



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Facultad de Ciencias de la Comunicación

TESIS DOCTORAL

**LOS SIMPSON (1989-1997) Y LA REPRESENTACIÓN DE TRES
PROBLEMÁTICAS ESENCIALES DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA:
MEDIOS DE COMUNICACIÓN, EMPRENDIMIENTO Y GÉNERO**

Realizada por:

Alejandro Tovar Lasheras

Dirigida por los:

Dra. Carmen Marta Lazo

Dr. Francisco Javier Ruiz del Olmo

Málaga, 2018



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Alejandro Mariano Tovar Lasheras

 <http://orcid.org/0000-0003-2770-8888>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



“El humano es un ser que está constantemente en construcción pero, también, y de manera paralela, siempre en un estado de destrucción”.

José Saramago

“Los sabios hablan porque tienen algo que decir; los tontos, porque tienen que decir algo”.

Platón

“Nunca he encontrado una persona tan ignorante de la que no se pueda aprender”.

Galileo Galilei

“Intentar algo es el primer paso hacia el fracaso”.

Homer J. Simpson

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, la de apellido y la de corazón, por compartir conmigo tantas horas frente a la tele siguiendo la vida de *Los Simpson*.
Por aprenderse, con resignación, sus diálogos junto a mí.

A mis padres, Mariano y Nieves, por regalarme juguetes amarillos desde que tengo uso de razón.

Y a Matt Groening, al que, como poco, le debo una cena.

Dedicado a Snowball I

Seguro que ellos quieren que sepas que se siguen acordando de ti cada vez que oyen a un gato maullando a las 3 de la madrugada



ÍNDICE

CAPÍTULO 1 – INTRODUCCIÓN

Preámbulo.....	15
1.1.- Propósito.....	20
1.2.- Finalidad.....	22
1.3.- Estructura.....	23
1.4.- Justificación académica.....	25
1.5.- Justificación personal.....	26
1.6.- <i>Los Simpson</i> , la lupa satírica (y de color amarillo) de la sociedad contemporánea.....	29
1.6.1.- <i>El nacimiento de una serie paradigmática</i>	33
1.6.2.- <i>Los Simpson en España</i>	35
1.6.3.- <i>Éxitos y reconocimientos</i>	36
1.6.4.- <i>Principales motivos de su éxito</i>	37

CAPÍTULO 2 – MARCO TEÓRICO

2.1.- Preámbulo.....	47
2.2.- La crisis de valores en la Posmodernidad: breve acercamiento a la sociedad contemporánea.....	50
2.2.1.- <i>Reflexiones sobre el concepto de valor</i>	52
2.2.2.- <i>La crisis actual del concepto de valor</i>	55
2.2.3.- <i>Valores y familia de hoy. ¿Cómo actúan Los Simpson?</i>	58

2.3.- El poder de los medios y su implicación social.....	59
2.3.1.- <i>El cariz socializador de los medios de comunicación.....</i>	60
2.3.2.- <i>Apuntes sobre la narrativa televisiva.....</i>	63
2.3.3.- <i>Apuntes sobre la industria televisiva.....</i>	65
2.4.- Análisis científicos sobre <i>Los Simpson</i>	70
2.4.1.- <i>Los Simpson y la infancia.....</i>	71
2.4.2.- <i>Los Simpson y las claves de su éxito.....</i>	77
2.4.3.- <i>Los Simpson y su traducción.....</i>	78
2.4.4.- <i>Los Simpson, los medios de comunicación y el Periodismo.....</i>	80
2.4.5.- <i>Los Simpson y las cuestiones género.....</i>	83
2.4.6.- <i>Los Simpson y la espiritualidad, la Religión y la Filosofía.....</i>	87
2.4.7.- <i>Los Simpson, las Matemáticas y las ciencias.....</i>	91
2.4.8.- <i>Los Simpson, la sociología y la Historia.....</i>	94
2.4.9.- <i>Los Simpson, la empresa y la política.....</i>	98

CAPÍTULO 3 – DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1.- Objeto formal de la tesis.....	109
3.2.- Objetivos generales.....	110
3.3.- Objetivos e hipótesis específicas.....	111
3.4.- Determinación de la muestra y metodología.....	115
3.4.1.- <i>Elección del espacio muestral.....</i>	115

3.4.2.- Elección de la metodología.....	117
3.4.2.1.- Organización de los datos iniciales.....	168
3.4.2.2.- Revisión de la muestra acotada.....	170

CAPÍTULO 4 – TRABAJO DE CAMPO: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

4.1.- El periodismo informativo y la televisión infantil en las primeras temporadas de la serie de ficción televisiva <i>Los Simpson</i>	175
4.2.- Un acercamiento a las técnicas de emprendimiento representadas en la serie de ficción <i>Los Simpson</i> y aplicadas por Homer, su protagonista.....	177
4.3.- De Marge a Lisa Simpson: representación del cambio de paradigma de mujer en la serie televisiva <i>Los Simpson</i>	179

CAPÍTULO 5 – CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

5.1.- Cumplimiento de los objetivos y contraste de las hipótesis.....	182
5.2.- Conclusiones generales.....	183

CAPÍTULO 6 – APORTACIONES

6.1.- Enseñar con la tele: <i>Los Simpson</i> como herramienta pedagógica para alumnos de secundaria, grado medio y formación superior.....	194
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Epílogo.....	198
Bibliografía.....	204
Anexos.....	224
Ficha técnica de capítulos referenciados.....	226

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Preámbulo

La era moderna.

Cuando los valores y la consideración de lo ético y lo moral no son lo que eran.

Cuando la filosofía de vida se ha alterado tanto que los abuelos no son capaces de comprender a sus nietos. Ni a sus hijos. Ni a otros muchos abuelos.

Cuando todo se ha vuelto líquido.

¿Cómo siempre ha ocurrido?

Quizá.

El sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman fue capaz de desentrañar los misterios y explicar los fenómenos sociales del mundo occidental contemporáneo. En sus libros *Modernidad líquida* (2000), *Amor líquido* (2003), *Vida líquida* (2005) y *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre* (2007), pudo descubrir y detectar aquello que diferencia a las generaciones actuales de las anteriores: una completa ruptura con las instituciones establecidas, con los cánones impuestos y con las estructuras prefijadas.

Hasta hace unos años, el individuo nacía predestinado, sin saberlo, a seguir una senda ya marcada; a completar unas etapas, a alcanzar unos hitos, a tachar de una lista tan invisible como sólida una serie de ítems

inesquivables. Estaba llamado a estudiar, trabajar y encontrar dos ejes inamovibles en forma de ocupación y de compañía sentimental.

Pero hoy nada es como era. La vida *líquida* se basa en la temporalidad y en la inestabilidad, en el individualismo; en el cambio, la volatilidad y, también, en la obsolescencia programada. El compromiso es un adeudo a evitar y, por eso, hoy, nada se conserva; todo se exprime y se cambia, se recambia y se actualiza.

Bauman sitúa el origen primigenio de la modernidad en el terremoto que asoló Lisboa en 1755. Y en el incendio que le sucedió, justo antes del tsunami que terminó de engullir ruinas y pensamientos. Un duro golpe del que germinó la idea del ‘¿para qué?’. ¿Para qué buscar nada duradero, si puede derribarse en cualquier momento? ¿Para qué un trabajo estable, un compañero vital?

Así se explica que en la actualidad el precariado sea la forma de vida usual, aquella que dibuja el camino de las clases medias, de la gran masa social. La sociedad actual vive en una eterna búsqueda, en una eterna exploración. La sociedad actual también busca sin querer encontrar, sólo por el gusto de descubrir, cada día, algo nuevo. Entiende el individuo que el ayer es efímero, y comienza a pensar que el ahora, casi también.

La tecnología, y su fusión con la ciencia, ha contribuido a este cambio en nuestra forma de vivir y entender el mundo, de entender el ordenamientos social, y sus usos y costumbres que lo configuran. De su implementación en tareas y rutinas que, hace unos años, difícilmente hubiéramos imaginado terminarían apoyadas en la técnica, han surgido grandes y maravillosas revoluciones. Pero a nadie le es ignoto que esa misma tecnificación ha creado monstruos. Unos monstruos en forma de avaricia, de desigualdad.

Nicholas Negroponte se preguntaba, en los albores de la era digital a mediados de los años 90, qué se podía hacer para revertir una realidad cada

vez más palmaria, aquella que apunta a que el 20% del mundo consume el 80% de los recursos; que apunta a que una cuarta parte del planeta tiene un nivel de vida aceptable y tres cuartas partes no lo tienen. Entendía que, precisamente, la nueva generación nacida en el paisaje digital estaba llamada a liberarse de viejos prejuicios y a actuar conforme a la lógica y a la razón, a la igualdad y a la equidad. Decía que la tecnología digital podía ser la fuerza que propiciase un mundo más armónico y que el acceso a ella, la movilidad y la habilidad para efectuar cambios iban a ser lo que haría del futuro un escenario distinto a su presente. Lo decía en los 90, hace casi tres décadas.

El autor acertó en muchos de sus pronósticos: dijo que hoy llevaríamos en la muñeca lo que entonces ocupaba todo el escritorio y lo que, un poco antes, sitiaba una habitación; habló de las pantallas, de los sistemas para compartir información. Como Julio Verne, Negroponte supo ver lo que venía. Aunque sus pronósticos no dibujaron todo lo que el futuro deparaba a las sociedades actuales.

Probablemente, Negroponte y Bauman nunca mantuvieron una conversación. Quizá coincidieran en algún momento. O tal vez no. En cualquier caso, la muerte del segundo hará imposible la confrontación de opiniones. Pero en su cruce se alumbra el contexto más realista de la era moderna, aquella en la que la tecnología facilita el trabajo, aunque este sea precario; en la que la interconexión propicia las relaciones, pero las discriminaciones por motivos de género siguen siendo habituales en casi todos los contextos; en la que los medios de comunicación son más, pero no necesariamente mejores.

Y en este contexto viven Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie. En este contexto viven los Simpson.

El presente trabajo de investigación se trata de una tesis doctoral elaborada por el sistema de tesis por compendio de publicaciones según el Reglamento de los Estudios de Doctorado de la Universidad de Málaga.

Artículo 21. Tesis por compendio de publicaciones

1. Podrán presentarse para su evaluación como tesis doctoral un conjunto de trabajos publicados por el doctorando directamente relacionados sobre el tema de la tesis doctoral.

2. Las tesis presentadas como compendio de publicaciones deberán constar de una introducción en la que se presenten los trabajos y se justifique la unidad temática de los mismos para conformar una tesis, un resumen global de los resultados, la discusión de estos resultados –si procede–, las conclusiones finales y una copia de los trabajos que forman parte integrante de la tesis. La introducción debe ser lo suficientemente extensa y debe incluir el estudio del estado de la cuestión, preliminares y aquellos detalles que no se han podido incluir en las publicaciones que avalan la tesis por limitaciones de espacio.

3. Para la presentación de tesis por compendio de publicaciones será necesario que esté compuesta por un mínimo de tres publicaciones (artículos, capítulos de libro o libros). Dichas publicaciones son las que se tendrán en cuenta para avalar la tesis.

4. La suma de las puntuaciones de las publicaciones que forman parte de una tesis presentada como compendio de publicaciones ha de ser igual o superior a 1 punto, según los [criterios](#) utilizados por la ANECA o los elaborados por las diferentes comisiones académicas de doctorado, siempre en cumplimiento con los criterios de la ANECA.

Este formato justifica el hecho de que se explique y detalle la elección de la metodología, la determinación de la muestra y otros factores relevantes para la exposición de los temas, así como determinadas referencias para conformar un marco teórico y las introducciones, de forma paralela en los diferentes apartados del trabajo de campo y en el capítulo de aportaciones. Al suponer cada uno de los epígrafes trabajos destinados a ser leídos de forma independiente y por tener que prepararlos para su publicación o divulgación en distintas revistas científicas o para ser pronunciados en Congresos de Comunicación, ha resultado ineludible preparar textos autónomos que, finalmente, quedan integrados en esta misma tesis doctoral.

La reproducción de cada uno de ellos es fiel a los textos publicados en los diferentes medios o Congresos, especificados al inicio de cada uno de los epígrafes.

1.1.- Propósito

Entendiendo que las líneas de investigación propuestas en esta tesis responden a otras tantos ítems de la sociedad actual, y que *Los Simpson* se sirven de ellos para caricaturizar los usos y costumbres de los hombres y mujeres de occidente, se estima necesario establecer tres grupos de objetivos e hipótesis, enfocados a cada una de las ramas de análisis que en este proyecto se desarrollan, además de otro bloque transversal que servirá, finalmente, para deducir unas conclusiones generales sobre el producto audiovisual analizado.

De esta forma, la presente investigación se propone, en primer término, analizar la representación que en *Los Simpson* se hace de los medios de comunicación en sus vertientes informativas e infantiles, y la función que estos –especialmente, la televisión– juegan en los hábitos y rutinas de los personajes de la serie. Así, se estudiarán el contenido de las informaciones ofrecidas y los aspectos formales utilizados, así como las actitudes de los presentadores y conductores de espacios televisivos, a través de las figuras del periodista Kent Brockman y del ídolo infantil Krusty, el Payaso, y los contenidos que en su *show* ofrece.

En segunda instancia, esta tesis pretende estudiar cómo *Los Simpson* refleja, con la ironía y crítica características de la serie, la economía y el ámbito laboral y, más en concreto, el fenómeno del emprendimiento y el trabajo por cuenta ajena, otra de las grandes problemáticas y realidades de la sociedad contemporánea. Esa plasmación, esa sátira, se realiza casi en exclusiva a través de las tramas protagonizadas por el padre de familia, Homer J. Simpson. El personaje implementa, sin saberlo, las técnicas para emprender negocios e iniciativas exitosas, las claves psicológicas para enfrentar las derrotas empresariales y los métodos para conocer y dominar los mercados, y se revela, para

muchos autores, como el gurú del emprendimiento más singular de la historia.

Por último, el tercer bloque de investigación responde a otra de las grandes problemáticas de la sociedad contemporánea: las cuestiones de género e igualdad. Por eso, este trabajo analizará cuál es su representación en la serie, atendiendo en gran medida a la forma de actuar y relacionarse con su entorno de uno de sus personajes principales, Marge Simpson. Se determina este foco de atención por entender que la señora Simpson representa el salto generacional experimentado por las mujeres occidentales nacidas en la década de los 50 y los 60, más evidenciable si cabe cuando se estudia la relación de estas mujeres con aquellas que recogerán sus testigos, sus hijas.

A la luz de estas líneas de investigación específicas se impone, como ya se ha avanzado, la necesidad de establecer unas líneas generales a todas ellas que ayuden a establecer unas conclusiones globales sobre la importancia, impacto e imbricación con la cultura popular actual y con la sociedad occidental de la serie de televisión *Los Simpson*. De esta forma, se toman como transversales a toda la investigación los siguientes objetivos:

- Analizar cómo en la serie televisiva *Los Simpson* se reflejan con fidelidad, y mediante la crítica y la ironía, tres de las grandes problemáticas de la sociedad contemporánea: el poder de los medios de comunicación y, en concreto, de la televisión; el fenómeno del emprendimiento y el trabajo por cuenta propia, y el cambio de paradigma de la mujer del siglo XX a la del siglo XXI.

- Constatar que *Los Simpson* no es, únicamente, una serie de animación televisiva ideada para el entretenimiento y la distracción sino que supone, asimismo, una potente arma para entender los usos y costumbres de la sociedad contemporánea y sus vicios, además de para promover la reflexión.
- Evidenciar que *Los Simpson* pueden servir como herramienta pedagógica aplicable en las aulas de secundaria, grado medio y formación superior. Objetivo que conduce al siguiente apartado de este capítulo introductorio.

1.2.- Finalidad

El interés y la voluntad de establecer nuevos modelos de comunicación en materia educativa es una realidad que cada vez goza de mayor importancia, motivada en gran medida por el auge de la utilización de las tecnologías en el aula. Debido a ello, la promoción de líneas basadas en modelos alternativos de enseñanza, que superan la mera transmisión teórica de los conceptos, puede encontrar en *Los Simpson*, a la vista de su potente conexión con públicos de todas las edades y del amplio abanico de temáticas que aborda a lo largo de sus temporadas, un nuevo pilar en torno al que establecer el hilo conductor de las clases.

Homer, Bart, Marge, Lisa y Maggie comparten, a través de las tramas de la serie que protagonizan, visiones particulares de diferentes materias como la Historia, la Filosofía, las Matemáticas, la Religión y las ya aludidas cuestiones de género o de empresa y economía moderna.

Por eso, y por su fuerte vínculo con públicos de todas las edades y por sus diferentes niveles de lectura, se entiende que *Los Simpson* servirán para que el alumno conozca y reflexione sobre los conceptos básicos de diferentes ramas del saber. El docente encontrará en este producto audiovisual de éxito una nueva herramienta pedagógica que podrá implementar en sus ponencias, a fin de tratar de cautivar a un alumnado que, cada vez con más determinación, demanda nuevas alternativas en la exposición de los contenidos de las materias. Esta línea pretende ser, en conclusión, una de las mayores aportaciones prácticas al contenido y conclusiones derivadas de esta investigación.

1.3.- Estructura

A continuación se expone, en forma de tabla, el orden de capítulos en torno a los que se estructura esta tesis doctoral, así como las líneas generales sobre los que versará cada uno de ellos.

Los Simpson (1989-1997) y la representación de tres problemáticas esenciales de la sociedad contemporánea: medios de comunicación, emprendimiento y género	
1.- Introducción	<p>Los <i>Simpson</i> como serie de televisión paradigmática; éxitos y razones de los mismos; impacto en España.</p> <p>Propósito, finalidad y justificación de la necesidad de su análisis científico.</p>
2.- Marco teórico	<p>Repaso de estudios referidos a sociedad y valores en la Posmodernidad, influencia de los medios de comunicación y a los análisis con <i>Los Simpson</i> como eje central de estudio.</p>
3.- Diseño investigación	<p>Determinación del objeto formal de tesis</p> <p>Concreción de las hipótesis, objetivos y metodología escogida para llevar a cabo la investigación.</p>
4.- Trabajo de campo	<p>Exposición de los tres ítems de estudio.</p>
5.- Conclusiones	
6.- Aportaciones	<p><i>Los Simpson</i> como herramienta pedagógica.</p>
Bibliografía y anexos	

1.4.- Justificación académica

La tesis doctoral que aquí se presenta parte de la premisa de *que Los Simpson*, a pesar de ejercer una influencia tan notoria en la sociedad actual y de haber sido justamente elevada a la categoría de producto audiovisual paradigmático, a tenor de su enorme éxito en pantalla y de su permanencia en las parrillas televisivas de docenas de países en todo el mundo décadas después de su estreno, es al mismo tiempo una serie muy poco estudiada desde el punto de vista académico.

A pesar de que la comunidad científica sí se ha interesado por analizar determinados extremos como, por ejemplo, la traducción de los diálogos de la serie de su idioma original, el inglés, al español hablado en España y en Latinoamérica, o en el consumo de la misma por parte de *targets* a los que, presumiblemente, esta no va dirigida, como es el caso del público infantil, se aprecia un notable vacío en las perspectivas que centrarán el hilo conductor del presente proyecto de investigación doctoral.

Muy pocos estudiosos han utilizado la técnica del análisis de discurso para obtener conclusiones y dilucidar la certidumbre o no de hipótesis y preguntas de investigación en asuntos referidos a la representación de los medios de comunicación y la televisión infantil o de las cuestiones de género, dos de los grandes núcleos de investigación de esta tesis. También adolece la literatura científica de textos y estudios que hayan examinado la plasmación del fenómeno del emprendimiento, otro de los ejes de este trabajo de investigación, y tampoco es prolija la literatura que establezca si *Los Simpson* sirven o no como herramienta pedagógica, extremo que pretende configurar una de las conclusiones principales de este estudio y convertirse en una de sus aportaciones capitales.

Por ello, este investigador entiende que la elaboración de la presente tesis resulta pertinente, y justifica así la elección del tema de análisis, investigación y estudio.

1.5.- Justificación personal

Esta tesis doctoral parte de mi vocación periodística, la que siempre ha guiado mis pasos profesionales, con *Los Simpson*, que igualmente me acompañan desde que tengo uso de razón.

Nací el 8 de julio de 1988. Por entonces, nadie en España había oído hablar de *Los Simpson*. Estaban todavía enfrascados en la tarea de enamorar a los estadounidenses con sus apariciones estelares en *The Tracey Ullman Show*. Aquí triunfaba Julia Otero con su *3x4*; Javier Gurruchaga nos invitaba a ‘viajar con él’ y Yupi descubría a los niños sus mundos.

Habría que esperar casi tres años para que, tras su consagración en Estados Unidos, un directivo visionario de *Televisión Española* se fijase en ellos. Nunca ha trascendido a quién corresponde el mérito de haberlos descubierto pero, sin duda, será una proeza que hoy seguirá evocando con orgullo.

El 20 de enero de 1991, *La 1* de *Televisión Española* emitió el primer episodio doblado al español de la historia de *Los Simpson*, *La Babysitter Loca Ataca de Nuevo*. Yo no lo vi porque, a esas horas, las once de la noche, seguro que estaba durmiendo.

Por aquel entonces, *Televisión Española* todavía dejaba hueco en su parrilla para la publicidad y la autopromoción. La memoria no me alcanza para recordar la primera vez que me topé con ellos, la primera vez en que mi mirada quedó absorta ante ese desfile de

dibujos animados de redondeadas formas, de vivos colores, de saltones ojos. Nunca lo sabré, pero puedo elucubrar sobre lo que me sucedió porque, aunque sin la virulencia de los inicios, todavía hoy me ocurre algo similar.

“Te quedabas absorto viendo los anuncios en la tele”, decía mi madre. Porque *La 2*, canal que pasó a emitir la serie tras su discreta aceptación en la cadena principal de *Televisión Española*, programaba *Los Simpson* en un horario, después de la cena, no apto para menores. Pero a mí me bastaban con aquellas breves cortinillas.

Después vendrían los cambios de horario y de cadena. *Los Simpson* se asentaban en España igual que yo lo hacía en el mundo. Y para mí no había *Fruitis*, ni *Yupis* ni personajes de Disney que valieran; yo quería verlos a ellos.

Y así era. Los *VHS* terminaban velándose de dar tantas vueltas. *Bart, el General; El Blues de la Mona Lisa; La Odisea de Homer; El Abominable Hombre del Bosque*. Me aprendí sus diálogos, el segundo a segundo de sus secuencias.

Para Navidad, siempre muñecos de *Los Simpson*. Todavía los conservo; hoy forman parte de la que algún experto en memorabilia me ha asegurado es una de las colecciones más completas de objetos de la serie que hay en el mundo. Quizá sea la más completa de España. Conformada poco a poco, desde finales de los 80, cuando casi no sabía ni hablar. Tanto es así que los llamaba, como mi abuela me recordaba, ‘*Osinson*’.

Fui creciendo, madurando, y me sucedió lo que a la mayoría: poco a poco, comenzaba a percibir chistes e ironías que hasta entonces me habían pasado por alto; niveles de lectura que antes no alcanzaba. Y mi relación con ellos se fue estrechando, adquiriendo nuevos matices.

Hasta llegar al punto de decidirme a estudiarlos o, más bien, a poner por escrito lo que ya sé de ellos.

Carmen Marta, co-directora de este trabajo, principal instigadora del mismo y a la que regalo un *compendio* de abrazos, me lo dijo desde el principio: “Lo tienes todo en la cabeza. Sólo hay que pasarlo al papel”. Era un paso natural. Llevo toda la vida, sin saberlo, preparándome para escribir esta tesis. Y este es el resultado.

1.6.- *Los Simpson*, la lupa satírica (y de color amarillo) de la sociedad contemporánea

“Si no hubieran existido, el planeta habría sido destruido por un holocausto hace mucho tiempo. Este es el *show* que nos ha mantenido vivos y riendo en vez de matando”. Son palabras de David Mirkin, productor de la serie televisiva *Los Simpson* desde 1992, pronunciadas en el documental *The Simpsons 20th Anniversary Special* (Spurlok, 2010). Sin duda, una sentencia un tanto exagerada, aunque, para muchos, imaginar la vida sin ellos sería equiparable a pensar en un mundo sin electricidad. Esta serie ha redefinido el concepto de éxito global, emitiéndose en más de noventa países y siendo traducida a más de cuarenta y cinco idiomas.

Considerados como “El mejor programa de televisión del siglo XX” por la revista *Time*, cuentan también con una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood. Los premios *Emmy* y *Peabody* son para ellos un terreno conquistado en varias ocasiones, y hasta han llegado a conseguir una nominación a los *Oscar* al mejor corto de animación. La serie atesora otros reconocimientos que trascienden a la pantalla: una atracción en los Estudios Universal de Orlando y una recreación a escala real de la casa familiar en Las Vegas, por ejemplo. Las caras de sus personajes han sido estampadas en sellos de correos de Estados Unidos y también se han elevado al cielo en aviones comerciales como globos aerostáticos. Incluso el *Oxford English Dictionary* se ha fijado en el prototipo de la holgazanería Homer Simpson y ha incluido su clásica onomatopeya ‘*D’oh!*’ en sus páginas, definida como “*Expressing frustration at the realization that things have turned out badly or not as planned, or that one has just said or done something foolish*”.

