaparecer a su hermana menor y a su hermano a su estado de pez dorado, antes de ser adoptado. Al final, Rob tiene un cambio de emociones y se da cuenta que no puede haber antagonista sin un protagonista, nuevamente solidificando su rol como personaje en una narrativa y no como agente propio.

The Copycats

Una narrativa única y muy curiosa se encuentra en el capítulo *The Copycats* (2017, T5 E11, 11min.), en el que Gumball y su familia son acosados por una familia similar donde, en lugar de gatos, un conejo y un pez dorado, la familia acosadora consiste en cabras (en vez de gatos) y una rana (en reemplazo del pez dorado), sin incluir un símil al miembro más joven de la familia, Anais. Esta familia de 'doppelgängers' imita las acciones de los Watterson y lo suben a las redes sociales, lo cual enoja a la familia de Gumball, pues sienten robada su personalidad y sienten que es injusto que los imitadores se aprovechen económicamente (al subirlo a las redes) de sus hechos, en tanto ellos, en cambio, no tienen dinero. Deciden indagar en internet y encuentran una página web en chino donde hablan de la familia de 'doppelgängers'. Con una mala traducción al inglés, explican a cada integrante de la familia, pero sin considerar aspectos de personalidad ni ningún valor narrativo que puedan tener dentro de una

historia. En la página explican la ausencia de la hermana menor de Gumball detallando: “DELETED: Woman no right to celebrate in republic of people”, haciendo una referencia a la cultura machista de China y a la falta de representación de niñas en su media. Esta narrativa puede ser considerada curiosa y desconectada si no se tiene en cuenta que es una parodia a un verdadero caso de plagio cometido en China, donde se creó una serie extremadamente similar a la de *El increíble mundo de Gumball*, llamada *Miracle Star*, donde una cabra llamada Miao Le Xing y su hermano adoptivo Gua-Gua, que es una rana, viven en un mundo de animación, con técnica mixta 2D y 3D.

Que la serie use como una narrativa un elemento de la vida real es muy interesante, pero que este elemento sea en relación directa a la serie y que se use este plagio para crear paralelismos narrativos en el episodio es verdaderamente algo que poco se podría haber hecho en antaño. Si vemos el ya mencionado cortometraje “Duck Amuck”, este usa el recurso de la meta-animación como narrativa, es decir, la historia es sobre el juego de que lo que estoy viendo es una serie animada, pero como ese recurso ya está asimilado por el público, los creadores de este contenido tienen que escalar aún más en la exploración narrativa; “Duck Amuck” ya está hecho y hacer un episodio donde le pase lo mismo a Gumball sería innecesario, así que usan los recursos de la meta-animación para crear una nueva narrativa sobre la meta-animación, donde el mundo sabe que es una serie animada y se comporta como tal, cumpliendo su rol como serie animada. Existen varios capítulos más donde se explora esto, por ejemplo “The Money” (T3 E39), donde la familia se queda tan pobre que el mundo a su alrededor empieza a regresar en el ‘pipeline’ de la animación, los ‘render’ pasan a ser ‘playblast’, los personajes 2D pasan a ser ‘animatic’, hasta llegar al punto donde son meramente ‘thumbnails’ en un papel. Este uso de la narración es valioso, ya que está enfocado a un público ya informado sobre los procesos de la industria de la animación y saca conscientemente al espectador de la narrativa, pero no completamente; no es un detrás de cámara, este segmento es parte de lo que se le quiere presentar al público como parte de la historia.