Decir *Los Simpson* es decir muchas cosas: sátira, ironía, comedia, burla, crítica. Pero, sobre todo, decir *Los Simpson* es decir historia de la televisión. La serie creada por Matt Groening, tras más de treinta años en antena, sigue concitando audiencias millonarias en multitud de países del mundo y generando unos beneficios casi imposibles de cifrar en derechos y *merchandising* de todo tipo. Su imbricación en la cultura popular contemporánea es tal que cientos de millones de telespectadores cuentan a Homer, Bart, Marge, Lisa y a Maggie como cinco miembros más de su familia.

En sus guiones, prepondera la crítica mordaz presentada con un lenguaje desenfadado y la osadía de caricaturizar cualquier asunto de calado y relevancia social. Diferentes niveles de lectura que le granjean el éxito entre un público heterogéneo y de todas las edades. La religión y las tradiciones; los modelos de familia, el machismo, la igualdad y las cuestiones de género, la educación; la economía, el mundo de la empresa y las matemáticas; la Historia y la filosofía. En definitiva, “la identificación con la alta y la baja cultura y su catalogación en el marco de la cultura *pop* dominante” (Alberti, 2004: 24) como ingredientes para comprender su éxito sin precedentes.

Los autores Irwin, Conard y Skoble (2009: 222) sostienen:

“A ojos de muchos, *Los Simpson* podrían parecer un entretenimiento insensato, pero la serie ofrece comedia y sátira con el nivel de sofisticación más alto del que la televisión estadounidense haya conocido jamás”.

Y su creador, el dibujante Matt Groening (Spurlok, 2010) afirma:

“Como viñetista, siempre quise invadir la cultura *pop*. Ese era mi objetivo como dibujante *underground*, comprobar hasta

dónde podía llegar con esto. *Los Simpson* es un programa de televisión que te premia cuando le prestas atención”.

El gurú de la televisión americana Kurt Andersen ya ponía de relieve en 1997 que “*Los Simpson* es más inteligente, agudo y alusivo que cualquier otro programa de televisión”, defendiendo a este exitoso producto de animación y evaluándolo como una serie lo bastante profunda como para merecer una atención seria; asegurando además a aquellos que la critican que resulta superficial menospreciarla sólo a causa del soporte animado y la popularidad.

Y más opiniones de nombres propios: el presidente de los Estados Unidos George H. W. Bush aseguró haber sido capaz de dilucidar el mensaje auténtico que se oculta detrás de *Los Simpson*: creía que la serie estaba destinada a mostrar los peores valores sociales imaginables. Ese pensamiento motivó la frase más memorable de su discurso ante la Convención Nacional Republicana del 27 de enero de 1992, que constituyó una parte importante de su campaña de reelección: “Vamos a seguir intentando fortalecer a las familias americanas para que sean mucho más parecidas a *Los Walton* y mucho menos a *Los Simpson*”. Paralelamente, Bárbara Bush afirmó que nunca dedicaría un minuto a ver algo tan estúpido. Probablemente, la Primera Dama jamás imaginó que su personaje sería parodiado tiempo después por los guionistas de la serie y retratado como el de una mujer muy parecida a Marge Simpson, de la que sería gran amiga en la ficción.

Estas dos frases, más allá de haber pasado a la historia como dos anécdotas en gran medida curiosas, ponen de relieve una realidad innegable. El hecho de que hasta los máximos adalides del republicanismo y el conservadurismo americano aludieran a *Los Simpson* en sus manifestaciones públicas permite constatar que la

familia amarilla más famosa del mundo trascendió, hace ya casi tres décadas, los límites esperados para cualquier producto de animación televisiva.

Una simpática caravana personajes de colores vivos, formas imposibles y ojos saltones. Esta podría ser una definición apta, descriptiva, pero insuficiente. Para otros, “el programa más inteligente y agudo de la televisión” (Irwin, Conard y Skoble, 2009: 18). También “el espectáculo más coherente e intelectualmente irónico” (Dettmar, 2004: 88), o “una tragedia de proporciones operísticas; es decir, fracasos y frustraciones repetidos, puntuados por el indulto ocasional, irracional y afirmador de la vida” (Pinsky, 2007: 237).

Su poder, su categoría alcanzada tras haberse convertido en uno de los mejores programas televisivos de todos los tiempos, lejos está todavía de perder vigencia. *Los Simpson* han alcanzado con salud e ímpetu una efeméride que nadie imaginó allá por 1987, cuando su productor, Sam Simon, solía repetir “amigos, haremos 13 cortos y estaremos fuera” (Spurlok, 2010). Esa efeméride histórica, de récord, quedará para siempre fijada en su biografía bajo la fecha del 19 de abril de 2017, día en el que *Los Simpson* cumplieron treinta años en pantalla.

Precisamente, su logro más notable es el de haberse convertido la serie más longeva de todos los tiempos en Estados Unidos, superando a la popular ficción americana *Gunsmoke*, que ostentaba el título hasta la fecha con 635 capítulos emitidos en la *CBS*. Pero Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie alcanzarán los 669, tras la decisión tomada por la Cadena *FOX* de renovar su contrato para producir, al menos, dos temporadas más, la veintinueve y la treinta. "Este es un nuevo récord para lo que ya puede catalogarse como una serie

histórica. Felicidades a todos los que trabajan en este innovador producto que constituye una de las mayores colecciones de talento creativo en la historia del medio”, comentaba la *FOX* en su comunicado, hecho público el 6 de noviembre de 2016.

Aún así, cabe preguntarse: ¿resulta pertinente estudiar un producto audiovisual, aparentemente ideado con la sola pretensión de entretener, desde el punto de vista científico? La respuesta queda condensada en la opinión es de Irwin, Conard y Skoble (2009: 222):

“La respuesta común consiste en subrayar que Sófocles y Shakespeare eran cultura popular en su tiempo, y que nadie pone en cuestión la validez de las reflexiones de sus obras”.

1.6.1.- El nacimiento de una serie paradigmática

Los Simpson nacieron el 1987, pensados para servir de cortinilla comercial en un *late night* de la *Cadena FOX*. Sus capítulos iniciales duraban poco más de dos minutos, pero pronto surgió la idea de dotarles de entidad propia. El director y productor James L. Brooks, conocido por películas como *La fuerza del cariño* (1983), que le reportaron tres *Oscar* por mejor película, mejor director y mejor guión adaptado, se interesó por el trabajo de un joven dibujante, Matt Groening, que por entonces publicaba una línea de tiras cómicas, *Life in Hell*, en la que cada semana ofrecía una sátira sobre la vida en Los Ángeles en varios periódicos de la ciudad. Brooks, dispuesto a convertir a Binky, protagonista de aquellas viñetas, en un personaje animado, llamó a Groening a su despacho de Hollywood. La propuesta era clara: saltar del papel a la televisión. Pero el viñetista no estaba dispuesto a renunciar a

los derechos de publicación del que había sido, hasta el momento, su mayor proyecto vital, por lo que declinó la oferta de Brooks.

Consciente este del potencial de Groening, le emplazó a una nueva cita con la petición de debatir su iniciativa de lanzar al dibujante al estrellato a través de la animación. Y cuenta la leyenda que, abrumado, Groening dibujó unos esbozos a carboncillo en un folio en la misma sala de espera de la oficina del productor, cinco minutos antes de entrar a su despacho. No tenía tiempo para ser creativo: unas cuantas líneas más bien toscas y cinco personajes, padre, madre, dos niños y un bebé, a los que bautizó con el nombre de sus familiares. Homer sería el patriarca; Marge, la amante madre de familia; Lisa, la hija mayor, y Maggie el bebé. Al primogénito le correspondía su nombre, Matt, aunque prefirió no significarse y bautizarlo utilizando un anagrama de la palabra '*brat*', que en inglés significa 'mocos'. Como apellido, 'hijo de simplón'. Matt Groening había creado a *Los Simpson*.

Aquellos cortos animados, de apenas dos minutos de duración, cautivaron desde el inicio a la audiencia de *The Tracey Ullman Show*, el *late night* que la *FOX* emitió hasta 1990. A pesar de gozar desde el inicio del respaldo y aceptación del público, nadie pudo imaginar entonces, tras la emisión de aquel primer microepisodio titulado *Good Night* el 19 de abril de 1987, que aquella familia amarilla se convertiría, transcurridos sólo dos años, en la protagonista del *spin off* más exitoso de la historia.

Los Simpson debutaron como programa autónomo de veintidós minutos el 17 de diciembre de 1989 con su especial *Sin Blanca Navidad*. Matt Groening, James L. Brooks y Sam Simon

lideraron el primer equipo de dirección y producción, que poco a poco fue aumentando hasta completar una cartera de 16 guionistas, comandados por George Meyer. Desde el inicio, Dan Castellaneta dobla al personaje de Homer; Julie Kavner, a Marge; Nancy Cartwright a Bart, y Yeardley Smith a Lisa. En cuanto a la animación, la *Cadena Fox* subcontrata los servicios de varios estudios especializados de Corea del Sur, los artistas del *Film Roman* dibujan los *storyboards* y los profesionales de *Gracie Films* supervisan todos los trabajos a su vuelta de los centros de producción coreanos. En 2018, la serie emite en Estados Unidos su vigésima octava temporada.

1.6.2.-Los Simpson en España

La serie llegó a España dos años después de su creación, en 1991, cuando *Televisión Española* compró los derechos de emisión a la *Cadena FOX*, como parte de un paquete con otros espacios televisivos. *Los Simpson* fue una serie que pasó desapercibida en *La 2*, con un capítulo semanal, primero en franja *late night* de madrugada y, posteriormente, en otros intentos horarios que tampoco lograron concitar a demasiada audiencia.

La apuesta de *Antena 3*, cadena que todavía hoy ostenta su titularidad en España, comenzó en 1994. El éxito se debió al acierto en la franja de mediodía, antes del informativo. Como se evidencia en los estudios de audiencia, esta es la segunda banda horaria estelar, sólo precedida por el *prime time* nocturno. Además, tras el éxito en el mediodía, también se ha programado varias ocasiones en *prime time*, consiguiendo

importantes cifras en cuota de pantalla. La televisión digital terrestre, TDT, ha abierto nuevas opciones de ver la serie en distintos horarios en los que se redifunden sus capítulos, en los canales *Neox* y *FOX España*. La popularidad de la serie genera una gran fidelización en la audiencia, lo que repercute en que muchos de sus seguidores se interesen por ver más de una vez los distintos episodios, incluso llegando a aprenderse tramas y diálogos, lo que constituye otra prueba inequívoca de su imbricación en la cultura popular, también española.

El doblaje en España, reconocido como el *Mejor doblaje europeo de Los Simpson* por la *Cadena FOX* en el año 2000, se realiza en los estudios Abaira de Madrid. Hasta la temporada 11, la dirección, así como el doblaje de Homer Simpson, corrió a cargo de Carlos Revilla, fallecido el 28 de septiembre de ese año, siendo sustituido en las labores directivas por Ana María Simón y por Carlos Ysbert en el doblaje del personaje. María José Aguirre de Cárcer es la traductora oficial; Margarita de Francia es la dobladora de Marge desde la temporada 6, siendo precedida por Amparo Soto y por Begoña Hernando, apartadas ambas de las labores por problemas de afonía; Sara Vivas pone su voz al personaje de Bart, e Isacha Mengíbar hace lo mismo con Lisa.

1.6.3. - Éxitos y reconocimientos

Los Simpson lucen un prolífico palmarés de premios otorgados por la industria de la Televisión y el Cine: 31 premios *Emmy*, 20 premios *Annies* y un premio *Peabody*, siendo la primera serie de animación televisiva en obtener este reconocimiento.

La revista *Time*, además de elevar a la serie a la categoría de *Mejor producto de televisión del siglo XX* en su número de diciembre de 1999, también incluyó a Bart en esa misma edición en su lista de *Personas más influyentes del siglo XX*, siendo el primogénito de *Los Simpson* el único personaje de ficción en aparecer en el *ranking*. En 2002, obtuvo el noveno puesto en la lista de los *TV Guide's 50 Greatest Tv Shows of All Time* de *Entertainment Weekly* y, en 2008, alcanzó la primera posición del listado *Top 100 Shows of the Past 25 Years* de la misma publicación.

La industria de Hollywood ha reconocido también la trayectoria de *Los Simpson* con una estrella en su Paseo de la Fama colocada el 14 de enero de 2000. La serie, además, estuvo nominada al *Oscar* en la categoría de Mejor Corto Animado en 2012, por su cortometraje *The Longest Daycare*, con Maggie Simpson como protagonista.

Su permanencia en pantalla también ha granjeado varios reconocimientos a la ficción de Matt Groening. El 9 de febrero de 1997, la serie sobrepasó a *Los Picapiedra* como producto animado con mayor recorrido en el *primer time* y, en 2009, fue reconocida por el *Libro Guinness de los Récords* como la *sitcom* de mayor duración del mundo.

1.6.4. - Principales motivos de su éxito

Repasados los méritos y los avales que dibujan a *Los Simpson* como una serie de éxito incontestable, conviene atender a los motivos de su éxito. Marta-Lazo y Tovar (2011) los establecen en tres grandes categorías, relacionadas con su formato, con su

contenido y con su cariz de programa de entretenimiento familiar.

De esta forma, se considera en primer lugar que su formato es atractivo no sólo para los adultos, a los que aparentemente están dirigidas sus tramas. Los dibujos animados se fundamentan en figuras geométricas con trazos muy marcados y triangulares en los cabellos de algunos de sus personajes, circulares en sus ojos y muy redondeados en otras partes de sus cuerpos como los torsos y las manos. Además, las facciones de los personajes son muy exageradas, y viva y llamativa su paleta de colores.

Además, el ritmo de la serie resulta ágil, gracias al constante cambio secuencial de sus tramas y escenarios. La música juega también un papel determinante, así como el volumen de las voces de Homer, Marge, Bart, Lisa, Maggie y sus vecinos.

En la investigación llevada a cabo por Uribe Sarmiento (2007: 261), en la que se analiza el consumo televisivo de 1.200 niños con edades comprendidas entre los 12 y los 18 años, se establece que estos no perciben en *Los Simpson* un repertorio crítico ni sus argumentos de fondo, sino que “únicamente se quedan con la lectura de que es un programa de dibujos animados divertido”.

Marta-Lazo y Tovar se fijan, también, en la sátira social que marca el eje de las tramas de la serie:

“La crítica burlesca a las distintas formas de vida de una sociedad convencional, los diálogos con uso de la ironía y la exageración constante y las continuas referencias a temas en clave de crítica, como el alcoholismo, la

drogadicción, el absentismo laboral, el mal funcionamiento sanitario o la contaminación de una central nuclear, junto con las referencias a caricaturas de personajes populares o ilustres de todas las épocas y disciplinas, son los principales anclajes para el público de mayor edad” (2011: 128).

De esta forma, queda evidenciado que *Los Simpson* han sabido cautivar a todo tipo de públicos, convirtiéndose en una serie transgeneracional y logrando entrar a formar parte de la cultura popular. La serie ha elevado a sus personajes a la categoría de superestrellas multimedia (Glynn, 1996) y ha conseguido, además, generar gran expectación entre actores o personajes de repercusión y fama internacionales, que perciben como un enorme reconocimiento el hecho de que los guionistas de *Los Simpson* quieran caricaturizarles e incluirles en alguna de sus tramas.

Por último, los autores Marta-Lazo y Tovar remarcan que “la finalidad que persiguen *Los Simpson* es el entretenimiento para todos los públicos con algunas dotes culturales y muchas licencias frívolas, que consiguen la evasión de las distintas generaciones que se sientan juntas ante la pantalla” (2011: 128), definiendo a la serie como un producto confeccionado para su consumo generalizado, con temas de calado internacional y con personajes que logran identificar a cualquier perfil de su *target*, independientemente de su edad, clase social o sexo.

En cuanto a este último condicionante, se refieren los autores a la investigación de Aguaded (2005), que diferencia el consumo de otras series de dibujos animados como *Bola del Dragón*, *Digimon*, *Power Rangers* u *Oliver y Benji*, más populares entre

los jóvenes, y las series de la factoría *Disney* como productos más seguidos por las jóvenes. Esto no sucede con *Los Simpson*, serie popular entre ambos sexos de manera similar.

Además, es pertinente evidenciar que *Los Simpson* dan respuesta a los cuatro niveles posibles de percepción: como acompañamiento, como visionado de las costumbres de sus personajes, como lectura textual de los argumentos –sin llegar necesariamente a comprender todo el mensaje contenido en sus diálogos y *gags*– o interpretando en toda su esencia el contenido.

“Por tanto, *Los Simpson* es una serie que contempla todas las posibilidades de tipo de público no sólo en cuanto a edades, sino también respecto al nivel de preparación y tipo de aficiones” (Marta-Lazo y Tovar, 2011: 128).

A la luz de todos estos datos, conviene replantearse el interrogante formulado con anterioridad: ¿resulta pertinente estudiar un producto audiovisual, aparentemente ideado con la sola pretensión de entretener, desde el punto de vista científico? Esta pregunta alude al reconocimiento de *Los Simpson* como una serie de televisión susceptible de ser analizada bajo parámetros académicos y de investigación, trascendiendo así su carácter meramente lúdico. Una línea seguida por un número, a juicio de este investigador, moderadamente limitado de autores, si el grueso de los estudios realizados sobre la serie se pone en relación con su éxito y popularidad sin precedentes y con su dilatada trayectoria, todavía vigente, en las pantallas de docenas de países del mundo.

Destacan los trabajos que se centran en analizar el consumo de este tipo de ficciones televisivas ideadas, presumiblemente, para adultos, por parte de niños y adolescentes, profundizando en su posible incidencia en la configuración de la personalidad de estos y en su asunción de valores durante el proceso de crecimiento intelectual (Aguaded, 1999; Huertas y França, 2001; Ibarra y Robles, 2005; Pindado, 2006; Montero, 2006; Grandío, 2008). Lo hacen porque, tal y como afirma Pindado:

“La adolescencia es un tiempo que se caracteriza por el incremento de la autoconciencia, por lo que son especialmente sensibles a las imágenes que provienen de los medios. Esas imágenes son utilizadas como fuente de información y comparación en la búsqueda de identidad” (2006: 13).

Otros textos se han ocupado de estudiar la psicología y la espiritualidad plasmada en los guiones y argumentos de la serie (Pinsky, 2001; Eaton y Uskul, 2004; Feltmate, 2013), las claves de su éxito (Gray, 2006; Marta-Lazo y Tovar, 2011), las técnicas utilizadas para traducir su humor a otros idiomas (Lorenzo, Pereira y Xaobanova, 2003; Martínez Sierra, 2004; Marín, 2006), su relación con las ciencias económicas y empresariales (Hall, 2005; Montero y Galán, 2008; Lucaussen y Thomas, 2010, Chu, 2014) o su vertiente pedagógica (Hobbs, 1998; Scanlan y Feinberg, 2000; Hall, 2005; Woodcock, 2006; Montero y Galán, 2008; Lucaussen y Thomas, 2010; Galán, 2014).

Más prolija es la literatura relacionada con la cultura y la sociología (Rhodes, 2001; Alberti, 2004; Cantor, 2013; Henry, 2007; Chacón y Sánchez-Ruiz, 2009; Santos, 2009; Reig y

Mancinas, 2010; Singh, 2013; Feltmate y Brackett, 2014; Analuisa, 2015), y también ha sido explorada, sin hallar demasiadas líneas en este sentido, la representación en la serie de los medios de comunicación y el Periodismo (Gómez Morales, 2013; Salazar, 2015). Y la mayoría de ellos comparten una conclusión transversal, la que Grandío (2008: 12) subraya en su texto:

“La perdurabilidad de los mensajes difundidos en *Los Simpson* frente a conocidas películas que tratan temas sociales, cuyo recorrido en la mente de la audiencia no resulta tan duradero ni provechoso como en el fenómeno mediático promovido por Groening”.

Así, y a tenor de los éxitos y reconocimientos y del evidente vínculo que *Los Simpson* mantienen con la sociedad contemporánea, la potencial profundidad de las investigaciones queda probada, así como la pertinencia del estudio de este producto de animación televisiva, dado que del mismo se podrán extraer conclusiones interesantes para la comunidad científica.

Todos estos textos sirven como punto de partida y como revisión bibliográfica preliminar. Estas líneas permiten comenzar con el dibujo de la respuesta a la cuestión que elucubra sobre la necesidad de acercarse a *Los Simpson* desde el punto de vista científico. En las próximas páginas se despejará cualquier atisbo de duda y se profundizará en la idea de Irwin, Conard y Skoble (2009), la que apunta a que Sófocles y Shakespeare también fueron, en su tiempo, generadores de cultura popular.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

2. MARCO TEÓRICO

2.1.- Preámbulo

El análisis del contexto teórico se revela como una tarea fundamental en cualquier proyecto de investigación, pero quizá resulte todavía más pertinente en estudios como el presente, dado que el medio televisivo ha experimentado una profunda renovación en sus lenguajes, formatos y sistemas de difusión en las últimas décadas. Por ello, realizar un repaso a las teorías referentes a la realidad que envuelve a esta tesis doctoral permitirá configurar y construir un proyecto más asentado en la literatura científica de la que pasará a formar parte.

Como afirma Rodrigo (1989: 17), ningún análisis se entendería sin su correspondiente marco teórico:

“En ciencia, los hechos no hablan por sí mismos. En primer lugar, el proceso hipotético deductivo se inicia con una hipótesis. Hipótesis que deberá ser validada por el procedimiento científico. En segundo lugar, es evidente que la recopilación de los datos se establece a partir de una categorización que introduce un contenido teórico e ideológico. Así pues, hay que concluir que la teoría es la que determina la observación, la experimentación y la construcción de modelos de acuerdo con el método hipotético-deductivo”.

Como apunte preliminar, cabe señalar que *Los Simpson*, a pesar de ejercer una influencia más que notoria en la sociedad, es una serie muy poco estudiada por investigadores desde el punto de vista audiovisual, narratológico y discursivo. Tras una revisión de la literatura científica, encontramos algunas investigaciones que se centran en la serie como objeto de consumo, sobre todo por parte de niños y adolescentes (López, 1996;

Ibarra y Robles, 2005; Lorenzo, 2006; Balaguer, 2007; Aguaded, 2008; Grandío, 2008; Chacón y Sánchez Ruiz, 2009; Bermejo, 2011; Santos Torres, 2012; Chérrez Mantilla, 2014; Martillo, 2017; Yllescas, 2018). También existen otros estudios que se han ocupado de analizar las claves del éxito de la serie (Alberti, 2004; Marta-Lazo y Tovar, 2011; Sánchez, 2012; Enríquez, 2012), o la forma en la que *Los Simpson* son traducidos del inglés a otros idiomas, como el español, atendiendo a la diferenciación existente entre la variante del idioma que se habla en España y en Latinoamérica (Pereira y Xoubanova, 2003; Martínez, 2009; Gullón del Río, 2015; Peiró, 2015; Martínez Montagud, 2017).

En la revisión de la literatura científica referida a *Los Simpson*, hallamos también textos que se refieren a otros aspectos más relevantes para el presente proyecto de investigación, puesto que se relacionan directamente con alguno de los objetivos planteados. De esta forma, y aunque no con demasiada profusión, encontramos investigaciones relacionadas con la representación de los medios de comunicación y el Periodismo y su ejercicio en la serie (Turner, 2004; Marta-Lazo y Tovar, 2011; Gómez Morales, 2013; Carrasco, 2015; Mollejo, 2016). También estudios que analizan las cuestiones de género representadas en las tramas de este producto audiovisual (Henry, 2007; Reig, 2010; Doncel y Segoviano, 2014; Analuisa, 2015).

Existen referencias a otras vías de investigación que también atienden a la representación de asuntos de calado social y de profunda imbricación cultural, como los referidos a la espiritualidad, la religión y las cuestiones filosóficas (Eaton y Uskul, 2004; Brown y Logan, 2006; Cantor y Vásquez, 2013; Feltmate, 2013), a la sociología y los episodios históricos de importancia (Cantor y Vásquez, 2013) o a la empresa y el ordenamiento político y jurídico de las sociedades (Scanlan y Feinberg, 2000; Hall, 2005;

Luccasen y Thomas, 2010; Covarrubias, 2011; Cantor y Vásquez, 2013; Granozo y Pamela, 2014; Arrieta, 2015).

No obstante, y aunque con este repaso preliminar pudiera parecer que la comunidad científica sí muestra un interés significativo en el estudio de *Los Simpson* y su impacto en la sociedad contemporánea, se entiende que los éxitos y récords obtenidos por la serie en sus tres décadas de permanencia en las parrillas televisivas de decenas de países del mundo no se corresponden con la cantidad de referencias bibliográficas científicas finalmente halladas.

El autor de esta tesis considera que todavía existen muchos valles inexplorados o que, en todo caso, los que sí cuentan con ciertos acercamientos desde el punto de vista de la comunidad científica no son lo suficientemente prolijos. Aspectos como las cuestiones de género, el fenómeno del emprendimiento o la representación del poder hegemónico de los medios de comunicación en las rutinas de las sociedades, con especial preeminencia de la televisión, no han sido adecuadamente explorados en su plasmación en *Los Simpson*, y de ahí que constituyan tres de las vías principales de análisis del presente proyecto que aspira a integrarse en esta relativamente exigua literatura científica referida a este producto audiovisual paradigmático.

Realizaremos, entonces, un repaso deductivo, de lo general a lo particular, comenzando por el análisis de los retos y desafíos a los que se enfrenta la sociedad contemporánea, fijando el foco de forma especial en la sociedad occidental y en los valores que rigen sus modelos de organización en un plano general, primero, y acudiendo al germen primigenio de los colectivos, esto es, la familia, segundo. Seguidamente, y entendiendo que estos resultan también una herramienta fundamental para estudiar la sociedad contemporánea, repasaremos las teorías y líneas de pensamiento derivadas de la investigación de la comunicación de masas y su implicación social,

además del proceso de socialización a través de la televisión y la narración televisiva, así como su cariz educativo. Atenderemos asimismo al marco general de la industria del medio y su digitalización. Por último, analizaremos los trabajos que se han ocupado de estudiar estas y otras líneas en la serie que centra esta tesis, *Los Simpson*, como marco teórico más concreto del presente proyecto.

2.2.- La crisis de valores en la Posmodernidad: breve acercamiento a la sociedad contemporánea

No resulta descabellado afirmar que los dos últimos siglos han sido los más convulsos de la Historia de la Humanidad. Los retos y desafíos a los que se enfrentan las sociedades contemporáneas, derivados de la globalización y del surgimiento e implementación de las nuevas tecnologías, han precipitado una profunda modificación de cualquier concepto que, hasta hace no demasiadas décadas, se asumía como normalizado y asumido.

Precisamente por dicha realidad, por los importantes cambios en la configuración de esta, la axiología, es decir, el estudio de los valores que rigen el comportamiento humano, ha experimentado un gran desarrollo, motivado por la necesidad de analizar la forma en la que la civilización entiende lo que es correcto e incorrecto y, derivada de estas conceptualizaciones, cuál debe ser su forma de actuar ante el mundo y ante la vida.

Uno de los autores que con mayor acierto ha reflexionado sobre estos extremos es José Ramón Fabelo Corzo, doctor en Ciencias Filosóficas por la Universidad de Moscú y uno de los estudiosos con más reconocimientos internacionales por sus aportaciones a la axiología moderna. En su libro *Los valores y sus desafíos actuales* (2001),

propone una revisión de los conceptos de *valor* desde épocas más o menos pretéritas, suponiendo su obra una profunda indagación en la búsqueda de respuestas para una gran paradoja: la amenaza que el propio ser humano representa para la misma civilización que él configura y construye. No en vano, otros muchos autores elevan este texto a un imprescindible:

“*Los valores y sus desafíos actuales* es un trabajo de persistencia por volver a poner sobre la mesa de la discusión filosófica el problema de los valores de lo humano, del ‘humanismo’, de su sentido y alcance teórico-práctico. Es una lectura obligada para los especialistas y estudiantes de las disciplinas humanas, sociales y antropológicas” (Mario Magallón Anata, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, México).

“Este libro representa un aporte importante para el estudio y debate de uno de los temas y problemas más complejos de la actualidad, no solamente para quienes nos dedicamos a la Filosofía y su enseñanza, o a la educación en general, sino para toda persona que se interese por el análisis humanístico de la sociedad” (Miguel Romero Griego, Universidad Mesoamericana, México).

En las páginas de *Los valores y sus desafíos actuales*, José Ramón Fabelo reflexiona sobre los problemas generales de la teoría de los valores a lo largo de los siglos, para alumbrar conclusiones sobre los problemas a los que el mundo contemporáneo se enfrenta. Por ello, y teniendo en cuenta que *Los Simpson* pretenden ser la plasmación, presentada desde el punto de vista irónico y satírico, de cómo se establecen las relaciones humanas en la sociedad contemporánea y de cómo sus agentes se enfrentan permanentemente a los cambios que

esta experimenta, se entiende que la obra de Fabelo servirá para realizar un acercamiento más que solvente al dibujo del contexto en el que viven y se desarrollan Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie Simpson.

2.2.1.- Reflexiones sobre el concepto de valor

Esta es, sin duda, una vieja preocupación del ser humano: cómo determinar qué debe ser aceptado como bueno y justo y cómo hacer lo mismo para establecer qué es malo e injusto. Son interrogantes a los que el ser humano se ha enfrentado desde los albores de la Humanidad, teniendo que alumbrar respuestas para orientarse en su vida y acción social, preguntándose permanentemente cómo debe actuar y dónde puede hallar la motivación para guiar sus actividades y conductas.

Precisamente para buscar estas contestaciones, para analizar la bonhomía o la imprudencia que supone adoptar determinados valores, surge la axiología, la rama del saber filosófico que trata de solventar las dudas sobre cuál es la naturaleza de los valores humanos y de dónde surgen. Las principales respuestas históricas a este problema, al de determinar la fuente de los valores humanos, han sido respondidas desde cuatro puntos de vista: el naturalista, el objetivista, el subjetivista y el sociologista.

El primero de ellos, en palabras de Fabelo:

“Tuvo ya en Demócrito (460-370 a.C.) un clásico representante. Para el filósofo griego, el bien, lo útil, lo

bello, es lo que se corresponde con la naturaleza; al tiempo que el mal, lo perjudicial y lo horrible, es lo antinatural. Los valores son el resultado de las leyes naturales. Y la delimitación entre lo natural y lo antinatural es posible debido a una capacidad humana también natural: el deleite” (2001: 21).

Esta concepción naturalista, explica el autor, tuvo un amplio desarrollo a partir del Renacimiento, por su vínculo a la visión optimista y la fe en la razón propias de la época.

El paso a la siguiente concepción del establecimiento de los valores viene marcado por las teorías de Kant (1724-1804), que dirigió el contenido de sus textos y reflexiones contra la concepción naturalista argumentando que el ser humano es, esencialmente, un ser egoísta, carente de la capacidad de realizar una conducta valiosa combinada con la voluntad que marcan para él sus intereses e inclinaciones naturales. Surge en este contexto la corriente del objetivismo axiológico, fruto de la división kantiana entre el mundo del ser y el mundo del deber, entre la realidad del hombre y los valores. Fabelo (2001: 22) recoge que:

“El reino de los valores lógicos, éticos y estéticos es trascendente, eterno, de significación universal y diferente del cambiante mundo empírico que es donde se ubican el sujeto y el objeto. La norma, en tanto debe ser fundada en un valor, puede no tener realización en los hechos, pero es la única que puede dar verdad, bondad y belleza a las cosas juzgables”.

Y continúa:

“En oposición al objetivismo axiológico, se desarrolla la línea subjetivista, que ubica la fuente de los valores en el sujeto, en sus sentimientos, gustos, aspiraciones, deseos o intereses”.

Brentano (1838-1917), von Meinong (1853-1920) y von Egrenfels (1859-1932) son sus principales iniciadores y valedores. Consideraban que el origen de los valores está en la preferencia y el amor, y que es valioso lo digno de ser amado.

Por último, autores como Durkheim (1858-1917), Lévy-Brühl (1857-1939) o Bouglé (1870-1940) auspiciaron con sus textos y reflexiones el desarrollo de lo que se ha dado en llamar sociologismo axiológico, es decir, la interpretación que establece que es valioso lo que la sociedad, como grupo heterogéneo, aprueba como tal.

Afirma Fabelo (2001: 24) que, según esta teoría:

“Los valores son el resultado de ciertas convenciones sociales que presuponen el apoyo de la mayoría y promueven y reproducen a través de la cultura y sus tradiciones. Así entendido, los valores actúan como entidades objetivas con fuerza imperativa”.

El autor completa:

“De esta forma, cada nueva generación se encuentra con un mundo de valores ya creados, convertidos en normas morales, preceptos religiosos, ideales estéticos o leyes jurídicas, de las que se apropian por medio de la

educación y que les permiten integrarse en la identidad colectiva”. (2001: 25).

Como aportación principal a la axiología, Fabelo propone una nueva dimensión, la que él da en llamar “pluridimensionalidad de los valores”, y que reconoce la existencia de tres dimensiones fundamentales para los valores correspondientes a tres planos de análisis, distinguiendo conceptualmente entre el plano objetivo, el subjetivo y el instituido:

“En cualquier ámbito social es posible encontrar, además del sistema objetivo de valores, una diversidad de sistemas subjetivos y un sistema socialmente instituido, y estas dimensiones interactúa entre sí en múltiples sentidos. De esta forma, las diferentes apreciaciones de los valores que encontramos no se nos presentan como excluyentes entre sí, sino que se complementan y sirven de fuente de conocimientos dentro de una concepción cosmovisiva más amplia que reconoce y fundamenta la pluridimensionalidad de los valores” (2001: 50-51).

2.2.2. - La crisis actual del concepto de valor

Resulta evidente que la realidad contemporánea se enfrenta a una serie de problemas que ejercen una influencia directa en el destino de la propia Humanidad y que exigen la implementación de un proceso de búsqueda de soluciones.

Como ha ocurrido en cualquier momento de la Historia, el hombre se enfrenta a diatribas que ponen en cuestión sus usos y costumbres y que le hacen reflexionar sobre lo que está bien y

lo que está mal; entre lo positivo y lo negativo; entre lo ético y lo inmoral y, en definitiva, entre los valores correctos y los incorrectos, en su dimensión universal.

“La internacionalización de las relaciones sociales trajo consigo aparejado el surgimiento de intereses que iban más allá de los marcos grupales, clasistas o nacionales, y que generó los intereses humano-generales, sobre cuya base aparecieron por primera vez los valores de universalidad, en el pleno sentido de este término, es decir, los valores conformados a partir de toda la humanidad como sistema social íntegro” (Fabelo, 2001: 75-76).

Esta realidad, la de la internacionalización y la globalización, no borró, como resulta obvio, la heterogeneidad de las sociedades que pueblan el planeta y que presentan grandes diferencias entre los grupos humanos que las conforman. Por eso, incluso el concepto de ‘universal’ atribuido a los valores es cambiante en cada caso, aunque se presenten como pretendidamente comunes, alumbrando así un evidente relativismo valorativo.

Y a esta situación, precisamente, ha quedado asociado el germen de los problemas globales, los que afectan a los intereses y realidades de la comunidad mundial y que ponen en juego el correcto desarrollo y el futuro de la sociedad en su conjunto y la prosperidad de la civilización: desarrollos a diferentes velocidades en los planos social y económico, ecología y agotamiento de los recursos naturales, movimientos demográficos derivados del crecimiento desigual, etcétera. Por eso:

“El enfrentamiento hoy a los problemas globales exige un cambio cualitativo de los principios que rigen las relaciones internacionales, de manera que sea posible ponerle coto a la actividad irracional, desnaturalizada y deshumanizada que genera el capital. La solución de estos problemas sólo es factible como resultado de una priorización efectiva y real de los valores universales en la política de cada Estado, tanto en lo concerniente a las relaciones interestatales, como en todo lo que atañe a los problemas globales dentro del territorio propio” (Fabelo, 2001: 91).

Y eso sólo es posible colocando al ser humano en el centro, en el eje de cualquier decisión, pero acudiendo a su vínculo con los valores realmente universales, elevando su concepto y eliminando los preceptos de superioridad de determinados agentes de la sociedad, en forma de grupos o incluso de naciones; borrando cualquier diferenciación entre culturas y situándolas a todas en una escala equivalente; creando para su ejecución un sistema de valores globales, comunes, que regulen las actividades de toda la sociedad frente a los aspectos y realidad que le afectan de forma transversal, esto es, la organización social y la naturaleza como fuentes primigenias del hombre y sus relaciones.

“Ante todo, es importante señalar que estos cambios necesarios deben seguir un riguroso carácter escalonado para evitar que se tornen contraproducentes a los fines que los mismos persiguen. El cambio de *status* del derecho, digamos, no podría realizarse hoy bajo las actuales estructuras organizativas internacionales, en

las que ciertas naciones poderosas gozan de infundados privilegios en la determinación de la política mundial” (Fabelo, 2001: 106).

Fabelo argumentaba esta realidad en los albores del siglo XXI; una realidad que apenas ha variado casi cuatro lustros después. Por eso, resulta todavía necesario apelar a la voluntad colectiva para promover la asunción de nuevos sistemas de ordenamiento transnacional, que pasen por la plena democracia y la búsqueda real de las soluciones a los problemas globales.

2.2.3.- Valores y familia. ¿Cómo actúan Los Simpson?

Más allá de establecer únicamente un estudio de los valores universales, y teniendo en cuenta que esta tesis establecerá sus análisis en torno a los usos y costumbres de un núcleo familiar eminentemente tradicional como es el de la familia Simpson, conviene atender también a los valores y a su presumible crisis en el contexto de un grupo acotado a cinco integrantes.

Los autores que estudian y aportan conclusiones a la axiología hablan permanentemente de una crisis profunda de los valores familiares. Aún entendiendo a la familia como la forma más antigua de organización humana y como el contexto en el que las tradiciones tienen un peso más significativo, no es desconocido para nadie que la forma de establecer, asumir y compartir los valores resulta cambiante, entendiendo que las relaciones entre estos grupos íntimos son las que conforman los ordenamientos sociales.

“Hay toda una serie de valores, vinculados a la Modernidad, que comienzan a entrar en crisis. Ya no existe la misma confianza en la razón, en el progreso, en la ciencia, en la técnica. Se instaure cierta psicología nihilista, de desesperanza. Si la sociedad está dictando un modo de vivir y un modo de hacer no basado en la solidaridad, no dirigido a la construcción de un futuro social, común, comunitario, sino enfocado hacia la búsqueda de salidas individualistas, eso, traducido al mundo de valores, subjetivos, significa que cada cual debe atender a lo propio, a lo personal, a lo egoísta y a lo no social” (Fabelo, 2001: 145-146).

Y todo ello genera, además, un recrudecimiento de las contradicciones en el seno mismo de la familia. Pero más allá de estas tensiones, y teniendo en cuenta el lugar tan significativo que ocupa la familia en la sociedad, esta supone un marco inmejorable para fortalecer y divulgar los valores universales que deben servir como pautas para organizar a las sociedades modernas, marcadas además por muchos otros cambios motivados por el surgimiento de las nuevas tecnologías y su imbricación con las sociedades comenzando, por ejemplo, por los medios de comunicación.

2.3.- El poder de los medios y su implicación social

Como afirma Silva (2015: 73):

“La vinculación entre la comunicación y la sociedad se hace patente en el significado mismo de la palabra ‘comunicación’. Tanto en su origen latino, pues comunicación en latín significa

‘común’, como en el griego, donde comunicación se corresponde con la palabra ‘*Koinoonia*’, que hace alusión a dos palabras: común y comunidad”.

Incluso desde un punto de vista etimológico, ambos términos, comunicación y sociedad, están íntimamente relacionados. El ser humano es un animal social y, por tanto, necesita comunicarse, vivir en comunidad. Ya sea hablando, callando, leyendo, viendo la televisión o chateando, el hombre sano realiza en sus rutinas infinidad de acciones comunicativas que le integran en la sociedad y le conducen hacia una interacción constante con su medio y contextos.

Tal y como constata Pettit (2009), la comunicación es un proceso dinámico, en continuo movimiento; inevitable, puesto que incluso el silencio es una actividad comunicativa; irreversible, dado que no hay posibilidad de dar marcha atrás; bidireccional, porque la respuesta se produce en ambas direcciones; verbal y no verbal, implicando a ambos lenguajes, y contextualizada, puesto que se produce siempre en un momento social, político e histórico concreto.

Y son precisamente medios de comunicación como la televisión los que más han revolucionado estos procesos comunicativos, lo que les han llevado a ser centro de numerosos estudiosos que han entendido su importancia como capital para la sociedad.

2.3.1.- El cariz socializador de los medios de comunicación

Capaces de determinar la conciencia colectiva sobre la realidad, los medios de comunicación son entendidos por Córdoba y Cabero (2009) como ejecutores de la función fundamental del

conocimiento del contexto y responsables, por ello y en gran medida, de cómo lo entenderá después la sociedad. Argumentan que, según el posicionamiento de los medios, de cómo traten los acontecimientos y de cómo los ofrezcan, las sociedades asumirán aquello que les rodea de un modo u otro.

Pero, ¿qué es socialización? Para Núñez Domínguez (2012: 559), socialización es:

“El proceso a través del cual las personas aprenden normas, creencias y valores de una determinada cultura en una sociedad concreta. Ese aprendizaje les permite obtener las capacidades y habilidades necesarias para desempeñarse con éxito en la interacción con otras personas de su comunidad. Así pues, la socialización implica entender el entramado social que te rodea para poder participar de él y en él”.

De esta forma, la televisión y los medios en general, ahora apoyados por las nuevas tecnologías, han asumido un rol esencial en las sociedades, zambulléndonos en la era digital. Y se han convertido, asimismo, en un foco de estudio todavía más relevante, siendo abordado desde diferentes perspectivas y disciplinas, como la Psicología Social. Esta se centra, como afirma Silva (2015: 80), en “comprender cuáles son los mecanismos psicosociales mediante los que la comunicación influye, de forma determinante, sobre el pensamiento y las acciones de las personas”.

Pensamiento, acciones y, también, valores asumidos por la sociedad. El poder educativo de la televisión resulta también evidente puesto que, a través de sus mensajes, las sociedades

incorporan nuevos conceptos y significados culturales o refuerzan los que ya tienen y que regulan finalmente sus actuaciones personales y sociales. La televisión es, sin duda, uno de los agentes con mayor poder sobre la transmisión de valores y la educación.

Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli (1996: 36), dejaban claro hace más de veinte años el poder de la televisión:

“Es un sistema centralizado para contar historias. Sus dramatizaciones, noticiarios, publicidad y otros programas conforman un sistema relativamente coherente de imágenes y mensajes y los lleva a cada hogar. Este sistema fomenta desde la infancia las predisposiciones y preferencias que antaño se adquirían a partir de otras fuentes ‘primarias’ y que son muy importantes para investigar otros media”.

Aún con el salto a la era digital, a la era de Internet, la televisión continúa siendo el medio masivo paradigmático, constituyendo todavía el canal idóneo para extender cualquier mensaje a la sociedad en su conjunto. Su producción masiva, su concepción global y su uso ritual siguen siendo sus principales armas de conexión con los individuos. Así, como constata Gordillo (2009: 22):

“En la sociedad actual, a pesar del avance de la informática y las facilidades de acceso a Internet, la televisión es el más extendido de los medios: su discurso llega a todos los países desarrollados, también a los que están en vías de desarrollo y a muchos países pobres, ejerciendo una enorme influencia en la población. Por

ello, la televisión es un medio de comunicación y de representación que necesita ser abordado por distintas disciplinas y líneas de aproximación”.

2.3.2. - Apuntes sobre la narrativa televisiva

Desentrañar todos los extremos de la narrativa televisiva se antoja una tarea ingente pero, aún así, relevante para abordar el estudio que nos ocupa. Por tanto, atenderemos de forma sucinta a las definiciones de las perspectivas que García Jiménez (1993) enumera: morfología, analítica, pragmática y taxonomía narrativas.

La primera de ellas, la referida a la morfología narrativa, se ocupa de analizar el contenido y la expresión de los mensajes, la historia a través de la acción de los personajes y su relación con el espacio y el tiempo, y la forma en que esa acción es ideada por el autor del relato basándose en la voz, la imagen y los sonidos. La morfología narrativa será la que impregne al discurso de las opiniones y valores de sus creadores.

La segunda, la analítica narrativa, se refiere al estudio de cada uno de los contenidos televisivos, divididos en fragmentos con sentido autónomo, ya sean episodios o bloques, secuencias, escenas o incluso planos, siendo los modelos más utilizados los cronológicos lineales de ‘presentación-nulo-desenlace’.

La pragmática narrativa estudia el modo en el que el discurso es comunicado y el espacio y el tiempo en el que se realiza esa acción. Dicho de otro modo, la pragmática analiza el alcance de los discursos y los efectos que estos causan en el telespectador a

través de las audiencias, del alcance de los mensajes ideológicos o de la respuesta ante los impactos publicitarios.

La taxonomía narrativa se refiere a la complejidad discursiva, prestando especial atención a los lenguajes, a los soportes y a los géneros. En este último plano, y entendiendo que resulta relevante integrar a *Los Simpson* en un género concreto, conviene atender a la definición del concepto de género televisivo. Una de las más completas es la formulada por Lochard y Boyer (1995: 100):

“Un género es, en televisión, como en otras prácticas culturales, un medio para establecer con el destinatario, un contrato de lectura que enmarque su actitud de recepción, pero también de manera retroactiva, el trabajo de emisión de mensajes emitidos. Incluso cuando el telespectador no es consciente de ello, él adopta, después de un recorrido del peritexto (anuncios, genéricos, etc.), o del mismo texto (verbal, visual, sonoro), una posición de lectura que orienta, en virtud de un acuerdo implícito, sus expectativas y sus actitudes”.

En la narrativa televisiva se despliegan dos grandes géneros: el teledrama y la telecomedia. El primero responde a una construcción seriada, con episodios interdependientes, y que toma forma de telenovela, formato melodramático, de serie dramática, de *soap opera*, o de *teen soap*, respondiendo estas dos últimas a una estructura continua que, cada temporada, deja en el aire un giro argumental relevante.

En cuando a la segunda, la telecomedia, también conocida como *sitcom* o comedia de situación, se trata de:

“Una serie en la que los principales personajes están preestablecidos y las tramas se desarrollan para envolver a estos personajes en una situación lo más creíble posible. Se crea una trama que debe ser resuelta en veintidós minutos, que es la media hora comercial en Estados Unidos. El veterano productor Parke Levy dice que ‘la *sitcom* es un pequeño trozo de vida exagerada para propósitos cómicos. La gente quiere un espejo de la vida pero desde un ángulo humorístico’”. (Roca, 1995: 60).

Y es en este género televisivo en el que se integran *Los Simpson*: un serial de personajes estables con tramas que plasman situaciones más o menos cotidianas, llevadas al absurdo y cerradas al final de cada episodio de veintidós minutos.

2.3.3.- Apuntes sobre la industria televisiva

Ya hace casi treinta años, McQuail (1991: 21) afirmaba que los medios de comunicación suponían un sector de gran potencia industrial:

“Los medios de comunicación constituyen una industria creciente y cambiante que da empleo, producen bienes y servicios y alimenta industrias afines; también forman una institución en sí mismos, al desarrollar sus propias reglas y normas, que vinculan la institución a la sociedad y a otras instituciones sociales”.

Por entonces, todavía no era posible presagiar el fuerte impulso que las nuevas tecnologías supondrían para la industria audiovisual. Hoy, los medios de comunicación y, en especial, la televisión, ostentan un incalculable poder social y económico, todavía mayor que el que esgrimían hace tres décadas. En la actualidad, las empresas televisivas describen nuevas tendencias que pasan por una mayor abundancia de canales y por una multiplicación de soportes. Es lo que los autores han dado en denominar la revolución digital.

Como afirma Silva (2015: 258), “no podemos abstraernos de que en apenas dos décadas se han producido grandes cambios estructurales en el mundo de la comunicación, y que han afectado de manera especial a la industria audiovisual y, por tanto, a la industria televisiva”. Esta evolución, continúa la autora, se basa en la convergencia entre el mundo de las telecomunicaciones y la informática con los medios de comunicación. Silva recoge, además, las reflexiones de la Academia de Televisión Española:

“En el tablero audiovisual ya no sólo juegan las figuras tradicionales, como los operadores de televisión y de telecomunicaciones, los/las productores/as, los/las anunciantes y los agregadores de contenidos. La nómina se amplía ahora con los fabricantes de dispositivos, los creadores de sistemas operativos y de software, y los prestadores de capas de servicio en red como los buscadores o las redes sociales” (2010: 12).

El nuevo modelo está marcado por la visión multimedia, por los nuevos terminales de consumo, por el fortalecimiento de la capacidad de transmitir información y por el desarrollo de los

servicios interactivos, afectando todo ello a las fases de producción, transmisión y recepción de los contenidos televisivo.

De esta forma, el fenómeno ha removido además los cimientos de la sociedad y la economía, hoy digitales, y del mercado, mucho más amplio en la actualidad. La industria audiovisual es ahora global, con capacidad internacionalizadora y con un abanico mucho más extenso de contenidos integrados y digitales.