The Menu

Para finalizar con *El increíble mundo de Gumball*, se analizan varias instancias en donde se burla del consumismo y del concepto del “new rich”. La familia Watterson es de clase media baja y solo la madre trabaja. Al contrario que en la familia Simpson, donde el incompetente y flojo Homero es el proveedor y Marge la que se encarga del hogar, Nicole Watterson es la muy capaz e inteligente trabajadora de oficina que asume la economía familiar y el incompetente y flojo Richard Watterson es el amoroso y desempleado amo de casa, un claro contraste con los valores más antiguos (pero no arcaicos) que nos presentaban los Simpsons. No es un cambio de roles totales tampoco; el padre sigue siendo el “tarado” de buen corazón y la madre sigue siendo la voz de la razón, pero, en este caso, con claros problemas de ira. Los problemas económicos son recurrentes en la serie y la familia no se esconde de decirlos en voz alta; varios de los problemas que viven en el día a día se basan en el hecho de que no pueden pagar por una solución y se las tienen que ingeniar, pero, de vez en cuando, se rompe esta situación y la familia Watterson es presentada con grandes sumas de dinero. En una ocasión en el capítulo “The Menu” (2017, T5 E27, 11_min.) Gumball y Darwin empiezan como empleados en la millonaria cadena de comida rápida “Joyfull Burger”, pero, luego de literalmente cortar los gastos a la mitad (cortando objetos y cheques por la mitad), duplican la producción de carne mutando vacas para hacerlas gigantes o extremadamente largas y, finalmente, sacándose el corazón quirúrgicamente, estos escalan en la pirámide corporativa hasta convertirse en dueños de la empresa, que los deja con una inmensurable cantidad de dinero. Aparecen en la portada de la versión paródica de la revista *Forbes*, “Fraud” o fraude en español, para después comprarse una lujosa mansión doble donde se tienen (o quieren) que transportar vía helicóptero al otro lado de la mansión para cosas tan simples como ir a buscar la sal, petición que se había hecho la semana pasada pero las ondas de sonido habían llegado recién a los odios del otro hermano. Estas parodias y críticas son simples pero eficientes en mostrar características que ya pensábamos de dueños de empresas de este calibre: el poco respeto a los empleados y a la calidad de sus instalaciones, los “avances científicos” que modifican grotescamente la materia prima y la falta de empatía y humanidad que

tienen, solo para obtener lujos innecesarios y poco prácticos, que de hecho no sirvieron en nada en el objetivo inicial del episodio, que era encontrar la hamburguesa del menú secreto del restorán. También se alude al hecho de que uno no necesita saber de su empresa para triunfar dentro de ella. Sin esconderse de la crítica, en varios capítulos que muestran a la vida de la elite, esta se visualiza con “Mc-mansiones”, término despectivo que se usa para referirse a mansiones de poco gusto estético, usualmente prefabricadas y “kitsch”. También muestran personas con cirugías plásticas exageradas y grotescas y a gente malvada o de pocos amigos que poco sentido común tienen, tratando de solucionar todo con dinero al mismo tiempo de mostrarlos tacaños y poco solidarios.

SOLO USO ACADÉMICO

Conclusión

Comentado [PU17]: aquí corte de página

Después de contextualizar los periodos y describir las series seleccionadas, los análisis de los episodios develaron las herramientas utilizadas por los creadores para satirizar, parodiar, criticar u homenajear tanto la alta cultura como la cultura popular. Por tanto, ya estamos en condiciones de responder la pregunta de investigación planteada al inicio de este ensayo: ¿De qué manera se expresa la presencia de la parodia de la llamada “alta cultura”, en series icónicas estadounidenses de comedia? A la vez, reconocemos la presencia, en los objetos de estudio de este ensayo, de los elementos de la parodia destacados por Margaret Rose (1979), tales como la exageración, caricatura, sustitución, adición, condensación, contraste y discrepancia. Estos se encuentran en abundancia en los episodios y cortometrajes del desarrollo, tal como se demostró en el análisis.

Haciendo un ejercicio de introspección (suerte de “meta-tesis”), identificamos que en el corazón del capítulo “Bart the Genius”, curiosamente, reconocemos, de alguna manera, en clave cómica, varias de las conclusiones a las que se llegó en este ensayo. Por ejemplo, el gag analizado acerca del cómic que se encuentra ‘por error’ entre los libros de literatura clásica, podríamos considerarlo algo anacrónico, desde la mentalidad actual acerca de la cultura popular, considerando que series de animación “para niños” llegan ya al campo cultural de la academia y son fruto de constantes y sistemáticos análisis; apreciar, entonces, de qué modo el contenido mediático anteriormente demonizado, llega hoy al escrutinio analítico dentro de las universidades y de la crítica especializada, tal como se esperaría de grandes ensayos o novelas históricas. Reconocemos también un claro ejemplo de la aun presente separación de clases sociales, tanto en la escena de la ópera, en la que Bart y Homero esperan comodidades encontradas en el estadio, secuencia que cuestiona la falta de educación formal de ciertos grupos y, por otro lado, el entendimiento de normas sociales o el absurdo aislamiento en sí de la ópera francesa ambientada en España hablada en ruso. Del mismo modo, incluso se contradicen valores explícitos del colegio, separando (“protegiendo”) a los estudiantes de los productos de la cultura popular, alienándolos y