Los medios han desarrollado nuevas formas de relacionarse con el público, han establecido nuevas pautas de consumo; son capaces de segmentar de forma más concienzuda a las audiencias y de obtener una mayor complicidad con estas, y pueden explotar de formas alternativas todos sus contenidos.

En el plano de los receptores, como recoge Silva (2015: 261):

“En este momento, cualquier persona puede producir contenidos audiovisuales, independientemente de la calidad o el talento que estos tengan, traspasando los límites de consumo y participando activamente en el proceso. Por ello, el consumidor o consumidora de antes, tiene ahora la posibilidad de convertirse en prosumidor o prosumidora”.

Como ya se ha señalado, el proceso de digitalización ha multiplicado también los soportes de transmisión de contenidos:

“El cable reafirma su potencialidad en la transmisión de información de modo rápido. La TDT, que culminará en

la segunda década del siglo su expansión en los países desarrollados, ha tenido dos notables consecuencias: la multiplicación del número de canales (...) y el permitir la recepción en movilidad. El satélite, ya íntegramente digitalizado, parece haberse estancado más por razones de estrategia comercial que de otro tipo (no lo incluye la triple *play* que integra telefonía móvil, internet y cable) ya que conserva su punto fuerte, las grandes coberturas de señal que permite. La televisión basada en protocolo *IP* sin duda tendrá a corto y medio plazo un gran campo de desarrollo, tanto para el ámbito profesional como el social” (Arana, 2011: 100).

Resulta también pertinente señalar que las retransmisiones televisivas apoyadas en la red de telefonía móvil permiten, hoy, el acceso a los contenidos desde cualquier lugar.

Ahora, el consumo es ‘a la carta’, sin vínculos temporales y mediante el uso de diferentes dispositivos como el ordenador o *tablets*, que se suman a la televisión. De esta forma:

“El usuario o usuaria se sitúa en el centro del proceso, obteniendo una fuerza enorme en el mercado audiovisual, ya que pasa de ser receptor o receptora a ser prescriptor o prescriptora. Se trata de una nueva categoría del espectador o espectadora, caracterizada por que este tiene opción a un consumo de un catálogo global de contenidos, construyendo su dieta mediática, que puede ser consumida en cualquier lugar y en cualquier momento y que además, se ha convertido en prosumidor o prosumidora” (Silva, 2015: 263).

Este nuevo entorno ha provocado que el consumo tradicional de televisión descienda ostensiblemente, viéndose obligadas las empresas a modificar sus costumbres y procesos y sometiéndose al poder prescriptor que ahora despliegan los televidentes sobre el diseño de las parrillas. Por eso:

“Si la historia de la televisión se puede hacer desde el análisis de su oferta, no es menos cierto que la posibilidad por parte del público de acceder a grandes bancos de contenidos y de consumirlos de modo autónomo sitúa al medio en nuevos parámetros en los que debe redefinir su propia esencia” (Arana, 2011: 103).

Internet tiene una influencia cada vez más sobresaliente en el panorama televisivo o, más bien, en la forma de consumir los contenidos. La Red y la televisión mantienen hoy más que nunca un vínculo estrecho, que se fortalece con el paso del tiempo, aventurando algunos autores la misma desaparición del medio televisivo convencional. Los consumidores y, sobre todo, los consumidores joven, ya no atienden a los contenidos lineales, sino que son conocedores de que tienen la posibilidad de decidir en qué momento ver lo que busca y, sin duda, lo ejercen a voluntad.

La medición de las audiencias soporta también un cambio sustancial, a tenor de las modificaciones en el consumo televisivo. La audimetría electrónica, la que es resultado de las mediciones basadas en paneles de hogares en los que se instalan sistemas electrónicos que registran los consumos de la televisión por minutos, deja paso cada vez más al sistema *AMS* (*Audio Marching System*), el que se basa en la recogida de

muestras de audio y en su comparación con las señales emitidas por diferentes cadenas.

Los sistemas que hasta ahora predominaban, como el volcado en el *Estudio General de Medios* elaborado por la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC) presentan unas limitaciones que les impiden mantenerse como los únicos procesos de registro de las audiencias. Están excesivamente basadas en el recuerdo, por lo que no se estiman como muy precisas y tampoco se centran en estudiar las motivaciones de los consumos, sino que únicamente los constatan. Por tanto, y como afirma Fontán:

“No deben ser la única herramienta de conocimiento de la audiencia. Sí es verdad que es la herramienta básica de manejo de datos de la audiencia, pero se realizan otros estudios que son también importantes a la hora de trabajar con la televisión” (2010: 28).

2.4.- Análisis científicos sobre *Los Simpson*

Como ya se ha señalado, *Los Simpson*, aún siendo una serie de televisión paradigmática y con una imbricación más que sobresaliente con la cultura popular contemporánea, es un producto escasamente estudiado por la comunidad científica desde el punto de vista audiovisual y discursivo, máxime teniendo en cuenta sus tres décadas de permanencia en pantalla y sus registros, alrededor del mundo, de audiencias todavía hoy millonarias.

En las próximas páginas quedan recopiladas las aportaciones más significativas, elaboradas por estudiosos desde diferentes prismas y

disciplinas, que abarcan desde su traducción hasta el análisis de los factores que justifican su éxito mundial, sirviendo este repaso como cierre del marco teórico y conformando una reunión de la literatura elaborada en torno a la que es considerada como la serie más importante del siglo XX por la revista *Time*.

Dada la multiplicidad de puntos de vista hallada en las diferentes investigaciones que conformarán esta compilación teórica referida a *Los Simpson*, se estima necesario realizar una subcategorización que permita un acercamiento más certero a las conclusiones de cada uno de los estudios y análisis que se referenciarán a continuación.

De esta forma, se atenderá en primer término a las investigaciones referidas a la recepción de la serie por parte de los niños y adolescentes, y centradas en qué incidencia tiene esta en la configuración de sus valores; repasaremos después los acercamientos a las claves del éxito del producto; resumiremos seguidamente los principales hallazgos objetivos del estudio de la serie desde el punto de vista de su traducción del lenguaje original, el inglés, al español hablado en España y en Latinoamérica; más tarde, atenderemos a las investigaciones referidas a la plasmación de diferentes asuntos de gran calado social, en este orden: medios de comunicación y periodismo, cuestiones de género, psicología, religión, filosofía y espiritualidad, matemáticas y ciencias, sociología e Historia y empresa y política.

2.4.1. - Los Simpson y la infancia

Sin duda, es este uno de los puntos de vista que más interés genera entre los estudiosos de la comunicación. El debate sobre si *Los Simpson* debería o no ser considerada una serie

únicamente destinada a los adultos, sobre si debería o no emitirse en horario infantil y, sobre todo, el análisis de cómo sus tramas y diálogos inciden en el desarrollo de la personalidad y en la configuración de valores en la infancia, son temas investigados, esta vez sí, con moderada profusión por parte de la comunidad científica.

Como apunte preliminar, Aguaded (2008) establece una diferenciación entre las preferencias del público infantil referidas a las series de animación, determinando finalmente que *Los Simpson* es un producto seguido por niños y niñas con un ratio de aceptación similar:

“Los chicos se decantan por los dibujos de las series japonesas, como *Fox Kids*, *Bola del Dragón*, *Digimon*, *Power Ranger*, donde la fuerza es un valor predominante para conseguir lo deseado o dibujos de fútbol: *Oliver y Benyi*. Las chicas prefieren series más tranquilas y románticas como dibujos de *Disney*, *Piolin* o *Pingu*”.

Lorenzo (2006) estudia los efectos sobre la audiencia y la influencia de *Los Simpson* sobre los alumnos del Segundo Ciclo de Educación Primaria, analizando la identificación de los menores con los personajes infantiles de la serie. López (1996) se ocupa de investigar la manera en que los niños con edades comprendidas entre los 5 y los 9 años resignifican los contenidos de la serie a partir de su propia identidad. Balaguer (2007) reflexiona sobre la evolución de los modelos de familia y qué incidencia tienen estas representaciones sobre los adolescentes.

Retomando las consideraciones de Aguaded, Bermejo (2011: 139) constata en su investigación, no obstante, lo siguiente:

“*Los Simpson* es una serie para personas a partir de la adolescencia, aunque los niños consumen muchas series que no se corresponden con sus niveles de edad”.

Y Martillo (2017: 4) confirma que, efectivamente, la televisión y series como *Los Simpson* ejercen una influencia notable en los menores:

“La televisión en la actualidad trasmite contenidos que puede influenciar en el comportamiento o en el lenguaje de los jóvenes que adoptan diferentes posturas por llevar una tendencia o por entretenimiento”.

Igual que Ibarra y Robles, que también establecen que *Los Simpson* ofrecen a los niños enseñanzas de gran calado (2005: 67):

“La serie provee a los niños, en su papel de agentes sociales, significados referentes al poder y al liderazgo, a las disfunciones sociales y a la corrupción política, así como a los Derechos Humanos y a la justicia social”.

Por su parte, Chacón y Sánchez-Ruiz (2009: 1152) constatan también que los productos audiovisuales de la televisión tienen un alto poder de influencia sobre los niños y las niñas, y animan a los padres y educadores a valorar la bonhomía de sus mensajes antes de permitir su visionado:

“La incursión de los dibujos animados en la cultura infantil provoca una indudable influencia en la infancia. Los niños/as en estas edades tempranas conocen

perfectamente los personajes de estos dibujos animados, concebidos para un público más maduro, preparado para decodificar mensajes connotativos. De hecho, no pocos padres (casi 20%) creen que los personajes de la serie pueden influir negativamente a sus hijos.

Determinan los autores, asegurando no pretender forzar un juicio de valor rigorista, que los niños y niñas contemplan el mundo conforme se lo muestran los mismos creadores de las imágenes visuales, y consideran que los educadores deben ser quienes sean conscientes de sus bondades y sus defectos.

En este sentido, varios estudiosos consideran que *Los Simpson* transmite unos valores erróneos a los niños y adolescentes, y sostienen que esta debería ser programada únicamente en horarios para adultos, a fin de evitar que Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie transmitan preceptos equivocados a personas que todavía están configurando su personalidad. Es el caso de Chérrez Mantilla, que considera que los medios de comunicación, como la televisión, se erigen como contextos educativos informales de gran importancia en el desarrollo y aprendizaje de los niños y niñas. Y sostiene que *Los Simpson*:

“Resulta una gran influencia negativa en el desarrollo comportamiento mental de los niños y niñas, incidiendo notablemente en el desarrollo emocional y personal de quienes la observan, esto está dado por cuanto a la carencia de valores presentes en los guiones de los capítulos de la serie en cuestión, encontrándonos muchas veces con escenas en las que actos inmorales son la esencia misma del humor de los personajes animados,

cuyos actos son aprendidos de una forma imitadora por los niños y niñas de la institución en cuestión” (2014: 81).

También de Yllescas, que denuncia cómo los valores representados en la serie pueden ser peligrosos para los menores (2018: 69):

“Los jóvenes, definitivamente, no saben para que público está dirigida esta serie, la cual influye en los adolescentes creando estereotipos de género en ellos, donde su personalidad y conducta se ve afectada en gran parte de la población estudiada”.

Huelga decir que el autor de esta tesis no comparte estas opiniones y que se alinea más con tendencias como la establecida por Grandío (2008: 171):

“Sin desprestigiar las valiosas aportaciones que *Los Simpson* han dado a la comedia televisiva mundial, varias cuestiones trabarían su recepción por parte de los menores. Entre otras, la representación de unas historias en las que el uso de la ironía impregna la narración, el estancamiento de los personajes en unos estereotipos eternos cuyas acciones no tienen consecuencias a medio-largo plazo o trivialización constante de la violencia. Por su parte, otros aspectos podrían enriquecer la visión del menor, como por ejemplo la unidad de una familia que a pesar de su excentricidad ofrece al espectador momentos de ternura y buenos sentimientos.

Y establece, finalmente, que son estos los factores que imprimen carácter y personalidad a la serie.

Consideración del autor de esta tesis es que la serie ofrece diferentes niveles de lectura, solamente descifrados por la audiencia con arreglo a su formación y experiencia vital. Por ello, donde los adultos sí son capaces de captar giros, críticas y ácidas ironías, los niños únicamente perciben el cariz amable y divertido de una caravana de personajes de vivos colores, voces histriónicas, esperpénticos peinados y saltones globos oculares. Tampoco está de acuerdo el investigador firmante de esta tesis, con algunas de las consideraciones de Santos Torres (2012: 136):

“*Los Simpson* son una obra de arte con una serie de estéticas inmersas en su concepción, capaz de generar reacciones a favor y en contra. Muchos la defenderán como obra de arte y otros no, simplemente les resultara algo burdo, malcriado y sin sentido, pero es aquí donde entra la misión del comunicador, pues está demostrado que la cultura entra a mediar en estas interpretaciones, si para un grupo social algo es bello, para otro será grotesco, o cómico, en fin, las interpretaciones artísticas dependerán del tiempo y de las personas que lo contemplen.

Para completar su exposición, el autor sostiene que la serie debería emitirse en horarios sólo accesibles para el público adulto:

“Cambiar el horario de emisión de *Los Simpson* es una decisión que se debería tomar. Esta serie animada es sumamente compleja en su diseño, realización, puesta en escena, libretaje, entre otros aspectos la convierten en un producto extremadamente complejo para ser visto en

televisión. La comicidad explícita en este programa es de comprensión estricta para público adulto y con criterio formado” (2012: 137).

2.4.2. - Los Simpson y las claves de su éxito

Encontramos en este apartado varios estudios que se han ocupado de determinar cuáles son los motivos que explican que *Los Simpson* hayan sido capaces de batir los récords más sobresalientes de la historia de la televisión.

Sánchez (2012: 35) reflexiona sobre el segundo nivel de lectura de la serie, aquel que trasciende el humor, y entiende que:

“*Los Simpson* destacan por la cantidad de ‘citas eruditas’ que presenta cada episodio. Al arte, a la historia, a la literatura y también a la ciencia. De hecho, muchos de los guionistas y productores de *Los Simpson* tienen títulos universitarios en diversas ramas de la ciencia: hay físicos, matemáticos, ingenieros y hasta un profesor de la Universidad de Yale”.

En una línea similar, Enríquez (2012: 1752) alude a otros elementos también presentes en los guiones de *Los Simpson*:

“Referencias, sobre todo las intertextuales: guiños a películas, adaptaciones de cuentos, apariciones de cuadros, canciones, famosos”.

Y completa:

“La serie no sólo es admirada por el público común, sino por intelectuales y artistas” (2012: 1758).

Por su parte, Marta-Lazo y Tovar (2011: 136), evidencian las que entienden son las razones de la popularidad de *Los Simpson*:

“Una de las claves de su éxito es la combinación de diferentes sistemas expresivos dirigidos cada uno de ellos en mayor medida a un target de audiencia. En el caso, del formato de animación a niños y el contenido en *off* para los adultos.

Además, en Alberti (2004), varios autores opinan desde prismas diversos para consensuar, finalmente, que la longevidad de la serie no es óbice para que siga atrayendo la atención de académicos y espectadores de todo tipo, mostrando la importancia de la sátira en la cultura popular y en la televisión en particular.

2.4.3. - Los Simpson y su traducción

Los estudiosos del lenguaje o, más bien, de la adaptación de un idioma a otro diferente también han situado su lupa sobre *Los Simpson*. La forma de traducir, sin perder su contenido y humor, los chistes y *gags* del inglés al español, por ejemplo, suscita mucho interés entre varios autores. Como Gullón del Río (2015: 5):

“En los títulos de los capítulos de la serie televisiva, *Los Simpson*, se utilizan diferentes técnicas de traducción para solventar los problemas que nos supone trasladar una referencia cultural o un juego de palabras. El análisis de estos títulos resulta de gran interés para la

traducción debido a su contenido cultural y a las técnicas empleadas para resolver estos problemas”.

Otros investigadores, como Martínez (2009: 139), atienden al vínculo entre las imágenes y el idioma:

“Los componentes visuales, lejos de restringir, en muchas más ocasiones contribuyen a entender mejor el texto meta y a facilitar el humor, de modo que quizás haya que variar el enfoque con el que se suele analizar la traducción audiovisual y poner en duda la noción de la imagen como factor restrictivo per se, al menos cuantitativamente”.

Por su parte, Pereira y Xoubanova (2003), amplían el foco y dividen su estudio en tres secciones diferenciadas: la dimensión pragmática, donde analizan el enfoque contextual, la intencionalidad y las máximas conversacionales del texto fuente y su traducción en el texto meta; la dimensión semiótica, donde se concentran en la traducción de componentes ideológicos y culturales y referencias intertextuales, y la dimensión comunicativa, donde analizan las variedades de uso (campo, tenor y modo) y de usuario (sociolingüística), marcando como objetivo describir y evaluar las estrategias de traducción elegidas.

Martínez Montagud (2017: 92) compara la traducción del inglés a un mismo idioma, el español, pero atendiendo a la diferenciación de su uso y adaptación en dos países hispanoparlantes, España y México. De esta forma:

“También observamos que, pese a la clara tendencia extranjerizante de ambas variantes diatópicas, España

prefiere ligeramente en comparación con México el uso de técnicas familiarizantes como la adaptación, mientras que el país azteca adopta más bien una postura neutralizante con el empleo de técnicas como la generalización y la descripción”.

Y Peiró (2015: 40) va un paso más allá, encontrando elementos con los que poder explicar las fluctuaciones en el idioma:

“Podemos apreciar la evolución de la lengua española, en especial la influencia del idioma inglés y de la cultura anglosajona con el paso de los años”.

2.4.4.- Los Simpson, los medios de comunicación y el Periodismo

Apartado especialmente significativo, puesto que es esta precisamente una de las líneas de investigación que se desarrollarán en el presente trabajo. *Los Simpson*, como serie que pretende ironizar sobre cualquier asunto con imbricaciones sociales y culturales, reserva en gran cantidad de sus tramas un papel protagonista a los medios de comunicación y al ejercicio periodístico, criticando los usos y costumbres equivocados y alejados de la deontología y buen hacer que arrastra el sector en la actualidad.

Sátiras al periodismo informativo, a la televisión infantil, a la publicidad y al poder que esta ostenta y despliega desde diferentes plataformas, igual que el del medio estrella: la televisión. Son muchos los asuntos relacionados con el mundo de la comunicación representados en la serie a lo largo de todas

sus temporadas. Una realidad que no escapa a los investigadores. Como Turner (2004: 149), que sostiene que:

“In Springfield, as in our world, radio is a minor player in the media game. Sure, theresnews on the radio, in the local paper. But, when springfieldianites really need to know what’s happening in their world, they turn to Channel 6”.

(“En Springfield, como en nuestro mundo, la radio es un jugador menor en el juego de los medios. Seguro, hay noticias de la radio en el periódico local. Pero, cuando los *springfieldianos* realmente necesitan saber lo que está sucediendo en su mundo, recurren al *Canal 6*”. Traducción propia).

Mollejo (2016: 31-32) atiende a la figura del periodista en la ficción televisiva. En su estudio, analiza su representación en diferentes series de éxito internacional, estableciendo una comparativa y mostrando que:

“La imagen de los periodistas en la ficción marca la percepción que la sociedad tiene de la profesión. Sin embargo, ¿son los periodistas tal y como nos muestran la televisión y el cine o esta imagen se construyen a base de tópicos que nada tienen que ver con la realidad? Cada vez es más habitual la introducción de segmentos informativos en las series de televisión de todo el mundo, ofreciendo una reflexión crítica sobre el estado del periodismo actual. Éste no sólo aparece como elemento sólido y fundamental en las series propias del género, sino que muchas otras lo utilizan como catalizador de la

trama, al igual que en la gran pantalla. Series como ‘*Studio 60*’ (2007), *Cómo conocí a vuestra madre* (2005) o *Los Simpson* (1989) demuestran lo variado y polifacético de la representación de los periodistas en la televisión”.

Marta-Lazo y Tovar (2011: 149) se fijan únicamente en la representación en la serie que centra esta investigación, y cierran todavía más el campo de análisis atendiendo a los dos máximos representantes del periodismo informativo y de la televisión infantil en *Los Simpson*:

“Kent Brockman, afamado y galardonado periodista *springfieldiano*, es un mal profesional. No obstante, la sociedad de los Simpson le otorga máxima credibilidad, siendo su informativo el más seguido de toda la televisión. Y lo que Brockman es para los adultos lo es Krusty, el payaso, para los niños”.

Gómez Morales (2013: 724) también se concentra en Brockman y en sus informativos del *Canal 6*:

“Es notorio y habitual que los informativos de las comedias animadas de *prime time* presten excesiva atención a acontecimientos banales, que no revisten la más mínima importancia (...) Kent Brockman informa sobre una ola de golpes con toallas enrolladas en *Lisa, la Simpson*, y sobre un campo nudista para animales en *El Día del apaleamiento*”.

Y el mismo autor añade:

“La imagen del presentador como profesional reflexivo, conocedor, asertivo, honesto, responsable, imparcial y

comedido cede paso a un modelo de periodista que desmitifica la figura del presentador de noticias, invierte los criterios de valoración periodística, seduce a la audiencia con sus dotes interpretativas, editorializa las noticias y es capaces de exagerar el hecho más nimio hasta hacerlo pasar por una noticia de máxima relevancia. Como resultado nos muestran unos informativos literalmente esperpénticos, pero perfectamente reconocibles” (2013: 731-732).

Por último, Carrasco (2015: 28) establece una conclusión con la que el autor de esta tesis está de acuerdo y que será ampliada en los siguientes capítulos de este trabajo: la televisión es el medio hegemónico de la sociedad Simpson:

“En cuanto a la credibilidad que se le otorga a la televisión, es total. Ninguno de los personajes más afectados por el medio, Homer, Bart y Lisa, ponen barreras personales a los mensajes que la pequeña pantalla les lanza. Los seres amarillos aman la televisión sin paliativos”.

Esta opinión quedará evidenciada en el desarrollo de esta tesis, teniendo en cuenta que su demostración constituye uno de los objetivos del proyecto.

2.4.5. - Los Simpson y las cuestiones género

Otro tema de relevancia para este estudio, que establece como uno de sus objetivos principales demostrar cómo a través de la relación establecida entre Marge Simpson y su hija Lisa se

puede entender el salto generacional entre las mujeres nacidas en los años 50 y 60 y las que viven y se desarrollan en los 80 y 90. Y tema también investigado por bastantes autores, que analizan cómo *Los Simpson* es una serie que plasma, desde el punto de vista satírico, la preeminencia de estereotipos familiares, sociales y de género en la sociedad occidental contemporánea.

Analuisa (2015: 80) atiende, en su trabajo *La construcción de estereotipos sobre la familia tradicional en el programa de dibujos animados Los Simpson*, a la plasmación del papel de la mujer en la serie:

“El estereotipo de la mujer sumisa está representado por el personaje de Marge y da lugar a la subestimación, dejando de lado su sentir valorativo como sujeto e incluso se la aleja de aspectos y entornos sociales. Las audiencias, al observar la serie, pueden moldear su comportamiento o sentirse identificadas con el personaje y llegan a naturalizarlo”.

A continuación, Analuisa se ocupa de profundizar todavía más en el reparto de roles, definiendo al personaje de Homer Simpson y constatando, finalmente, que la familia que se representa en la serie es eminentemente tradicional:

El rol de la mujer en la familia tradicional está plasmado en *Los Simpson*, aunque en la actualidad la mujer estudia, trabaja, cumple con otros roles y ya no está sometida plenamente a la sociedad patriarcal. Homer, construye el estereotipo machista, hombre trabajador, tiene un sueldo, y da órdenes. Los dibujos animados

siguen transmitiendo la imagen de la familia tradicional, *Los Simpson* rigen su entorno con la realidad cotidiana e incluyen a instituciones: la escuela, la familia, la policía, las leyes, etc., que acarrea con ordenamientos explícitos y espontáneos atrayendo a la audiencia por el rol de la estructura familiar.

Concluye Analuisa constatando que la serie, al ser el reflejo de las vivencias de una familia nuclear, presenta roles cotidianos y costumbristas que pueden ser asimilados a la sociedad actual.

Por su parte, Henry (2007), repasa en su ensayo el papel que el feminismo juega en las tramas de *Los Simpson*, centrándose en Marge y en Lisa como los exponentes más sobresalientes de la mujer en la serie. Repasa las tramas que ambas protagonizan y reflexiona sobre los preceptos que las teorías feministas establecen a lo largo de las décadas, fijándose especialmente en las dos últimas del siglo XX. Sitúa a Marge como una mujer nacida y educada en la segunda ola del movimiento feminista, que el autor sitúa en la década de los 70, y a Lisa en la tercera ola, la producida en las décadas de los 80 y 90, alumbrando conclusiones muy cercanas a las que se derivarán de esta tesis doctoral.

Reig (2010: 81) extiende sus análisis a otras series de ficción animada, analizando asimismo el papel que las mujeres desempeñan en las mismas. Se fija, en concreto, en cuatro programas y otros tantos personajes femeninos: Tamako Nobi, de la serie *Doraemon*; Misae Nohara, de *Shin Chan*; Lois Griffin, de *Padre de Familia*, y Marge Simpson. Y concluye que:

“Las cuatro protagonistas de las series elegidas responden perfectamente al estereotipo de amas de casa, responsables absolutas del correcto funcionamiento físico y emocional de la familia. En las cuatro series analizadas se refuerza con claridad el papel de hombre y mujer. Las cuatro protagonistas asumen su rol de amas de casa sin cuestionarlo, las cuatro aparecen desbordadas por la responsabilidad, pero jamás se plantea la posibilidad de intercambiar roles o contribuir en las labores del hogar”.

Por otro lado, Doncel y Segoviano (2014), concentrándose únicamente en *Los Simpson*, estudian, además de los estereotipos vinculados al género, otros patrones presentes en la serie, y cómo esta se sirve de ellos para criticar a las sociedades actuales. Constatan primero, lo siguiente:

“La serie *Los Simpson* rebasa fronteras en muchos sentidos, penetrando en los más diversos tiempos y espacios de cotidianidad. La cuestión de los estereotipos adquiere una centralidad innegable”. (2014: 27).

Y concluyen que:

“*Los Simpson*, serie que juega constantemente con estereotipos extendidos hacia innumerables colectivos humanos (unos cercanos y otros ajenos a los sujetos estudio), a través del humor, provee a los jóvenes herramientas para construir nuevos estereotipos (más elaborados) y a cuestionar los viejos, conduciendo esto a revalorizar positivamente a ciertos colectivos” (2014: 46).

Las conclusiones de estos estudios volverán a ser aludidas en este trabajo, dado que servirán para completar las halladas

tras el proceso de investigación implementado en el capítulo anteriormente referenciado, el que se analizará el cambio de paradigma de la mujer del siglo XX a la del siglo XXI a través del vínculo establecido entre las dos mujeres protagonistas de la ficción televisiva *Los Simpson*, Marge y Lisa.

2.4.6. - Los Simpson y la espiritualidad, la Religión y la Filosofía

Los temas que trascienden lo meramente terrenal son también habituales en las tramas de la serie. Habida cuenta de que la espiritualidad y las controversias relacionadas con la Iglesia y con el resto de religiones son asuntos de gran calado social, *Los Simpson* no dudan en centrar muchos de sus argumentos en estos asuntos. No en vano, la familia Simpson, como representante del modelo de familia nuclear y tradicional, acude semanalmente a la iglesia y participa en las actividades que esta propone, además de mantener vínculos con personas que profesan otros credos.

Cantor y Vásquez (2013: 208), lo confirman:

“*Los Simpson* acepta la religión como una parte normal de la vida en Springfield, USA. Si el programa se burla de la piedad en la persona de Ned Flanders, con Homer Simpson también sugiere que uno puede ir a la iglesia y no ser ni un fanático religioso ni un santo”.

Y completan su exposición elevando a *Los Simpson* a conceptos puramente filosóficos:

“En términos de Nietzsche, *Los Simpson* lleva *La Crítica de la Razón Pura* un paso más adelante: defiende al

hombre común contra los intelectuales, pero de una forma que tanto el hombre común como los intelectuales pueden entender y disfrutar”. (2013: 217).

El reportero religioso Pinsky avala esta tesis, afirmando que:

“*Los Simpson* es una comedia de situación sobre la vida moderna que incluye una dimensión espiritual significativa; debido a ello, refleja con más precisión la vida de la fe de los estadounidenses que cualquier otro programa en los medios” (2007: 23).

Aunque matiza:

“No obstante, nadie confundiría a Homer Simpson o a su familia con santos. De hecho, en muchas formas, ellos son la quintaesencia de los pecadores débiles y bien intencionados que confían en su fe, aunque sólo cuando es absolutamente necesario. *Los Simpson* es un programa conscientemente irreverente hacia los excesos y las fallas de la religión organizada, tal como lo es la mayoría de las otras instituciones y con los otros aspectos de la vida moderna (2007: 17).

Y concluye, para situar el éxito de la serie, con dos sentencias. La primera gira en torno a la idea de que *Los Simpson* no son tan irreverentes como algunos consideran:

“El don de *Los Simpson* es que las creencias esenciales de los personajes son animadas, pero no caricaturizadas. Nadie se burla de Dios ni se cuestiona Su existencia. Springfield, donde vive la familia, posee una rica vida espiritual” (2007: 18).

La segunda vincula la representación de la religiosidad en la serie con el cariz divulgador de las bondades de la fe en la sociedad:

“En esencia, a pesar de no ser peligroso o amenazante en absoluto para el estado regular de las cosas, es un programa dulce y divertido acerca de una familia tan ‘real’ como las vidas de fe de muchos estadounidenses. Es un programa que en verdad brinda esperanza, gozo y, sí, inspiración a millones de personas. Pero, en su mayor parte, como me recuerda mi esposa, es divertido. Y, como dice Homer, ‘es divertido porque es real’” (2007: 248).

Por su parte, Feltmate, en *Drawn to the Gods* (2013), expone la importancia de la sátira religiosa en varias series de animación televisiva. Analiza la representación de diferentes credos en *Los Simpson*, *South Park* y *Padre de familia*, estableciendo que la sátira sobre las confesiones religiosas son armas determinantes para enseñar a los espectadores a interpretar y juzgar debidamente a las personas y estamentos religiosos.

Atendiendo al plano filosófico, Irwin, Conard y Skoble recopilan en su trabajo varios ensayos a propósito de esta rama del saber, constituyendo su compilación uno de los mejores argumentos para evidenciar el vínculo de *Los Simpson* con este campo de las Humanidades. Exponen, en su prólogo, su propósito:

“Nos hemos propuesto arrojar luz sobre el significado filosófico que *Los Simpson* cobra desde nuestro punto de vista. Algunos de los ensayos son reflexiones de académicos sobre una serie que les gusta y que, en su opinión, tienen algo que decir sobre ciertos aspectos de la

filosofía. Por ejemplo, Daniel Barwick se ocupa del señor Burns, ese mezquino cascarrabias, e intenta determinar si, a partir de su infelicidad, podemos aprender algo sobre la naturaleza de la felicidad” (2009: 19).

Y repasan diferentes puntos de vista, vinculados todos a reflexiones sobre distintos prismas filosóficos y su representación en los guiones de la serie:

“Otros autores se dedican a explorar el pensamiento de algún filósofo a través de sus personajes. Mark Conard, por ejemplo, se pregunta si el rechazo nietzscheano de la moralidad tradicional puede justificar la mala conducta de Bart. Y otros colaboradores se valen de la serie como vehículo para desarrollar tesis filosóficas de un modo accesible para el no especialista. Por ejemplo, Jason Holt explora ‘la hipocresía de Springfield’ para determinar si dicho rasgo es siempre inmoral“ (2009: 19).

Por último, tal y como se ha expuesto ya con anterioridad, los autores se preguntan:

“¿Es legítimo escribir ensayos filosóficos a partir de la cultura popular? La respuesta común consiste en subrayar que Sófocles y Shakespeare eran cultura popular en su tiempo, y que nadie pone en cuestión la validez de las reflexiones filosóficas sobre sus obras” (2009: 20).

En una línea paralela, Brown y Logan (2006), en su libro *The Psychology of The Simpsons: D'oh!*, analizan los temas relacionados con este campo del saber presentes en las tramas de la serie. El volumen reúne más de 15 ensayos elaborados por

varios colaboradores y considera diversos aspectos del programa desde perspectivas psicológicas diferentes. En su prólogo, los autores aclaran que “el contenido del libro es realmente serio, pero no es presentado de una manera excesivamente seria. Afortunadamente, y a pesar de las numerosas referencias a diversas teorías psicológicas y estudios académicos, los ensayos se alejan de llegar a ser demasiado serios y logran mantener de una forma entretenida la atención del lector. Cada ensayo está diseñado para ser accesible, mientras que proporciona los conocimientos que del pensamiento psicológico hay presentes en *Los Simpson*”.

Eaton y Uskul (2004: 278) van un paso más allá, fijándose incluso en la potencialidad de *Los Simpson* a la hora de ser utilizados como herramienta pedagógica en el aula, otro de los ejes de esta tesis. Los autores consideran que:

“El éxito duradero de *Los Simpson* radica en su capacidad única para aprovechar los conceptos clave de la psicología social. Creemos que esta característica lo convierte en una herramienta pedagógica potencialmente útil para enseñar psicología social”.

Una línea compartida con este investigador, y que será completada con otros puntos de vista en próximos capítulos de este trabajo.

2.4.7. - Los Simpson, *las Matemáticas y las ciencias*

No son pocas las referencias al campo de las ciencias las que salpican los capítulos de la serie a lo largo de todas sus

temporadas. Ello constituye, según algunos de los autores referenciados, una de las claves de su éxito: saber vincularse con elegancia a diferentes ramas del saber.

Malaspina (2011), en su libro *La ciencia en Los Simpson: el universo con forma de rosquilla*, establece desde su sinopsis que:

“Exactamente en el minuto seis del primer episodio de la serie animada más duradera de la televisión, *Los Simpson*, la ciencia ya hace acto de presencia. El fotograma que lo anuncia es un espumillón navideño que dice: «Felices Navidades de parte de la central nuclear de Springfield». Esto es sólo el principio de las continuas referencias científicas presentes en la serie, tantas como para hacer un ensayo y descubrir que la mayoría de autores de los capítulos tienen una formación científica considerable, o que el guionista es licenciado en física y máster en informática teórica por Berkeley.

Formula Malaspina, como cierre de su sinopsis, varios interrogantes:

“¿Cuánta ciencia hay en *Los Simpson* y de qué tipo? y, ¿qué hay de realista en la serie? O todavía más interesante: ¿cuánto hay de amarillo en la realidad científica?”.

En una línea similar, Singh (2013: 23) se fija exclusivamente en la representación de las matemáticas en los guiones de la serie, así como en sus alusiones bajo el punto de vista satírico y cómico. Entiende Singh que esta realidad no es de extrañar, teniendo que en cuenta que:

“El equipo que se encontraba detrás de la primera temporada de *Los Simpson* lo formaban ocho de los mejores y más inteligentes guionistas de comedia de Los Ángeles. Estaban decididos a crear unos guiones que incluyesen referencias a conceptos sofisticados de todas las áreas del conocimiento humano, y el cálculo estaba en un lugar especialmente importante de la agenda, porque dos de los guionistas eran devotos de las matemáticas. Esos dos *nerds* merecen llevarse todo el mérito por hacer de *Los Simpson* un vehículo de sus bromas matemáticas.

Alude Singh a Mike Reiss y a Al Jean, dos de los guionistas originales de la serie. Y repasa en las páginas de su libro varias referencias matemáticas, de mayor o menor complejidad, más o menos evidentes y con más o menos peso en las tramas de los capítulos, referidas a teoremas, citas de grandes científicos de la historia o alusiones a problemas e incógnitas.

Singh cierra su libro con una reivindicación, que sirve también para refrendar sus opiniones:

“Como sociedad, adoramos con toda justicia a grandes músicos y novelistas, pero raramente oímos mencionar al humilde matemático. Está claro que las matemáticas no están consideradas parte de nuestra cultura. Por el contrario, en general, se teme a los matemáticos y son motivo de burlas. A pesar de todo ello, los guionistas de *Los Simpson* han conseguido introducir ideas matemáticas complejas en un programa de televisión de máxima audiencia durante casi un cuarto de siglo” (2013: 260).

2.4.8. - Los Simpson, *la sociología y la Historia*

Motivada por su vocación crítica con la sociedad moderna, resulta evidente de forma preliminar que *Los Simpson* también trufarán sus tramas de críticas y alusiones a la sociología y la Historia. No hay que pensar demasiado para recordar innumerables capítulos en los que aparezcan referenciados episodios históricos concretos o en los que se haga alusión a otros asuntos relacionados con la idiosincrasia de los países y los usos y costumbres de sus gentes.

Cantor y Vásquez (2013: 197) realizan el retrato impreso en *Los Simpson* de la familia media americana:

“*Los Simpson* ofrece una de las imágenes más importantes de la familia en la cultura norteamericana contemporánea y, en particular, de la familia nuclear. Con nombres tomados de la infancia de su propio creador Matt Groening, *Los Simpson* retrata la familia media norteamericana: el padre (Homer), la madre (Marge), y 2.2 hijos (Bart, Lisa y la pequeña Maggie).

Y completan:

“*Los Simpson* ha encontrado su propia extraña forma de defender a la familia nuclear. En efecto, el programa dice, ‘Considérese el peor escenario posible –los Simpson– y todavía esa familia es mejor que la ausencia de familia’. La familia Simpson no es del todo mala”. (2013: 201).

El profesor e historiador Rubén Galán confirma que “más allá del chiste que todo el mundo entendería, hay un trasfondo que

sólo tras tener unos ciertos conocimientos se pueden comprender” (2014: 14). En su obra *Los Simpson y la Historia*, enumera y analiza varios capítulos en los que la serie se sirve de alusiones directas a la historia norteamericana y occidental contemporánea para ironizar y satirizar sobre el ordenamiento de las sociedades actuales. Y se sirve de sus indagaciones, además, para establecer una nueva línea de reflexión que ya ha asomado en estas páginas: el poder pedagógico de *Los Simpson*. Resume, finalmente, los resultados de su implementación con herramienta de enseñanza:

“Tuve ocasión de dar clase en un instituto, por lo que realicé una pequeña experiencia: ver con los chavales de 4º de ESO, en tres días diferentes, un capítulo en cada uno de ellos, para luego tener una pequeña charla-coloquio. Los tres capítulos elegidos fueron *La Casa Árbol del Terror VII*; *Homer, Hombre Malo*, y *La Familia Cartridge*, que dieron pie a hablar sobre el sistema electoral, el acoso televisivo y el negocio de las armas a nivel internacional”. (2014: 18).

Y concluye que:

“Son temas de Historia muy recientes, ya que los contenidos de la asignatura no permitían otra cosa pero, en cualquier caso, la actividad salió bastante bien” (2014: 18).

En las páginas de su libro explica, desde su punto de vista de historiador, cómo con *Los Simpson* se puede realizar un acercamiento a los engranajes de la democracia moderna, a la manipulación interesada de capítulos históricos, a los

procesamientos medievales de mujeres acusadas de brujería o al funcionamiento de las sectas destructivas, entre otros asuntos.

Por su parte, Scanlan y Feinberg (2000) atienden también a la vertiente pedagógica de *Los Simpson*, presentando en su estudio *Using The Simpsons to teach and learn Sociology* como una herramienta para llegar a los estudiantes de pregrado mediante el uso de la cultura popular.

Marín (2006: 13) estudia la serie desde la óptica de un maestro de comunicación para conocer la sociedad que reflejan y explica que:

“Sin lugar a dudas, *Los Simpson* son particulares: su crítica al sistema, a la economía, a la política, a la educación, a la salud, a los medios de información, a las creencias religiosas y, en general, al componente social, da pie para analizar y reflexionar acerca de la finalidad que ha cumplido y cumple la serie”.

Y prosigue invitando a la reflexión:

“Algunos pensarán que se está prestando demasiada importancia a unos simples dibujos animados y que los adultos están exclusivos o fuera de su área de influencia, pero la caricatura desde su inicio ha sido, más que una crítica, una objetividad pretendida por parte de su autor, un espacio propicio para plasmar frustraciones y sueños, y no sólo de un individuo o sujeto, sino también del de una u otra sociedad, y los adultos no están lejos de ciertas pretensiones” (2006: 21).

En las páginas de *Detrás de Los Simpson*, Marín analiza a la ciudad de Springfield como espacio de ordenamiento social, hablando de la misma como una suerte de falansterio descontextualizado en el tiempo:

“La planta nuclear es la primera entidad que se presenta y en ella se distinguen dos elementos clave: el símbolo atómico de sus torres y un cúmulo de neumáticos usados; industria y caucho, alusiones de revolución y explotación industrial. El pueblo se ubica en un escenario plano, lo que justifica que el hábitat de una sociedad estancada y podría decirse retrógrada, encerrada en sí misma y con pocos horizontes para su evolución y desarrollo humano” (2006: 30).

El mismo autor establece que:

“El esquema social planteado es muy claro: una familia (núcleo de la sociedad) en un pueblo, un sistema político, económico y social, un marco de referencia en la sociedad” (2006: 33).

En capítulos posteriores, reflexiona sobre el papel de los padres fundadores de la patria americana analizando el perfil de Jedediah Springfield, personaje histórico que da nombre al pueblo en el que habitan los Simpson, y analiza asimismo los prototipos que encarnan sus protagonistas, vinculándolos a patrones sociales que, si bien en la serie son llevados al esperpento, responden a perfiles clásicos de cualquier sociedad contemporánea. Habla del dueño de la Central Nuclear, Charles Montgomery Burns, como un cacique opresor; del devoto Ned Flanders, vecino de la familia Simpson, como un ser

paradójicamente manipulador y exponente del consumismo exacerbado; también del papel de la publicidad y de los productos estrella, poniendo el acento en la cerveza *Duff* y en todo el *merchandising* comercializado bajo la imagen de Krusty, el Payaso.

En definitiva, Marín concluye que:

“La serie animada *Los Simpson* es casi perfecta e inigualable en todo sentido; es más, sería aún mejor si el pueblo se llamara Hollywood y no Springfield (2006: 188).

2.4.9. - Los Simpson, la empresa y la política

En el mismo sentido que lo expuesto en epígrafes anteriores, palmario resulta que *Los Simpson* también aluden a las organizaciones empresariales y a la política en sus guiones.

Partiendo de la base de que el pueblo de Springfield responde, como se ha evidenciado con anterioridad, a una suerte de falansterio moderno, dominado por una industria claramente preponderante sobre el resto del tejido económico de la ciudad, y teniendo también en cuenta que la clase política y los estamentos de poder de la localidad mantienen una relación estrecha con sus ciudadanos –a través, por ejemplo, de asambleas públicas en el Ayuntamiento para determinar decisiones sobre asuntos que afectan a la vida diaria de los ciudadanos–, es evidente *a priori* que las alusiones a la empresa y a la política son más que usuales en la serie.

Atendiendo primero al plano político y en palabras de Arrieta (2015: 115):

“Debe afirmarse entonces que Springfield es una ciudad muy política. Muchas variantes del ámbito político en tanto la estructura se desarrollan en un buen número de episodios y, además, como un elemento primordial de la trama de turno. Esto permite asegurar que existe una importancia dada por sus creadores y escritores a este aspecto del sistema de organización social y así es presentado a la audiencia: la política rodea a todas las personas y es importante tomar parte activa de ella”.

El mismo autor completa diciendo que:

“Esta serie animada retrata desde diversos enfoques las dicotomías y dualidades presentadas en más de 200 años de política estadounidense. Exhorta a una reflexión interna de este ámbito al tiempo que evidencia falencias en una clave de sutileza y otras veces de cruda sátira”. (2015: 121).

Estableciendo una comparativa con otra serie de ficción animada de la televisión, *South Park*, Granozo y Pamela (2014: 42), confirman lo siguiente:

“En *Los Simpson* y *South Park* sus personajes siempre toman una postura referente a un acontecimiento político que ha sido desencadenado a partir de una decisión gubernamental”.

Y acuden a un ejemplo concreto, contenido en el capítulo *El problema con los trillones* (T9, E20):

“Matt Groening parodia al líder político de Cuba, Fidel Castro, al que muestra como un hombre ambicioso, despiadado y con muchos deseos de salir de su modelos económico. Frases como ‘Camaradas, estamos en bancarrota y tenemos que abandonar el comunismo’, los otros políticos contestan: ‘Pero, presidente, los gringos quisieron matarlo’; a lo que responde: ‘Sabíamos que esta patraña del comunismo no iba a funcionar’. La postura política del creador se nota claramente, en su opción al comunismo”. (2014: 43).

Cantor y Vásquez (2013: 195-196) concentran sus investigaciones en la ciudad de Springfield, elaborando una definición de sus personajes públicos:

“El político local que aparece con más frecuencia en el programa, el alcalde Diamante, habla con un fuerte acento *kennediano* y generalmente actúa como un político de la maquinaria urbana democrática. De manera similar, la fuerza política más siniestra en la serie, la camarilla que parece manejar tras bambalinas los hilos del poder de Springfield, se presenta invariablemente como republicana”.

En cuanto al plano empresarial, atendemos a las investigaciones de Covarrubias (2011: 111), que parte de que *Los Simpson* se asoman tangencialmente a problemas relacionados con la economía, a través de “las acciones de los personajes como agentes económicos, de las prácticas de las empresas de la serie y de las políticas gubernamentales que se instrumentan”. Por eso:

“Son variadas las ideas concluyentes a extraer de los aspectos de la economía y la globalización a partir de una interpretación *sui generis* de algunos episodios de *Los Simpson*. La primera de ellas es la fuerte tendencia, a mi modo de ver, hacia una suerte de ‘hiperconsumo autogratificante’ que permeabiliza a la gran mayoría de las capas sociales de prácticamente todas las naciones, especialmente en los países ricos, siendo *Los Simpson* un reflejo de ello”.

Galán y Montero (2008: 15) avanzan, como preámbulo de su libro, que su obra:

“Aborda, con inteligencia, por qué muchas estrategias empresariales y profesionales nacen abocadas al fracaso, y defiende que no existe un único modelo de éxito ni de fracaso. Hay muchos caminos. Y por todos ellos ha transitado Homer Simpson”.

Los autores se sirven del universo Simpson para, partiendo de los valores básicos plasmados en las temporadas de la serie, extraer consejos sobre liderazgo y gestión empresarial y desarrollo profesional exportables al terreno profesional y al plano personal. Y se plantean varias preguntas:

“¿En qué se parece tu jefe a Homer Simpson? ¿Qué tienen en común tus compañeros de trabajo con la pequeña Maggie? ¿A qué le tendrías más miedo: a presentar un proyecto a la exigente Marge o a tu actual jefe de departamento? ¿Siempre has querido ser como Bart, pero en el fondo te sientes más cómodo comportándote como Lisa? ¿Padeces el ‘complejo Homer’?”

¿Crees que siempre vas a tener éxito en cualquier cosa que emprendas? ¿Tu trabajo se te ha quedado pequeño como al directo Skinner? ¿Eres un directivo sin escrúpulos como Montgomery Burns? (2008: 17).

A todas ellas dan respuesta en sus páginas, analizando la representación de los usos y costumbres del panorama empresarial actual en diferentes capítulos de la serie, constatando finalmente que Homer Simpson debería ser considerado como un *coach* empresarial de éxito y que, en definitiva, a través del visionado de capítulos de *Los Simpson* se puede realizar un acercamiento serio y riguroso, a la par que divertido, a los principios y herramientas de la economía moderna.

En un sentido similar, aunque concluyendo que la serie puede entenderse como un arma pedagógica novedosa y pertinente, Hall (2005) establece, primero, que la naturaleza contraintuitiva de la economía supone un importante obstáculo para comprender y asumir sus principios básicos, motivo por el que los estudiantes a menudo pierden interés en la materia.

Continúa afirmando que salvar este escollo resulta sencillo ilustrando conceptos básicos utilizando episodios de *Los Simpson*. A la vista de la aceptación de la serie entre los jóvenes, Hall sugiere propiciar la discusión de los tópicos económicos a través del análisis de determinados capítulos, o utilizarlos en todo caso como refuerzos de conceptos de la economía una vez se han introducido de forma más convencional.

Así, Hall repasa en su estudio ejemplos concretos de secuencias de la serie que incluyen en sus tramas alusiones a temas como el papel de los incentivos en las empresas, los efectos secundarios de las acciones económicas, la burocracia y los burócratas, el papel de la publicidad en una economía capitalista y el rol de los emprendedores.

Luccasen y Thomas (2010) comparten las opiniones de Hall. Destacan en su investigación que los estudiantes, en este caso de pregrado, están más interesados en el concepto práctico de la economía que en el teórico. Por ello, consideran que *Los Simpson* y series similares pueden suponer un incentivo y un elemento motivador que empuje a los alumnos a interesarse por la economía, suponiendo una herramienta pedagógica complementaria a la instrucción teórica tradicional.

Queda establecido el marco teórico de esta tesis, en el que se han repasado las principales líneas de investigación que sirven para dibujar el contexto en el que este proyecto quedará finalmente integrado.

Se ha realizado un acercamiento a la sociedad contemporánea y los retos y desafíos que esta enfrenta, así como a los valores que la guían y a su concepción a lo largo del tiempo, además de su crisis actual.

Asimismo, se ha repasado el papel que los medios de comunicación ostentan en el ordenamiento y desarrollo de las sociedades actuales.

Finalmente, se han compilado las principales líneas de estudio de las que han sido objeto la serie que centra este proyecto, *Los Simpson*, evidenciándose de manera general su importancia y quedando además, justificada la pertinencia de la profundización en su análisis.