cultivando en sus cerebros la idea de que son superiores al resto de la población. Estos cuestionamientos en tono humorístico se presentan una y otra vez en los capítulos, pero también se aprecia el sentimiento de homenaje hacia obras hoy canónicas de la alta cultura, tal como se examinó en los capítulos de “The Raven” y “What’s Opera doc”; algunos de los más notorios respecto a este punto. Se denota un sentimiento de inspiración en estos cortos y tiene sentido, al ser considerado un clásico el referente al que aluden; no obstante, con el paso del tiempo, estos mismos episodios cómicos, con historias tan bien contadas (que los personajes pueden ser un conejo y un cazador y no pierden elocuencia), han pasado, a su vez, también a adquirir la categoría de clásicos (aun cuando se trató de un campo cultural diferente y con diferentes reglas). Así, entonces, esa misma cualidad de clásico es la que ahora corona a series como *Looney Tunes* y *Los Simpson*, series ya viejas (aunque de distintas décadas) que han acompañado toda o gran parte de muchas vidas, formando parte del repertorio de sus imaginarios y que, por tanto, nos permiten entenderlas como cánones culturales significativos que dan el paso para que series actuales como *El Maravilloso mundo de Gumball* se pueda burlar de la técnica de la animación en sí, porque ya entendemos a Bugs y Bart como íconos de nuestra cultura y también comprendemos su lenguaje, sus estrategias humorísticas y, por ende, su valor cultural. Considerando el conjunto de estos aspectos, entendemos mejor la seguidilla de elementos que inspiraron a estas caricaturas y las caricaturas que estas mismas inspiraron hasta el día de hoy.

Uno cuando se enfrenta a una investigación, suele olvidar que las ideas no salen de la nada. Uno puede pensar que *Los Simpson* corresponden a un antes y un después cortante e inamovible del género de la sitcom familiar disfuncional, No obstante, *Casado con hijos* se estrenó antes y, antes de eso, *La familia Addams*. Tal como Elmer, en el episodio analizado, pide prestado el traje a Sigfrido, Sigfrido se inspiró en leyendas orales de generaciones y generaciones, cada uno modificando e interpretando el personaje de maneras diferentes y así es Bugs y así es Gumball y Homero y Don Quijote, Superman, Sherlock Holmes, King Kong, Fígaro y casi un sinfín de etcéteras.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1999). *El sentido social del gusto: Elementos por una sociología de la Cultura*. Siglo XXI, Ciudad de México.
- Culebras, P. C. (2017). *Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad*.
<http://roderic.uv.es/handle/10550/58719>.
- Eco, U. (1989). *Lector in fabula*. En *Librairie générale française eBooks*.
<http://ci.nii.ac.jp/ncid/BB13235846>.
- Genette, G., & Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos : La literatura en segundo grado*. Madrid, Editions du Seuil. <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BB10991605>.
- Goldmark, D. (2005). *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/california/9780520236172.001.0001>.
- Gray, J. (2005). *Watching with the Simpsons: television, parody, and intertextuality*. London, Routledge. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA78114726>.
- Gottesman, Ronald (1990). *Parody*. New York: Harwood Academic Pub.
- Hughes, S. E. (2016). American Monsters: Tabloid Media and the Satanic Panic, 1970–2000. *Journal of American Studies*, 51(3), 691-719.
<https://doi.org/10.1017/s0021875816001298>.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Chicago, University of Illinois Press). <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA49918774>.

- Oxford English Dictionary. (2004). Choice Reviews Online, 41(12), 41Sup - 0018.
<https://doi.org/10.5860/choice.41sup-0018>.
- Rogers, M. F., & Swartz, D. L. (1999). Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu. Contemporary Sociology, Oxford, Oxford University Press, 28(2), 234.
<https://doi.org/10.2307/2654908>.
- Rose, M. (1993). Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern. Cambridge University Press.
<http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA21151416>.
- Segura, J. S. O. (2018). Community: La hibridación de géneros a través de la metaficción y el homenaje [PDF online]. Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla.
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/79828/Juan%20Marcos%20Segura%20Oliviera%20TFG%20Community.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Symons, A. (2012). Mel Brooks in the cultural industries. Edinburgh, Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748649587.001.0001>.
- Wells, E. (2015). The Representation of Women and Gender in Warner Bros. Cartoons: A Performance of Satire. Wollstonecraft Writing Award.
<https://digitalcommons.augustana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=wollstonecraftaward>.