Además, se alumbra, en varios de los textos referenciados a la ‘literatura Simpson’, el principio de lo que supondrá más adelante otra línea de investigación de esta tesis: la capacidad pedagógica de la serie. Los motivos por los que esta se debe entender como un arma válida y útil para enseñar materias de todo tipo a alumnos de secundaria, grado medio y formación superior constituirá otro capítulo independiente de este proyecto de tesis doctoral, configurándose finalmente como una de sus aportaciones principales.

CAPÍTULO 3

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1.- Objeto formal de la tesis

Para llevar a cabo el desarrollo de la investigación, y aludiendo en primera instancia a la máxima de José Ortega y Gasset “La técnica es el esfuerzo para ahorrar esfuerzo”, el paso previo al abordaje de la misma es la condensación, en una misma frase que sirva de título, de los ejes centrales del presente estudio. “*Los Simpson* (1989-1997) y la representación de tres problemáticas esenciales de la sociedad contemporánea: medios de comunicación, emprendimiento y género” es el finalmente escogido para presentar esta tesis.

Atribuir las dos primeras palabras al objeto último de estudio se entiende lo más recomendable y, teniendo en cuenta la longevidad de la serie *Los Simpson*, situar al receptor de esas páginas en el espacio temporal que abarca este proyecto se estima también necesario.

De esta forma, queda claro desde el inicio que la comunidad científica podrá acercarse a un análisis de la serie de televisión enmarcado en una época concreta del producto de animación audiovisual.

Dada también la profusión de puntos de vista desde los que abordar a *Los Simpson*, el siguiente concepto plasmado en el título sirve para acotar los que serán los tres ejes que marcarán el desarrollo del proyecto.

Estos, los medios de comunicación, el emprendimiento y las cuestiones de género –y la representación de todos ellos en la serie–, se elevan a la categoría de problemáticas esenciales de la sociedad contemporánea sin pretender resultar esta categorización

grandilocuente sino, más bien, fruto de la reflexión derivada de lo expuesto en el capítulo referido al Marco Teórico de esta tesis.

Así, el acercamiento a la sociedad contemporánea, al concepto de *valor* y su crisis actual y a la definición de familia, permiten considerar estas tres realidades como asuntos realmente significativos de las relaciones humanas.

3.2.- Objetivos generales

A la luz de las tres líneas de investigación específicas planteadas, se impone la necesidad de establecer unas líneas generales a todas ellas que ayuden a establecer unas conclusiones globales sobre la importancia, impacto e imbricación con la cultura popular actual y con la sociedad occidental de la serie de televisión *Los Simpson*.

De esta forma, se toman como transversales a toda la investigación los siguientes objetivos:

- Analizar cómo en la serie televisiva *Los Simpson* se reflejan con fidelidad, y mediante la crítica y la ironía, tres de las grandes problemáticas de la sociedad contemporánea: el poder de los medios de comunicación y, en concreto, de la televisión; el fenómeno del emprendimiento y el trabajo por cuenta propia, y el cambio de paradigma de la mujer del siglo XX a la del siglo XXI.
- Constatar que *Los Simpson* no es, únicamente, una serie de animación televisiva ideada para el entretenimiento y la distracción sino que supone, asimismo, un potente arma para entender los usos y costumbres de la sociedad

contemporánea y sus vicios, además de para promover la reflexión.

- Evidenciar que *Los Simpson* pueden servir como herramienta pedagógica aplicable en las aulas de secundaria, grado medio y formación superior, suponiendo este último objetivo la aportación principal del presente trabajo de investigación.

3.3.- Objetivos e hipótesis específicas

Establecidos los objetivos generales, conviene estructurar una nueva categorización de objetivos referentes a cada una de las tres líneas de estudio de esta tesis.

En primer término, la presente investigación pretende analizar la representación que en *Los Simpson* se hace de los medios de comunicación en sus vertientes informativas e infantiles, y la función que estos —especialmente, la televisión— juegan en los hábitos y rutinas de los personajes de la serie. Así, se estudiarán el contenido de las informaciones ofrecidas y los aspectos formales utilizados, así como las actitudes de los presentadores y conductores de espacios televisivos, a través de las figuras del periodista Kent Brockman y del ídolo infantil Krusty, el Payaso, y los contenidos que en su programa infantil ofrece a los niños y niñas de Springfield.

En cuanto a los objetivos de este apartado, se establecen los siguientes:

- Constatar que muchos de los hilos conductores de las tramas de la serie *Los Simpson* están centrados en la televisión o, en todo caso, que esta juega en papel

determinante en los mismos, siendo una metacrítica al poder que ejerce este medio de comunicación en la masa social.

- Confirmar que los directores y guionistas de la serie utilizan la representación de los medios de comunicación y los productos televisivos para criticar los contenidos sesgados y marcados por una concepción machista de la sociedad que las cadenas, todavía hoy, comparten con la audiencia.

Y en cuanto a las hipótesis, se parte de estas premisas:

- Los presentadores y conductores de los espacios informativos más populares representados en la serie cuestionan los arquetipos de la mala praxis profesional y la perversión de los códigos deontológicos, primando en sus formas de ejercer sus profesiones la subjetividad, el sensacionalismo y la búsqueda de ingresos millonarios.
- Los programas infantiles de la televisión representada en *Los Simpson* parodian los contravalores con los que se educa a los niños, inculcando en ellos valores vinculados al consumo, la incultura y la agresividad.
- Los televidentes de Springfield no ponen en tela de juicio ni la certeza ni la calidad de las informaciones y contenidos recibidos, consumiéndolos sin realizar ningún proceso de reflexión.

En segunda instancia, esta tesis pretende estudiar cómo *Los Simpson* refleja, con la ironía y crítica características de la serie, la economía y el ámbito laboral y, más en concreto, el fenómeno del emprendimiento

y el trabajo por cuenta propia, otra de las grandes problemáticas y realidades de la sociedad contemporánea.

Esa plasmación, esa sátira, se realiza casi en exclusiva a través de las tramas protagonizadas por el padre de familia, Homer J. Simpson. El personaje implementa, sin saberlo, las técnicas para emprender negocios e iniciativas exitosas, las claves psicológicas para enfrentar las derrotas empresariales y los métodos para conocer y dominar los mercados, y se revela, para muchos autores, como el gurú del emprendimiento más singular de la historia.

Así, y planteando el análisis del reflejo de la realidad del emprendimiento en la serie, se plantean los siguientes objetivos:

- Corroborar que, a través de la parodia, los guionistas y creadores de *Los Simpson* pretenden plasmar una perspectiva certera del fenómeno del emprendimiento empresarial.
- Estudiar cómo el reflejo del emprendimiento en la serie sirve para realizar un acercamiento al fenómeno que, si bien bajo el prisma de la sátira, queda reflejado con gran fidelidad.

Asimismo, se avanza esta hipótesis:

- Homer J. Simpson pone en práctica de forma espontánea y sin fundamento todas las claves básicas que el buen emprendedor debe conjugar si quiere hacer triunfar una idea de negocio.

Por último, el tercer bloque de investigación responde a otra de las grandes problemáticas de la sociedad actual: las cuestiones de

diferencia de género e igualdad. Por eso, este trabajo analizará cuál es su representación en la serie, atendiendo en gran medida a la forma de actuar y relacionarse con su entorno de uno de sus personajes principales, Marge Simpson.

Se determina este foco de atención por entender que la señora Simpson representa el salto generacional experimentado por las mujeres occidentales nacidas en las décadas de los 50 y los 60 en una sociedad occidental. Y para entender el cambio generacional, se concretan los siguientes objetivos:

- Ratificar que los guionistas y directores de *Los Simpson* plasman en muchos episodios el cambio de concepción y de patrones de conducta del colectivo femenino contemporáneo.
- Evidenciar que el salto generacional experimentado por las mujeres del siglo XXI, miembros de la generación que debe tomar el relevo a las mujeres nacidas en las décadas de los 50 y los 60, se puede entender analizando la relación existente entre Marge y Lisa Simpson, madre e hija protagonistas de la serie.

En cuanto a las hipótesis, se formulan las siguientes:

- Marge Simpson encarna el patrón de ama de casa de finales del siglo XX, pero trata de inculcar en su hija mayor, Lisa Simpson, los valores que le permitirán despojarse de los roles machistas que ella asumió en su niñez y juventud, preparándola para desarrollarse como mujer en una sociedad cada vez más tendente a la igualdad.

- Lisa Simpson representa el cambio de paradigma de las mujeres actuales que, si bien todavía están lastradas en muchas ocasiones por costumbres anticuadas, normalmente implementadas por sus progenitoras, están dispuestas a superar las barreras contra que la generación anterior no fue capaz de derribar.

3.4.- Determinación de la muestra y metodología

3.4.1.- Elección del espacio muestral

Los Simpson emiten en 2018 su temporada veintinueve en Estados Unidos, teniendo cada una de ellas un promedio de veintidós capítulos. El análisis de más de 600 episodios se antoja casi inabarcable, atendiendo también a la profusión de tramas abordadas en cada uno de ellos, por lo que la muestra de la presente investigación ha quedado acotada a los primeros 178, correspondientes a las ocho primeras temporadas de la serie.

Y no es esta una decisión tomada por casualidad o que se ajuste a las preferencias del autor de este proyecto, sino que numerosos comentarios emitidos por expertos en televisión y lenguaje audiovisual la refuerzan y dotan de sentido. Según críticos como A. O. Scott (2001), la serie comenzó a perder su sello original a partir de la novena temporada, convirtiéndose en una caricatura de sí misma y modificando las estrategias para plasmar sus críticas y sarcasmos. El también

comentarista televisivo C. Suellentrop (2003) avalaba esta idea en otro artículo para *Slate Magazine*, en el que constataba que:

“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”.

Esta fecha coincide con la llegada al equipo de la factoría Simpson de Mike Scully, productor ejecutivo y primer directivo que se sumaba a la cadena de trabajos años después de haber iniciado esta su actividad. Este momento es el mismo, además, en el que Matt Groening, creador de la serie, se retira de los trabajos habituales para centrarse en la puesta en marcha de otro producto de ficción animada, *Futurama*, estrenado en 1999. Todas estas realidades sirven para determinar la muestra que será analizada en las siguientes líneas y que abarca, efectivamente, los capítulos emitidos entre 1989 y 1997.

No es intención de este trabajo observar ni achacar la aludida pérdida de calidad a directivos o giros argumentales. Estas evidencias sirven en este caso, únicamente, para determinar que la muestra que se propone analizar abarcará, como ya se ha especificado, los episodios emitidos en las ocho primeras temporadas de *Los Simpson*.

No obstante, sí se establece una alteración en este espacio muestral, motivada por la profundidad e importancia de la realidad que se pretende analizar para un caso concreto. Dado que el fenómeno del emprendimiento y el trabajo por cuenta ajena han experimentado, con el paso del tiempo y ya entrado en siglo XXI, un potente avance, se estima necesario ampliar el

campo de estudio para esta línea concreta de investigación a otros siete episodios de la serie *Los Simpson* que, si bien no fueron estrenados como partes integrantes de las ocho primeras temporadas, sí centran su trama en el trabajo por cuenta propia y, sobre todo, permiten analizar el perfil de emprendedor de Homer J. Simpson, objetivo último del citado capítulo de este proyecto de investigación.

3.4.2. - Elección de la metodología

Acotado el espacio muestral y determinadas las líneas de estudio, se escoge la metodología cualitativa, entendiendo estos análisis como los procesos mediante los cuales se organiza y manipula la información recogida por los investigadores para establecer relaciones, interpretar, extraer significados y sacar conclusiones (Spradley, 1980), partiendo además de las pautas y recomendaciones contenidas en obras de referencia en este sentido (Miles y Huberman, 1984; Cook y Reichardt, 1986; Anguera, 1986) y asumiendo que, como afirma Gutiérrez (1997: 15), que:

“La estructura lineal –de las técnicas cuantitativas– ha sido fuertemente criticada ya que la investigación interpretativa está sujeta, por naturaleza, a una estructura circular y recurrente en la que los análisis exigen volver de nuevo a los datos”.

Para este caso, se determina como propicio el análisis de discurso, la observación y la posterior descripción de los datos que aportan las secuencias en las que aparecen claras

referencias a los objetos de análisis de esta investigación.
Anguera (1986: 24) define a la metodología cualitativa como:

“Una estrategia de investigación fundamentada en una depurada y rigurosa descripción contextual del evento, conducta o situación que garantice la máxima objetividad en la captación de la realidad, siempre compleja, y preserve la espontánea continuidad temporal que le es inherente, con el fin de que la correspondiente recogida sistemática de datos, categóricos por naturaleza, y con independencia de su orientación preferentemente ideográfica y procesual, posibilite un análisis que dé lugar a la obtención de conocimiento válido con suficiente potencia explicativa, acorde, en cualquier caso, con el objetivo planteado y los descriptores e indicadores a los que se tuviera acceso”.

Asimismo, y como consideran Cabero y Loscertales, este tipo de análisis permite registrar las comunicaciones humanas con mayor concreción:

“El análisis de discurso es una de las técnicas para el análisis de la comunicación humana utilizadas tradicionalmente para decodificar los mensajes manifiestos, latentes y ocultos, plasmados en diferentes documentos. Como técnica, asume como principio que los documentos reflejan las actitudes y creencias de las personas e instituciones que los producen, así como las actitudes y creencias de los receptores de estos. Esta técnica produce datos que puede ser cuantificables, puede utilizarse para abordar un gran volumen de

información y puede aplicarse a un gran volumen de datos” (1996: 375).

Por su parte, Piñuel (2002:7), define a esta técnica como la ideal para estudiar los mensajes y sus contextos, siendo estas dos de las pretensiones de este proyecto de investigación. Así, Piñuel concreta:

“El conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados y que, basados en técnicas de medidas, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que puedan darse para su posterior empleo”.

La tarea que se afronta a la hora de analizar los datos cualitativos se adentra en un proceso cíclico en el cual organiza la información para establecer relaciones, interpretar, extraer significados y sacar conclusiones (Spradley, 1980). Asimismo, el hecho de que puedan surgir aspectos que se solapan o que, finalmente, no presenten aspectos realmente cruciales para elaborar la investigación de forma adecuada, llevan al investigador a zambullirse, como afirman Buendía, Colás y Hernández (2009), en una etapa imprecisa y nunca temporalmente determinada en una fase concreta del estudio, como ocurre en los análisis cuantitativos. Los cualitativos, más bien, operan por ciclos, teniendo lugar a lo largo de todo el

proceso y tornando concurrentemente a la recogida de datos, con los que trabaja de forma más exhaustiva.

Si bien las técnicas que abarca la metodología cualitativa transcurren por las sendas de la entrevista (Douglas, 1976), por el estudio de casos (Stake, 1998) y por la observación (Becker y Geer, 1970), entre otros, es la técnica del análisis de discurso la que marcará el devenir del presente trabajo, construida en torno al visionado minucioso de los episodios contemplados en la muestra ya especificada.

Asimismo, en los casos que así sea necesario por gozar alguno de los perfiles de una importancia mayúscula en la trama analizada, esta investigación se apoya también en el análisis de personaje. Para su elaboración, se toma como ejemplo el modelo establecido por Galán (2005), que emula las pautas de Egri (1946) y que recogen los estereotipos básicos de los perfiles a estudiar, definidos por Galán (2005: 77) como:

“Elementos necesarios en la narración de historias para medios audiovisuales, pues simplifican la realidad con el objetivo de que ésta pueda ser captada y aprehendida por el espectador”.

El esquema de las tablas gira alrededor de tres ejes principales: la dimensión física, que abarca los aspectos externos del personaje; la dimensión psicológica, que comprende su personalidad y carácter, y la dimensión social, que hace referencia al ámbito en el que el personaje interactúa con los demás.

Tal y como establecen Bonilla y Rodríguez, la investigación cuantitativa parte de los cuerpos teóricos aceptados por la

comunidad científica que permiten formular hipótesis sobre relaciones esperadas y, más tarde:

“Continúa con el proceso de recolección de información (...), para proceder al análisis de los datos, presentar los resultados y determinar el grado de significación” (1997: 45).

De esta forma, el proceso hipotético-deductivo comienza, como su formulación indica, con una fase de deducción de las hipótesis y continúa con la recolección y procesamiento de los datos, su interpretación y la inducción de los resultados.

Para abordar la tarea de la revisión de los episodios señalados, se recurre al proceso que Norman Denzin (1989, en Flick, 2007) aplica en el análisis de películas y contenidos audiovisuales, establecidos en los siguientes pasos:

- 1.- Anotar las impresiones y patrones de significado que son notorios.
- 2.- Tomar nota de las escenas clave.

En un primer término, y una vez acotado el espacio muestral, se procede al visionado de los 178 capítulos que forman el conjunto de las temporadas 1 a la 8, emitidas en 1989 y 1997. Como criterios de búsqueda y descarte, se atiende especialmente en la aparición significativa de los medios de comunicación –principalmente, la televisión, medio que goza de mayor preponderancia en la sociedad Simpson–, las alusiones referidas al emprendimiento y al trabajo por cuenta propia y a cuestiones de género –plasmadas en la relación entre los integrantes de la familia Simpson, principalmente Marge y

Lisa Simpson y entre el matrimonio de Homer y Marge, además del vínculo que los personajes mantienen con el resto de la comunidad de Springfield—, obteniendo finalmente el siguiente listado de episodios:



Temporada 1

La odisea de Homer
Hogar, agridulce hogar
Bart, el general
El blues de la mona Lisa
Krusty entra en chirona

Temporada 2

Simpson y Dalila
Homer, el bailón
El club de los 'patteos' muertos
Bart en el Día de Acción de Gracias
Rasca, Pica y Marge
Así como éramos
Homer contra Lisa y el 8º Mandamiento
El suspenso del perro de Bart
Pinta con grandeza
La guerra de los Simpson



Temporada 3

Cuando Flanders fracasó
Sábados de trueno
El flameado de Moe
Me casé con Marge
Radio Bart
Homer solo
Vocaciones separadas
El Otto-show

Temporada 4

Kampamento Krusty
Un tranvía llamado Marge
Lisa, la reina de la belleza
Marge consigue un empleo
El señor quitanieves
La elección de Selma
Krusty es cancelado

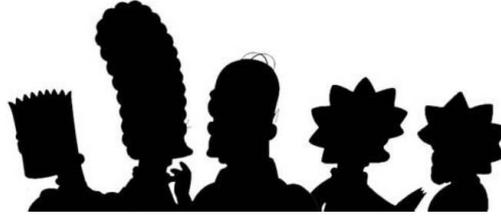


Temporada 5

Marge se da la fuga
El niño que hay en Bart
Springfield, o cómo aprendí a amar el juego legalizado
Lisa contra Stacy Malibú
Homer en el espacio exterior
El amante de Madame Bouvier
Secretos de un matrimonio con éxito

Temporada 6

Rascapiquilandia
El actor secundario Bob ataca de nuevo
Lisa sobre hielo
Homer, hombre malo
Homie, el payaso
Ha nacido una entrella
Disolución del consejo escolar
Springfield connection



Temporada 7

Homer tamaño King-size
Madre Simpson
El último resplandor del actor secundario Bob
Marge, no seas orgullosa
Escenas de la lucha de clases en Springfield
Un pez llamado Selma
Verano de metro y medio

Temporada 8

Sólo se muda dos veces
Huracán Neddy
Simpsoncalifragilisticoespialid ¡oh! so
El viejo y Lisa
Homer contra la decimoctava enmienda

Otros

Das Bus
El Mago de Evergreen Terrace
EEI-EI (gesto de disgusto)
Chiromami
Hijos de un bruto menor
Casarse tiene algo

A continuación, se ofrece una breve revisión de los elementos significativos de cada uno de ellos, quedando así justificada la pertinencia de su elección. Las tablas con las sinopsis completas pueden consultarse en el Anexo I:

TÍTULO	ESPAÑOL LA ODISEA DE HOMER		
	ORIGINAL <i>Homer's Odyssey</i>		
CÓDIGO 7G03	TEMPORADA 1	NÚMERO 3	FECHA DE ESTRENO 21 enero 1990
DIRECTOR Wesley Archer		GUIONISTAS Jay Kogen, Wallace Wolodarsky	

Homer Simpson es despedido de la Central Nuclear del Springfield por su enésima negligencia. Ante la tesitura de que sea su mujer la que aporte dinero a la economía familiar, llega a plantearse el suicidio como la mejor alternativa.

Por otro lado, y buscando refugio en la televisión, recibe el mensaje que de la cerveza Duff es la solución a todos sus problemas, a lo que responde: "Cerveza... puede ser la solución, de momento", dejándose guiar sin reflexión por un atractivo slogan publicitario.



TÍTULO	ESPAÑOL HOGAR, AGRIDULCE HOGAR		
	ORIGINAL <i>There's No Disgrace Like Home</i>		
CÓDIGO 7G04	TEMPORADA 1	NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 28 enero 1990
DIRECTORES Gregg Banno, Kent Butterworth		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss	

Homer Simpson encuentra, de nuevo, la solución a sus problemas en la televisión. Para tratar de solucionar los problemas de su familia, decide contratar los servicios de un terapeuta. Ante su spot publicitario, Homer exclama: "Cuándo voy a aprender... la solución a todos los problemas no está en el fondo de una botella, ¡está en la tele!"..

Como refuerzo a la idea de que la familia no puede vivir sin televisión, observamos cómo Marge Simpson prefiere empeñar su sortija de compromiso antes que el electrodoméstico estrella de su hogar.

Además, aparece en la serie el primer capítulo de Rasca y Pica y comprobamos cómo los padres toleran que sus hijos vean un programa de dibujos violeto y nada apto para menores.



TÍTULO	ESPAÑOL BART, EL GENERAL		
	ORIGINAL <i>Bart, The General</i>		
CÓDIGO 7G05	TEMPORADA 1	NÚMERO 5	FECHA DE ESTRENO 4 febrero 1990
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider	

Bart Simpson acude a casa tras una pelea con otro compañero de su escuela. Mientras Marge opta por tratar de convencerle de las bondades del diálogo, Homer le incita a pelear con él: "Ríete siempre de los que son diferentes, nunca digas nada hasta estar seguro de que los demás piensan lo mismo que tú. La próxima vez que se meta contigo, dale un patadón en sus 'pendientes reales', el sello de los Simpson durante generaciones", le recomienda.



TÍTULO	ESPAÑOL EL BLUES DE LA MONA LISA		
	ORIGINAL <i>Moaning Lisa</i>		
CÓDIGO 7G06	TEMPORADA 1	NÚMERO 6	FECHA DE ESTRENO 11 febrero 1990
DIRECTOR Wesley Archer		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss	

Lisa atraviesa una profunda crisis vital por saberse incapaz de encajar, por su sensibilidad e inteligencia, con el resto de compañeros de su clase. Marge le aconseja: "Quiero que hagas el favor de sonreír. Lo que menos importa es cómo te sientas por dentro. Lo que cuenta de verdad es lo que manifiestas por fuera. Coge todas tus penas y empújalas hacia abajo todo lo que puedas y, como nunca desentonarás, te invitarán a todas las fiestas y gustarás a todos los chicos. Eso te traerá la felicidad". Al comprobar cómo, puestos en práctica sus consejos, el resto de compañeros continúan abusando de su hija, Marge reflexiona y vuelve a hablar con ella: "Olvida todo lo que te he dicho, te pido disculpas. Se siempre tú misma, nosotros te apoyaremos. Desde ahora, tu madre está dispuesta a sonreír por las dos".



TÍTULO	ESPAÑOL KRUSTY ENTRA EN CHIRONA		
	ORIGINAL <i>Krusty Gets Busted</i>		
CÓDIGO 7G12	TEMPORADA 1	NÚMERO 12	FECHA DE ESTRENO 29 abril 1990
DIRECTOR Brad Bird		GUIONISTAS Jay Kogen, Wallace Wolodarsky	

Primera aparición del Show de Krusty, el Payaso. La presentación del propio payaso hablando con su audiencia y preguntándoles cuánto le quieren y qué harían si desapareciera de televisión es ya significativa, y refleja el vínculo de estos con la televisión. Los niños responden, al unísono: "Nos suicidaríamos".



TÍTULO	ESPAÑOL SIMPSON Y DALILA		
	ORIGINAL <i>Simpson And Delilah</i>		
CÓDIGO 7F02	TEMPORADA 2	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 18 octubre 1990
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA John Vitti	

Homer Simpson vuelve a ser víctima de su compulsividad y compra, con dinero de su empresa, un producto crecepelo. Observamos también cómo encuentra en elementos superfluos la autoconfianza que no consigue mediante el esfuerzo y la dedicación.



TÍTULO	ESPAÑOL EL CLUB DE LOS "PATTEOS" MUERTOS		
	ORIGINAL <i>Dead Putting Society</i>		
CÓDIGO 7F06	TEMPORADA 2	NÚMERO 6	FECHA DE ESTRENO 15 noviembre 1990
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA Jeff Martin	

Homer Simpson educa a su hijo en la envidia y el odio, instigándole a pelear a muerte con otro niño de su edad. Proyecta en Bart todas sus frustraciones, porque sabe que nunca tendrá el mismo poder adquisitivo ni el mismo nivel de vida que su vecino Ned Flanders.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER, EL BAILÓN		
	ORIGINAL <i>Dancin' Homer</i>		
CÓDIGO 7F05	TEMPORADA 2	NÚMERO 5	FECHA DE ESTRENO 8 noviembre 1990
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTAS Ken Levine, David Isaacs	

Homer Simpson abandona un empleo seguro y estable por un sueño, sin ninguna reflexión previa y poniendo en peligro la economía familiar. Por su parte, Marge decide abandonar su vida para seguir a su marido, embarcando incluso a sus hijos.



TÍTULO	ESPAÑOL BART EN EL DÍA DE ACCIÓN DE GRACIAS		
	ORIGINAL <i>Bart Vs. Thanksgiving</i>		
CÓDIGO 7F07	TEMPORADA 2	NÚMERO 7	FECHA DE ESTRENO 22 noviembre 1990
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA George Meyer	

El presentador de informativos del Canal 6, Kent Brockman, graba un vídeo en el comedor social de Springfield. Después de hacer un reportaje tendencioso y moralista, en el que acusa a la sociedad de desamparar a los más desfavorecidos y limpiar su conciencia siendo solidarios un único día al año, el Día de Acción de Gracias, sale del comedor diciendo: "Amigos, muchas gracias. Este periodista se está oliendo otro premio Emmy".



TÍTULO	ESPAÑOL RASCA, PICA Y MARGE		
	ORIGINAL <i>Itchy, Scratchy & Marge</i>		
CÓDIGO 7F09	TEMPORADA 2	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 20 diciembre 1990
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA John Swartzweider	

Marge Simpson es la única mujer adulta que se preocupa por la televisión que consumen sus hijos. Sabe que Rasca y Pica ejercen una influencia nefasta sobre ellos y encabeza una cruzada para promover su cancelación. Además, en un debate televisado y moderado por el periodista Kent Brockman, se reafirma la idea de que este es un profesional negligente: conduce el programa de forma claramente tendenciosa, explicitando su opinión e impidiendo que Marge se exprese.



TÍTULO	ESPAÑOL ASÍ COMO ÉRAMOS		
	ORIGINAL <i>The Way We Was</i>		
CÓDIGO 7F12	TEMPORADA 2	NÚMERO 12	FECHA DE ESTRENO 31 enero 1991
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss, Sam Simon	

Presentación del matrimonio Simpson en su época estudiantil. Marge es una joven estudiosa, activista, comprometida y solidaria hasta que conoce a Homer, su antítesis. Además, ese *flashback* está motivado por el peor escenario posible para la familia: la televisión, por uso excesivo, termina estropeándose.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER VS. LISA Y EL 8º MANDAMIENTO		
	ORIGINAL <i>Homer Vs. Lisa And The 8th Commandment</i>		
CÓDIGO 7F13	TEMPORADA 2	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 7 febrero 1991
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA Steve Pepoon	

Homer no duda en piratear la televisión por cable, ofreciendo un ejemplo negativo a sus hijos. Lisa, temerosa de que su padre esté cometiendo un grave pecado, le traslada su preocupación. Marge se solidariza con ella y, en una conversación con su marido, le dice: "Homer, ese cable está ejerciendo una influencia maligna; creo que estamos metiendo la pata". No es hasta el final del episodio cuando Homer decide rendirse a los deseos de su mujer e hija.



TÍTULO	ESPAÑOL EL SUSPENSO DEL PERRO DE BART		
	ORIGINAL <i>Bart's Dog Get An F</i>		
CÓDIGO 7F16	TEMPORADA 2	NÚMERO 16	FECHA DE ESTRENO 7 marzo 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA John Vitti	

Homer dilapida 125 dólares en unas zapatillas de deporte. Ante ese gasto inesperado, su mujer el recrimina: "Quedamos en consultarnos cuando hiciéramos gastos importantes". Él responde: "Bueno, tú compraste esas alarmas de incendios y aún no hemos tenido ninguno". Queda evidenciada, de nuevo, la irresponsabilidad de Homer y el nulo papel decisorio de Marge en la economía familiar.



TÍTULO	ESPAÑOL PINTA CON GRANDEZA		
	ORIGINAL <i>Brush With Greatness</i>		
CÓDIGO 7F18	TEMPORADA 2	NÚMERO 18	FECHA DE ESTRENO 11 abril 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA Brian K. Roberts	

Este episodio presenta una faceta hasta ahora desconocida de Marge, pero que refuerza su perfil sensible, culto y artístico: es una gran pintora. A Homer, esta cualidad no le interesa nada: en una conversación, su mujer le informa de su intención de apuntarse a clases de dibujo. Él responde preguntando si tiene que hacer algo y, ante la negativa, espeta: "Entonces, puedes divertirme".



TÍTULO	ESPAÑOL LA GUERRA DE LOS SIMPSON	
	ORIGINAL <i>The War of The Simpsons</i>	
CÓDIGO 7F20	TEMPORADA 1 NÚMERO 20	FECHA DE ESTRENO 2 mayo 1991
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA John Swartzweider

El matrimonio Simpson organiza una cena en casa y Homer acaba haciendo el ridículo, emborrachándose. Marge decide acudir a un a terapia de parejas, pero su marido está más preocupado por salir a pescar que por arreglar su matrimonio. Aunque la pareja es disfuncional, Homer termina declarando su amor a su mujer, haciendo patente que su vínculo, aunque a veces se tambalee, es férreo, hecho motivado principalmente por la realidad de que Homer no es nada sin Marge.



TÍTULO	ESPAÑOL CUANDO FLANDERS FRACASÓ	
	ORIGINAL <i>When Flanders Failed</i>	
CÓDIGO 7F23	TEMPORADA 3 NÚMERO 3	FECHA DE ESTRENO 3 octubre 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA John Vitti

Marge se preocupa por la cantidad de horas que su hijo Bart invierte en ver televisión. Homer responde: "La tele da mucho y no pide nada a cambio, es la mejor amiga del niño". Cuando ella sugiere que salga a tomar el aire, los tres se interesan por un anuncio que ofrece clases de kárate. El niño decide apuntarse, y Homer aprovecha para recriminar a su mujer: "¿Ves, Marge? Tú te metes con la tele y ella te ayuda. Creo que alguien merece una disculpa":



TÍTULO	ESPAÑOL SÁBADOS DE TRUENO		
	ORIGINAL <i>Saturdays Of Thunder</i>		
CÓDIGO 8F07	TEMPORADA 3	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 14 noviembre 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTAS Ken Levine, David Isaacs	

Homer no es consciente de lo que desatiende a sus hijos hasta que Marge no se lo recrimina, actuando de nuevo como mediadora. Por otro lado, comprobamos cómo los Simpson consumen los programas de teletienda como un contenido audiovisual más, y es de nuevo Homer quien más ejemplifica la preponderancia de la televisión en las agendas de la familia: prefiere atender a los nuevos productos que se le ofrecen antes que hacer caso a su hijo.



TÍTULO	ESPAÑOL EL FLAMEADO DE MOE		
	ORIGINAL <i>Flaming Moe's</i>		
CÓDIGO 8F08	TEMPORADA 3	NÚMERO 10	FECHA DE ESTRENO 21 noviembre 1991
DIRECTORES Rich Moore, Alam Smart		GUIONISTA Robert Cohen	

Primera aparición de "El ojo en Springfield", programa de reportajes de Kent Brockman. Ya en la cabecera se intuye que es un programa de contenidos superficiales e incluso machistas, puesto que se ve al presentador acompañado de atractivas mujeres mientras apuesta en las carreras o disfruta de un jacuzzi.

Por otro lado, Homer aprende una gran lección para todo buen emprendedor: debe registrar sus ideas si no quiere que nadie se las plagie, como le sucede con su combinado "El flameado de Homer", copiado por el tabernero Moe.



TÍTULO	ESPAÑOL ME CASÉ CON MARGE		
	ORIGINAL <i>I Married Marge</i>		
CÓDIGO 8F10	TEMPORADA 3	NÚMERO 12	FECHA DE ESTRENO 26 diciembre 1991
DIRECTOR Jeffrey Lynch		GUIONISTA Jeff Martin	

Lisa, después de haber desatendido una conversación con su padre, le dice: "No culpes a nuestra generación de tener tan poca capacidad de atención. Nos pasamos el día frente a l televisor". Queda claro el vínculo de los niños con el electrodoméstico. Pero Homer lo reafirma:, recriminando a su hija sus palabras: "No vuelvas a hablar así de la tele".

Por otro lado, queda patente el nulo reparto de tareas del hogar y de atención a los hijos, que recaen en exclusividad sobre Marge, ante la pasividad de su marido. Explicándoles que un bebé supone cambiar pañales constantemente, los hijos preguntan a su padre: "Pero, ¿no es mamá quien hace eso?. A lo que Homer contesta: "Sí, pero luego viene a contármelo".



TÍTULO	ESPAÑOL RADIO BART		
	ORIGINAL <i>Radio Bart</i>		
CÓDIGO 8F11	TEMPORADA 3	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 23 enero 1992
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA Jon Vitti	

Nuevo ejemplo de que Homer consume de forma compulsiva y que no se esfuerza por comparar precios o escoger entre diferentes productos. Se acerca el cumpleaños de Bart y su padre ve en la televisión el anuncio de un micrófono portátil. Al escuchar el reclamo "Unidades limitadas", se lanza súbitamente al teléfono para encargar uno, sin importarle el precio. Además, concluye diciendo: "Con este regalo, compraré su amor".



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER SOLO		
	ORIGINAL <i>Homer Alone</i>		
CÓDIGO 8F14	TEMPORADA 3	NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 6 febrero 1992
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA David Stern	

Marge es la encargada del cuidado de Maggie, además de encargarse del resto de las tareas del hogar. Esa situación le provoca un ataque de ansiedad, por lo que decide tomarse unos días de descanso, sola. Es Homer quien asume, entonces, el mantenimiento de la familia, quedando demostrado que es incapaz de vivir sin Marge y que sus capacidades como amo de casa son nulas.



TÍTULO	ESPAÑOL VOCACIONES SEPARADAS		
	ORIGINAL <i>Separate Vocations</i>		
CÓDIGO 8F15	TEMPORADA 3	NÚMERO 18	FECHA DE ESTRENO 27 febrero 1992
DIRECTOR Jeffrey Lynch		GUIONISTA George Meyer	

Un test de aptitud determina que el futuro profesional de Lisa quedará confinado a su hogar para hacerse cargo de las tareas domésticas. La niña toma esta perspectiva como el peor de los castigos, y es su madre la que le anima a no seguir sus pasos, procurando que evite cometer sus mismos errores.



TÍTULO	ESPAÑOL EL OTTO SHOW		
	ORIGINAL <i>The Otto Show</i>		
CÓDIGO 8F21	TEMPORADA 3	NÚMERO 22	FECHA DE ESTRENO 23 abril 1992
DIRECTOR Wes Archer		GUIONISTAS Jeff Martin	

En televisión, el periodista Kent Brockman no duda en tomar partido por las informaciones: narrando los detalles de un tumulto producido en un concierto, apuesta por prohibir las representaciones musicales en el pueblo de Springfield.



TÍTULO	ESPAÑOL KAMPAMENTO KRUSTY		
	ORIGINAL <i>Kamp Krusty</i>		
CÓDIGO 8F24	TEMPORADA 4	NÚMERO 1	FECHA DE ESTRENO 24 septiembre 1992
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA David M. Stern	

El periodista Kent Brockman acude al Campamento Krusty para cubrir una revuelta protagonizada por los niños. En lugar de actuar como un adulto y tratar de apaciguar la situación, aprovecha para realizar un reportaje tendencioso e irresponsable en el que compara la situación del campamento infantil con Irak, Vietnam o Afganistán.



TÍTULO	ESPAÑOL UN TRANVÍA LLAMADO MARGE		
	ORIGINAL <i>A Streetcar Named Marge</i>		
CÓDIGO 8F18	TEMPORADA 4	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 1 octubre 1992
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA Jeff Martin	

Homer es incapaz de apoyar moralmente a su mujer en sus inquietudes artísticas. Ella le repite en varias ocasiones que va a participar en una representación teatral, haciendo caso omiso su marido a sus palabras. Ella le recrimina su desapego, a lo que él responde: "Si me importa un bledo, no puedo fingir que me interesa, aunque ya soy experto en fingir interés por tus raritas aficiones: preparación al parto, clases de pintura, esas cosas."



TÍTULO	ESPAÑOL LISA, LA REINA DE LA BELLEZA		
	ORIGINAL <i>Lisa The Beauty Queen</i>		
CÓDIGO 9F02	TEMPORADA 4	NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 15 octubre 1992
DIRECTOR Mark Krikland		GUIONISTA Jeff Martin	

Los Simpson reciben también, a través de la televisión, invitaciones al consumo de tabaco, y de las formas más demenciales. La empresa de cigarrillos Laramie patrocina el concurso Miss Springfield Junio, para chicas de entre 7 y 9 años, promocionándolo con frases de niñas como "Soy tan feliz como el fumador que da su primera calada en la mañana". Lejos de alarmarse, Homer decide incluso participar en el evento apuntando a su hija Lisa.



TÍTULO	ESPAÑOL MARGE CONSIGUE UN EMPLEO		
	ORIGINAL <i>Marge Gets A Job</i>		
CÓDIGO 9F05	TEMPORADA 4	NÚMERO 7	FECHA DE ESTRENO 5 noviembre 1992
DIRECTOR Jeff Lynch		GUIONISTAS Bill Oakley, Josh Weinstein	

Marge obtiene por primera vez un empleo fuera de su hogar. Cuando se tiene que enfrentar a la redacción de su curriculum, únicamente es capaz de escribir "Ama de casa desde 1980 hasta el día de hoy". Una vez ocupado su puesto en la Central Nuclear, únicamente se dedica a sacarle brillo a su mesa con un trapo y un limpiador, quedando demostrado que su vida de ama de casa ha hecho mella en su personalidad y le resulta difícil enfrentarse a tareas diferentes a las que ya está acostumbrada.



TÍTULO	ESPAÑOL EL SEÑOR QUITANIEVES		
	ORIGINAL Mr. Plow		
CÓDIGO 9F07	TEMPORADA 4	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 19 noviembre 1992
DIRECTOR Jim Readon		GUIONISTA Jon Vitti	

Homer invierte una importante suma de dinero en un bien que no necesita, de nuevo sin buscar ningún consenso. Compra una máquina quitanieves por valor de 20.000 dólares.

Por otro lado, demuestra tener unas nociones innatas para el emprendimiento: lo primero que hace después de invertir en maquinaria es hacerlo en publicidad, sabedor de que la televisión es el mejor canal para darse a conocer entre su público objetivo.



TÍTULO	ESPAÑOL LA ELECCIÓN DE SELMA		
	ORIGINAL Selma's Choice		
CÓDIGO 9F11	TEMPORADA 4	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 21 enero 1993
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA David M. Stern	

Por televisión, se anuncia y promueve el consumo de alcohol como algo positivo y que se puede hacer en familia. La cerveza Duff, de hecho, inaugura un parque temático similar a Disney World en torno al alcohol. De nuevo, ejemplo de que la televisión que consumen los Simpson está lejos de cumplir con los cánones de la responsabilidad.



TÍTULO	ESPAÑOL KRUSTY ES KANCELADO	
	ORIGINAL <i>Krusty Gets Kancelled</i>	
CÓDIGO 9F19	TEMPORADA 4 NÚMERO 22	FECHA DE ESTRENO 13 mayo 1993
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider

Toda la ciudad de Springfield cae en la trampa de una campaña de publicidad agresiva, la del nuevo show infantil de Gabbo. El programa termina siendo un éxito rotundo, quedando patente que nadie en Springfield es capaz de evitar los impactos de la publicidad televisiva.



TÍTULO	ESPAÑOL MARGE SE DA A LA FUGA	
	ORIGINAL <i>Marge On The Lam</i>	
CÓDIGO 1F03	TEMPORADA 5 NÚMERO 6	FECHA DE ESTRENO 4 noviembre 1993
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Bill Canterbury

Marge experimenta puntualmente un deseo irrefrenable de huir de su familia. Ante esa amenaza, Homer, celoso de que su mujer salga a divertirse, llega incluso a chantajearla emocionalmente diciéndole: "¿Cómo puedes abandonar así a tus hijos?". UN nuevo ejemplo del chantaje emocional que Homer ejerce sobre Marge.



TÍTULO	ESPAÑOL EL NIÑO QUE HAY EN BART
	ORIGINAL <i>Bart's Inned Child</i>
CÓDIGO 1F05	TEMPORADA 5 NÚMERO 7 FECHA DE ESTRENO 11 noviembre 1993
DIRECTOR Bob Anderson	
GUIONISTA George Meyer	

Nuevamente, los Simpson encuentran la solución a sus problemas en la televisión. Marge descubre el programa pseudocientífico del coach Brad Goodman, que se presenta como alguien que no tiene "credenciales ni preparación", pero que está licenciado "en dolor y en penas". No obstante, y sin mayor filtro, los Simpson convierten al orador en el nuevo vigía de sus vidas.



TÍTULO	ESPAÑOL SPRINGFIELD (O CÓMO APRENDÍ A AMAR EL JUEGO LEGALIZADO)
	ORIGINAL <i>Springfield (Or How I Learned To Love Legalized Gambling)</i>
CÓDIGO 1F08	TEMPORADA 5 NÚMERO 10 FECHA DE ESTRENO 16 diciembre 1993
DIRECTOR Wes Archer	
GUIONISTAS Bill Oakley, Josh Weinstein	

Marge vuelve a necesitar una válvula de escape de su familia y termina desarrollando una ludopatía. Nuevamente, el amor por su familia es suficiente medicina para curar sus tribulaciones emocionales y afectivas.



TÍTULO	ESPAÑOL LISA CONTRA STACY MALIBÚ		
	ORIGINAL <i>Lisa Vs. Malibu Stacy</i>		
CÓDIGO 1F12	TEMPORADA 5	NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 17 febrero 1994
DIRECTOR Jeff Lynch		GUIONISTAS Bill Oakley, Josh Weinstein	

El periodista Kent Brockman encuentra un tema sensacionalista y sabe bien cómo aprovecharlo. Ante la presentación de una muñeca infantil ideada por Lisa y que lanza mensajes igualitarios, Brockman decide dedicar un programa especial al lanzamiento. No busca publicitar de forma responsable el nuevo juguete, sino aprovechar su cariz popular.

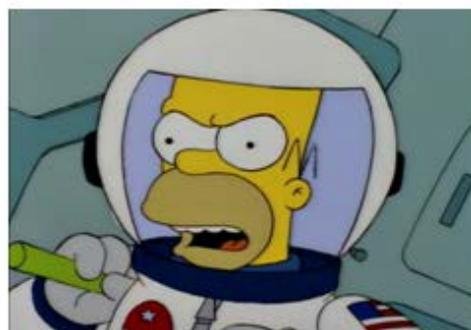
Por otro lado, comprobamos cómo Lisa es una joven comprometida con los valores del feminismo y la igualdad.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER EN EL ESPACIO EXTERIOR		
	ORIGINAL <i>Deep Space Homer</i>		
CÓDIGO 1F13	TEMPORADA 5	NÚMERO 15	FECHA DE ESTRENO 24 febrero 1994
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA David Mirkin	

Homer vuelve a poner en peligro su estabilidad laboral persiguiendo un sueño, el de ser astronauta. De nuevo, Marge sigue a su marido embarcando a sus hijos en un viaje a Cabo Cañaveral, obligándoles incluso a perder días de colegio.

Por otro lado, observamos cómo el periodista Kent Brockman se sigue presentando como un profesional cuestionable. En una retransmisión en directo de la misión espacial, confunde una pequeña hormiga con un ser extraterrestre, al que declara sumisión. Al caer en la cuenta de su error, rectifica: "Es posible que este servidor se extralimitase un poco hace un rato, y desea reafirmar su lealtad a la patria y a su humano presidente. Por cierto, el transbordador sigue en peligro. Tal vez no regrese y, si regresa, tendrá un arriesgado aterri-blablaba".



TÍTULO	ESPAÑOL EL AMANTE DE MADAME BOUVIER		
	ORIGINAL <i>Lady Bouvier's Lover</i>		
CÓDIGO 1F21	TEMPORADA 5	NÚMERO 21	FECHA DE ESTRENO 12 mayo 1994
DIRECTOR Wes Archer		GUIONISTAS Bill Oaklwy, Josh Weinstein	

Nuevo ejemplo del poder que la televisión y la publicidad ejerce sobre la familia Simpson. Durante la celebración del primer cumpleaños de Maggie, la familia al completo rememora anécdotas ocurridas tiempo atrás, como la divertida canción que Bart y Lisa interpretaron en el tercer cumpleaños de esta. Al volver a cantarla, caen en la cuenta de que es un anuncio de televisión. Lisa se pregunta: "¿Es que no sabemos más que canciones de anuncios?". A lo que el resto responde volviendo a corear la canción mientras bailan alrededor de la mesa.



TÍTULO	ESPAÑOL SECRETOS DE UN MATRIMONIO CON ÉXITO		
	ORIGINAL <i>Secrets Of A Successful Marriage</i>		
CÓDIGO 1F20	TEMPORADA 5	NÚMERO 22	FECHA DE ESTRENO 19 mayo 1994
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA Greg Daniels	

Los amigos de Homer insultan a este llamándole 'lento'. Este queda preocupado y decide preguntar su opinión a la familia. Marge le responde: "No queremos decir que seas lento, pero tampoco es que vayas a museos, que leas...". Y él responde: "¿Y crees que no lo deseo? Son las malditas cadenas de la televisión, ¡no me dejan! Un magnifico programa tras otro, cada uno mejor y más interesante que el anterior. Si pusieran algo aburrido, si nos dieran 30 minutos para nosotros... ¡Pero no, no me dejan vivir!".

Por otro lado, y tras una fuerte discusión, Marge echa de casa a su marido. Él trata de disculparse haciéndole ver que, sin ella, no es nadie: "Mírame, llevamos separados un día y ya voy más sucio que un cero. Dentro de unas horas, habré muerto. No puedo permitirme perder tu confianza". Su mujer le responde diciéndole que "sabe cómo hacer que una chica se sienta imprescindible". Todo termina igual: en la cocina, con Homer comienza sentado en la mesa, y Marge fregando, pero inmensamente felices.



TÍTULO	ESPAÑOL EL PARQUE DE RASCA Y PICA	
	ORIGINAL <i>Itchy & Scratchy Land</i>	
CÓDIGO 2F01	TEMPORADA 6 NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 2 octubre 1994
DIRECTOR Wes Archer		GUIONISTA John Swartzweider

La serie de televisión Rasca y Pica inaugura un parque temático bajo el eslogan "El lugar más violento de la tierra". Homer y Marge, lejos de alejar a sus hijos de un programa de influencia tan funesta, incluso llevan a sus hijos a visitar las atracciones.



TÍTULO	ESPAÑOL ACTOR SECUNDARIO BOB ROBERTS	
	ORIGINAL <i>Sideshow Bob Roberts</i>	
CÓDIGO 2F02	TEMPORADA 6 NÚMERO 5	FECHA DE ESTRENO 9 octubre 1994
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTAS Bill Oakley, Josh Weinstein

Encontramos en este episodio una de las pocas referencias a la radio en la serie. Un mediático presentador, Mitch Marlow (el cuarto poder del Gobierno) de un programa político aúpa sin ningún escrúpulo a un nuevo candidato a la alcaldía del partido republicano, encabezando una campaña pública por su puesta en libertad de la cárcel y su por su carrera dentro del partido de Springfield.



TÍTULO	ESPAÑOL LISA SOBRE HIELO		
	ORIGINAL <i>Lisa On Ice</i>		
CÓDIGO 2F05	TEMPORADA 6	NÚMERO 8	FECHA DE ESTRENO 13 noviembre 1994
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Mike Scully	

Nuevo programa informativo de Kent Brockman, "Noticias de acción". Telediario que presenta las noticias usando un lenguaje agresivo y con un tratamiento sensacionalista y tremendista de las informaciones. "Hagamos el balance de muertos provocados por la asesina tormenta que nos golpea con su metralleta cargada de nieve".

Por otro lado, encontramos un nuevo ejemplo de cómo Homer ejerce una influencia negativa sobre sus hijos, y sobre cómo es Marge la que se encarga de su educación en valores correcto. Sobre los deportes presumiblemente masculinos y femeninos, Homer considera que las niñas no deben inmiscuirse en determinadas disciplinas, diciendo: "si hay algo que nos ha enseñado la Biblia (y no lo ha hecho) es que las chicas tienen sus propios deportes, como lucha libre en el barro, boxeo en bikini, etc".



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER, HOMBRE MALO		
	ORIGINAL <i>Homer: Badman</i>		
CÓDIGO 2F06	TEMPORADA 6	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 27 noviembre 1994
DIRECTOR Jeff Lynch		GUIONISTA Greg Daniels	

Homer se ve envuelto en un escándalo sexual. Aunque él no tiene culpa de nada, es víctima de un programa sensacionalista de la televisión. Con el pretexto de darle voz y de limpiar su imagen, es invitado al programa "Lo más bajo", de Godfrey Jones, pero el equipo del programa edita de tal modo la entrevista de Homer que hace que parezca un depravado. Por supuesto, todas las cadenas de televisión se hacen eco del escándalo, centrando en Homer programas informativos, tertulias y rodando, incluso, biopics sobre el suceso. Kent Brockman llega a sobrevolar la casa de los Simpsons con un helicóptero y a utilizar cámaras de infrarrojos para ver su interior.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMIE, EL PAYASO		
	ORIGINAL <i>Homie The Clown</i>		
CÓDIGO 2F12	TEMPORADA 6	NÚMERO 15	FECHA DE ESTRENO 12 febrero 1995
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider	

Nuevo ejemplo de consumo compulsivo por parte de Homer que, mientras conduce, cae en la cuenta de que han cambiado los anuncios de la autopista. Sin importante ser un temerario irresponsable, va deteniendo su coche frente a cada cartel. Horas más tarde, vemos cómo ha comprado todos y cada de los artículos que ha visto anunciados. A lo único que se resiste, a apuntarse a una escuela de payasos, termina por hacerse realidad a las pocas horas.



TÍTULO	ESPAÑOL HA NACIDO UNA ESTRELLA		
	ORIGINAL <i>A Star Is Burns</i>		
CÓDIGO 2F31	TEMPORADA 6	NÚMERO 18	FECHA DE ESTRENO 5 marzo 1995
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider	

De nuevo, queda patente la sensibilidad artística de Marge, que propone organizar un festival de cine en la ciudad. Homer, por su parte, no sólo no comparte sus inquietudes, sino que ni siquiera apoya a su mujer.



TÍTULO	ESPAÑOL DISOLUCIÓN DEL CONSEJO ESCOLAR	
	ORIGINAL <i>The PTA Disbands!</i>	
CÓDIGO 2F19	TEMPORADA 6 NÚMERO 21	FECHA DE ESTRENO 16 abril 1995
DIRECTOR Swinton O. Scott III		GUIONISTA Jennifer Crittenden

Otro ejemplo de consejos equivocados ofrecidos por Homer a sus hijos. "Lisa, si tu trabajo no te gusta, no hagas huelga. Sigue yendo todos los días y sigue haciéndolo a medias. Ese es el estilo americano".



TÍTULO	ESPAÑOL SPRINGFIELD CONNECTION	
	ORIGINAL <i>The Springfield Connection</i>	
CÓDIGO 2F21	TEMPORADA 6 NÚMERO 23	FECHA DE ESTRENO 7 mayo 1995
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Jonathan Collier

Marge consigue un empleo, movida por su preocupación por la sociedad y por los demás. Decide ingresar en el cuerpo de policía local de Springfield, sin contar en absoluto con el apoyo de su marido, que la ridiculiza una y otra vez e intenta persuadirla para que cometa tráfico de influencias. Él se siente incómodo desde el primer momento, porque siente que está perdiendo su papel de cabeza de familia y su autoridad. "El que seas poli te convierte en el hombre del matrimonio", llega a recriminarle.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER TAMAÑO KING-SIZE
	ORIGINAL <i>King-Size Homer</i>
CÓDIGO 3F05	TEMPORADA 7 NÚMERO 7
	FECHA DE ESTRENO 5 noviembre 1995
DIRECTOR Jim Readon	GUIONISTA Dan Greaney

Homer es capaz de poner en peligro su salud con tal de llevar una vida sedentaria. Decide engordar hasta sobrepasar el peso de 300 libras, con el que la ley obliga a trabajar desde casa. Por supuesto, Bart toma su ejemplo: "Cuando sea mayor quiero ser obeso y vivir de las ayudas del gobierno como papá".



TÍTULO	ESPAÑOL MADRE SIMPSON
	ORIGINAL <i>Mother Simpson</i>
CÓDIGO 3F06	TEMPORADA 7 NÚMERO 8
	FECHA DE ESTRENO 19 noviembre 1995
DIRECTOR David Silverman	GUIONISTA Richard Apple

Homer implica a Bart en una estrategia para escabullirse de su trabajo: fingir su propia muerte. Por otro lado, conocemos en este episodio que Kent Brockman lleva siendo la imagen de los informativos del Canal 6 desde los años 70.



TÍTULO	ESPAÑOL EL ÚLTIMO RESPLADOR DEL ACTOR SECUNDARIO BOB		
	ORIGINAL <i>Sideshow Bob's Last Gleaming</i>		
CÓDIGO 3F08	TEMPORADA 7	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 26 noviembre 1995
DIRECTOR Dominic Polcino		GUIONISTA Spike Ferensten	

El peor chantaje para la ciudad de Springfield es que algún "desaprensivo" les deje sin televisión. El actor secundario Bob amenaza con hacer detonar una bomba nuclear si no se termina con la televisión en Springfield. Krusty exclama: "¿Creen que mercería la pena vivir en un mundo sin televisión? Los vivos envidiarían a los muertos". Cuando el alcalde Quimby decreta el fin de la televisión proclama: "Adiós a la televisión, y que Dios se apiade de nuestras almas".



TÍTULO	ESPAÑOL MARGE, NO SEAS ORGULLOSA		
	ORIGINAL <i>Marge Be Not Proud</i>		
CÓDIGO 3F07	TEMPORADA 7	NÚMERO 11	FECHA DE ESTRENO 17 diciembre 1995
DIRECTOR Steven Dean Moore		GUIONISTA Mike Scully	

Bart queda embelesado por el anuncio de un videojuego de lucha libre cuyo slogan es "Bonestorm o vete al infierno", y que utiliza a un Papá Noel motero y violento como reclamo. La publicidad le cala tanto que llega incluso a robarlo del centro comercial Try-N-Save.



TÍTULO	ESPAÑOL ESCENAS DE LA LUCHA DE CLASES EN SPRINGFIELD	
	ORIGINAL <i>Scenes From The Class Struggle In Springfield</i>	
CÓDIGO 3F11	TEMPORADA 7 NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 4 febrero 1996
DIRECTOR Susle Dietter		GUIONISTA Jennifer Crittenden

Marge nunca se permite ningún capricho, ni siquiera cuando encuentra un traje de Chanel de 2800 dólares rebajado a 90. Finalmente, Lisa consigue convencerla, aunque Marge se resiste hasta el último minuto. "No estaría bien comprarme algo para mí sola; si fuera un traje que pudiéramos usar todos...". Ese elegante vestido hace que en Marge afloren las ganas de lucirlo saliendo fuera con su marido, a lo que él responde: "¿Y para qué salir, si de todas formas acabaremos aquí otra vez". Marge termina poniéndose el vídeo de una ópera en la televisión de casa y pasando la aspiradora con el traje puesto.



TÍTULO	ESPAÑOL UN PEZ LLAMADO SELMA	
	ORIGINAL <i>A Fish Called Selma</i>	
CÓDIGO 3F15	TEMPORADA 7 NÚMERO 19	FECHA DE ESTRENO 24 marzo 1996
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Jack Barth

Los actores y personajes televisivos gozan de total impunidad en el pueblo de Springfield, como puede comprobarse en el ya aludido episodio Homie, Papa payaso, con Krusty, o en este capítulo, en el que todo el mundo permite a Troy McClure hacer lo que quiera al margen de la ley.



TÍTULO	ESPAÑOL VERANO DEL 42		
	ORIGINAL Summer OF 4 Ft. 2		
CÓDIGO 3F22	TEMPORADA 7	NÚMERO 25	FECHA DE ESTRENO 19 mayo 1996
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Dan Greamey	

La mayor emoción de Marge cuando salen de vacaciones a una casa prestada por los Flanders es hacer unas camas diferentes a las de su casa. Por supuesto, allí también debe hacerse cargo de todas las tareas del hogar, incluyendo los desastres provocados por Homer, como una fuga en las cañerías que inunda toda la cocina.



TÍTULO	ESPAÑOL SÓLO SE MUDA DOS VECES		
	ORIGINAL <i>You Only Move Twice</i>		
CÓDIGO 3F23	TEMPORADA 8	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 3 noviembre 1996
DIRECTOR Mike Anderson		GUIONISTA John Swartzweider	

Nueva aventura empresarial de Homer. Ficha por la empresa Globex sin consultar con su familia, a pesar de que supone abandonar Springfield y mudarse a otra ciudad. Por supuesto, su familia le sigue sin rechistar. "Como tú quieras, Homer. Decidas lo que decidas, nosotros lo haremos".

Por otro lado, vemos cómo en el momento en el que Marge no tiene tareas en el hogar, se abandona a la bebida. Su nueva casa tiene un complejo sistema de domótica que lleva a cabo todas las tareas de limpieza y, viéndose Marge sin nada que hacer, comienza a beber vino para evadirse de su aburrida realidad. "No me lo puedo creer. He acabado mis tareas y sólo son las 09:30h. En fin, será mejor que me asegure de que las camas siguen hechas", "creo que no puedo quejarme, aquí todo es perfecto".



TÍTULO	ESPAÑOL EL HURACÁN NEDDY		
	ORIGINAL <i>Hurricane Neddy</i>		
CÓDIGO 4F07	TEMPORADA 8	NÚMERO 8	FECHA DE ESTRENO 29 diciembre 1996
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Steve Young	

Kent Brockman informa sobre un huracán en los informativos: "Y el servicio meteorológico advierte de que nos preparemos ante la llegada del huracán Bárbara. Quien piense que ponerle nombre femenino a una tormenta destructiva es sexista, está claro que nunca ha visto a las mujeres disputarse artículos en las rebajas".



TÍTULO	ESPAÑOL SIMPSONCALIFRAGILÍSTICOESPIALID ¡OH! SO		
	ORIGINAL <i>Simpsoncalifragilisticexpiala(Annoyed Grunt)cious</i>		
CÓDIGO 3G03	TEMPORADA 8	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 7 febrero 1997
DIRECTOR Chuck Sheerz		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss	

Marge tiene su enésima crisis nerviosa por tener que asumir en solitario todas las tareas del hogar que le está provocando incluso una pérdida acelerada del cabello. En este caso, deciden contratar a una canguro. Cuando ella (una caricatura de Mary Poppins) comienza a implementar cambios en la casa, todos la reciben con escepticismo y terminan por no hacerle caso, empujándola al alcoholismo. Poppins le confiesa a Marge que no comprende cómo puede vivir así, y ella le contesta que le gusta "todo como está".



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER CONTRA LA DECIMOCTAVA ENMIENDA		
	ORIGINAL <i>Homer vs. The Eighteenth Amendment</i>		
CÓDIGO	TEMPORADA	NÚMERO	FECHA DE ESTRENO
4F15	8	18	16 marzo 1997
DIRECTOR		GUIONISTA	
Bob Anderson		John Swartzweider	

Nuevo ejemplo del perfil emprendedor de Homer, capaz de establecer un completo entramado al margen de la ley para abastecer de alcohol a una taberna clandestina. Y también nuevo ejemplo del problema que Homer tiene con la bebida: una vez levantada la prohibición de su consumo en Springfield, proclama: "Por el alcohol, causa y a la vez solución de todos los problemas de la vida".



TÍTULO	ESPAÑOL LA NIÑA Y EL VIEJO		
	ORIGINAL <i>The Old Man And The Lisa</i>		
CÓDIGO	TEMPORADA	NÚMERO	FECHA DE ESTRENO
4F17	8	21	20 abril 1997
DIRECTOR		GUIONISTA	
Mark Kirklan		John Swartzweider	

Kent Brockman tiene una sección en su informativo que se llama "Tiene gracia cuando se ocurre a otro". "¿Recuerdan al muchimillonario señor Burns? Pues adivinen quién está sin blanca y sobrevive recogiendo basura". Utiliza esta sección para ridiculizar de manera pública a cualquier persona de la ciudad.



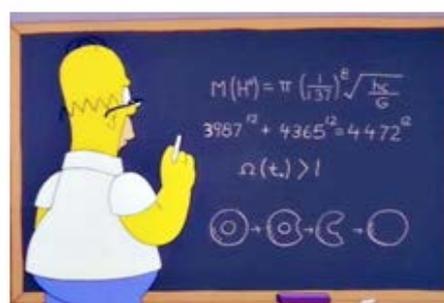
TÍTULO	ESPAÑOL DAS BUS		
	ORIGINAL <i>Das Bus</i>		
CÓDIGO 5F11	TEMPORADA 9	NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 15 febrero 1998
DIRECTOR Pete Michels		GUIONISTA David S. Cohen	

Nuevo ejemplo de que Homer es conocedor de las pautas básicas que todo emprendedor debe poner en práctica al arrancar su idea de negocio. Tras fundar una empresa tecnológica, decide instalar sus oficinas en casa, abaratando ostensiblemente los costes.



TÍTULO	ESPAÑOL EL MAGO DE EVERGREEN TERRACE		
	ORIGINAL <i>The Wizard of Evergreen Terrace</i>		
CÓDIGO 5F21	TEMPORADA 10	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 20 septiembre 1998
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA John Swartzweider	

Homer vuelve a ser ejemplo de persona emprendedora, concentrándose en su trabajo al 100% y alumbrando, sorprendentemente, inventos e ingenios de gran potencial económico. En su aventura como inventor, creará una silla que evita caídas a pesar del balanceo, y un martillo automático que reportará pingües beneficios.



TÍTULO	ESPAÑOL EEIEI (gesto de disgusto)		
	ORIGINAL E-I-E-I (Annoyed Grunt)		
CÓDIGO AABF19	TEMPORADA 11	NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 7 noviembre 1999
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Ian Maxtone-Graham	

Nuevo ejemplo del perfil innovador de Homer, capaz de crear nuevos productos como el Tomacco, un híbrido entre el tomate y el tabaco tremendamente adictivo y apto para el consumo infantil, y por el que la compañía tabacalera Laramie estará dispuesta a pagarle 150 millones de dólares.



TÍTULO	ESPAÑOL Chiromami		
	ORIGINAL Pokey Mom		
CÓDIGO CABF05	TEMPORADA 12	NÚMERO 10	FECHA DE ESTRENO 14 enero 2001
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Tom Martin	

Homer deja claro en este episodio que ha aprendido una valiosa lección en el mundo de los negocios: la necesidad de patentar sus ideas para evitar que otros las plagien. Por eso, cuando enseña a su familia su 'cilindro modular', un cubo de basura abollado pero que cura los dolores de espalda de forma mágica, no deja de repetir "Patente en trámite".



TÍTULO	ESPAÑOL Hijos de un bruto menor		
	ORIGINAL Children of a Lesser Clod		
CÓDIGO CABF16	TEMPORADA 12	NÚMERO 20	FECHA DE ESTRENO 13 mayo 2001
DIRECTOR Mike Polcino		GUIONISTA Al Jean	

Homer vuelve a dar ejemplo de visionario en el mundo de los negocios en este episodio. Detecta una necesidad en el mercado, la falta de guarderías en el pueblo de Springfield, y descubre que docenas de padres estarían encantados de tener un espacio en el que poder dejar a sus hijos. Por eso, no duda, y funda su propio jardín de infancia.



TÍTULO	ESPAÑOL Casarse tiene algo		
	ORIGINAL There's Something About Marrying		
CÓDIGO GABF04	TEMPORADA 16	NÚMERO 11	FECHA DE ESTRENO 20 febrero 2005
DIRECTOR Nancy Kruse		GUIONISTA J. Stewart Burns	

Otro claro ejemplo de la visión comercial de Homer: ante la negativa de Lovejoy de officiar matrimonios homosexuales, Homer se ordena reverendo y comienza a celebrar esas uniones, eso sí, cobrando 200 dólares a cada pareja que desea casarse.



El hecho de contar con todas las temporadas que forman parte de la muestra objeto de estudio en formato *DVD* facilita de forma significativa el acceso a las mismas. De esta forma, se procede al visionado sin mayor problema, y este primer cribado de episodios se realiza con facilidad.

Una vez completada la revisión de toda la muestra, se aborda la tarea de registrar los asuntos notorios que se representan en cada capítulo recopilando, en cada caso, la descripción de las tramas y los diálogos concretos en los que se plasma la alusión que será analizada con posterioridad. Se puede así determinar que la aparición de las líneas de estudio es recurrente a lo largo de muchos de los capítulos, gozando de gran importancia y llegando a actuar como eje transversal del argumento en muchos de ellos.

Así, por ejemplo, se comprueba que el presentador de informativos Kent Brockman protagoniza apariciones destacadas en varios episodios –*Bart en el Día de Acción de Gracias; Rasca, Pica y Marge; El flameado de Moe; Kampamento Krusty; Lisa contra Stacy Malibú; Homer en el espacio exterior; Lisa sobre hielo*–, siendo representado como un periodista alejado de cualquier criterio ético, como un profesional tendencioso, sensacionalista y alejado de cualquier criterio deontológico correcto.

Resultan también recurrentes las apariciones del payaso televisivo Krusty, encargado de la educación mediática de los menores del pueblo de Springfield –*Krusty entra el chirona; Rasca, Pica y Marge; Kampamento Krusty; El último resplandor del actor secundario Bob*– y presentado como un

personaje alcohólico, de vida licenciosa, analfabeto y con ningún compromiso por velar por el correcto desarrollo de los niños.

En cuanto a las alusiones al fenómeno del emprendimiento, y que normalmente toman como personaje ejecutor a Homer J. Simpson, se estima de forma preliminar que sirven para establecer un compendio de herramientas y técnicas básicas para todo trabajador por cuenta propia que desea triunfar con su idea de negocio. Episodios como *El señor quitanieves*, *El Flameado de Moe* o *Das Bus* son ejemplos palmarios de ello.

Las cuestiones de género, de reparto de roles, de machismo y feminismo y de igualdad son también una constante a lo largo de las temporadas repasadas –*Hogar, agridulce hogar; El blues de la mona Lisa; Así como éramos; Pinta con grandeza; Homer solo, Springfield o cómo aprendí a amar el juego legalizado; Sólo se muda dos veces*–. Como conclusiones preliminares, se puede avanzar que Marge Simpson es heredera de una tradición machista inculcada por la sociedad de los años 60 y 70; que Lisa está llamada a romper esos grilletes y a recoger el testigo de su madre y superándolo, ejerciendo así como una mujer integrada en una sociedad que pretende tender a la igualdad, y que Homer Simpson es un marido desconsiderado y padre negligente, marcado también por una educación que entiende a la mujer como agente inferior al hombre en la sociedad y en el ámbito privado.

3.4.2.1.- Organización de los datos iniciales

Completado este análisis preliminar y esta categorización previa, el siguiente paso conduce a una

clasificación más rigurosa, establecida ya por los tres grandes epígrafes temáticos en los que, efectivamente y como se ha podido comprobar, los medios de comunicación –con especial prevalencia de la televisión–, los asuntos referidos al emprendimiento y al trabajo por cuenta propia y las cuestiones de género son realmente significativos.

Esa nueva organización permite, así, establecer unos grupos mejor preparados para la realización de un análisis de discurso –para una posterior fase de establecimiento de conclusiones–, que girará en torno a los siguientes ítems:

- En el caso de los capítulos relacionados con los medios de comunicación, estos deberán jugar un papel determinante en la trama del episodio o ser objeto de una alusión directa y significativa. En los episodios en los que aparezcan referencias a la publicidad en cualquier formato, esta deberá causar un impacto relevante en alguno de los personajes o gozar de una importancia destacada en el argumento del capítulo.
- En el caso de los episodios con menciones referidas a realidades que tienen que ver con el emprendimiento, estas, de la misma forma que en el caso anterior, tendrán que suponer una trama principal o de gran importancia para el desarrollo del episodio.

- En el caso de las cuestiones relacionadas con género, machismo o feminismo, reparto de roles, educación de los hijos, etcétera, deberán también presentar un hilo argumental propio o, en todo caso, aparecer mediante una mención o actitud de cualquiera de los personajes que sea realmente significativa y sirva para establecer un patrón de conducta del mismo.

3.4.2.2.- Revisión de la muestra acotada

Partiendo de estos parámetros, se procede a un nuevo visionado de los capítulos finalmente seleccionados abordando, así, el segundo paso propuesto por Norman Denzin (en Flick, 2007). Dado que la duración de los episodios de *Los Simpson* no supera los 22 minutos en ningún caso, y que la mayoría de las tramas giran en torno a unos ejes transversales, se considera relevante analizar la totalidad de los capítulos, revisándolos y a uno, para después estudiarlos en su conjunto y analizar de forma pormenorizada el avance y desarrollo de estas tramas, pudiendo generar así unas conclusiones generales de cada capítulo entendido como unidad, sin fragmentar las líneas que quizá puedan interrelacionarse con otras también presentes en el episodio.

Finalmente, se procede a realizar una interpretación y una recopilación de todos los resultados obtenidos en los diferentes análisis, a fin de elaborar una investigación exclusiva para cada caso que permita alcanzar una

conclusiones generales y específicas sobre el objeto final de estudio: cómo *Los Simpson* representan, mediante la caricatura ácida y satírica, tres ejes fundamentales que suponen problemáticas de relevante calado para sociedad occidental actual.

CAPÍTULO 4

TRABAJO DE CAMPO. ANÁLISIS E INVESTIGACIÓN DE RESULTADOS

4.1.- El periodismo informativo y la televisión infantil en las primeras temporadas de la serie de ficción televisiva *Los Simpson*

Artículo publicado en revista Icono14

El periodismo informativo y la televisión infantil en las primeras temporadas de la serie de ficción televisiva *Los Simpson*

Informative journalism and the children's television in the first seasons of The Simpsons

1 de julio de 2017

<https://doi.org/10.7195/ri14.v15i2.1057>

Carmen Marta Lazo, Universidad de Zaragoza (España)

Alejandro Tovar Lasheras, Universidad de Málaga (España)

Francisco Javier Ruiz del Olmo, Universidad de Málaga (España)

Resumen

Los Simpson se ha convertido en una de las series de ficción más singulares y emblemáticas de las últimas tres décadas, así como en un referente en la cultura popular contemporánea. Su visión crítica y paródica, a menudo no exenta de mordacidad, sobre el modo de vida actual y el papel de los medios de comunicación en nuestras sociedades, es una de sus principales señas de identidad. En este artículo, se aborda específicamente la representación en la serie del periodismo informativo y de la televisión infantil, optando por una metodología cualitativa, a través del análisis de discurso. Entre las conclusiones, destaca la función de la televisión como agente socializador, a la vez que medio corruptor de la vida social y cultural. La serie presenta a los informadores, a modo de parodia y crítica social, como personajes alejados de toda ética periodística y a los responsables del entretenimiento y la educación infantil como figuras contrapuestas al correcto desarrollo emocional e intelectual de los niños.

Palabras clave: *Los Simpson* - Televisión - Medios de comunicación - Periodismo - Programación infantil - Crítica social

4.2.- Un acercamiento a las técnicas de emprendimiento representadas en la serie de ficción *Los Simpson* y aplicadas por Homer, su protagonista

Capítulo del libro *La Universidad y sus nuevos horizontes del conocimiento*, editorial Tecnos

Un acercamiento a las técnicas de emprendimiento representadas en la serie de ficción *Los Simpson* y aplicadas por Homer, su protagonista

An approach to the entrepreneurial techniques represented in the fiction series *The Simpsons* and applied by Homer, its protagonist

2017

ISBN 978-84-309-7392-7

Carmen Marta Lazo, Universidad de Zaragoza (España)

Alejandro Tovar Lasheras, Universidad de Málaga (España)

Francisco Javier Ruiz del Olmo, Universidad de Málaga (España)

Resumen

Los Simpson es la serie de ficción animada más paradigmática de las últimas décadas. Sus tramas reflejan la realidad de las sociedades actuales, parodiando cualquier asunto de importancia o interés para las mismas. Así, la economía y el ámbito laboral y, más en concreto, el fenómeno del emprendimiento, tienen también una clara representación. En este capítulo, analizamos las técnicas para emprender negocios e iniciativas exitosas, las claves psicológicas para enfrentar las derrotas empresariales y los métodos para conocer y dominar los mercados a través de la figura de Homer J. Simpson, el que se revela como el gurú del emprendimiento más singular de la historia.

Palabras clave: *Los Simpson* - Televisión – Economía - Emprendimiento - Crítica social

**4.3.- De Marge a Lisa Simpson: representación del cambio en el
paradigma de la mujer en la serie televisiva *Los Simpson***

Artículo aprobado para Revista de Ciencias Sociales
(Universidad de Zulia, Venezuela)

**De Marge a Lisa Simpson: representación del cambio en el
paradigma de la mujer en la serie televisiva *Los Simpson***

*From Marge to Lisa Simpson: representation of the change in the
paradigm of women in the television series The Simpsons*

2017

Carmen Marta Lazo, Universidad de Zaragoza (España)

Alejandro Tovar Lasheras, Universidad de Málaga (España)

Francisco Javier Ruiz del Olmo, Universidad de Málaga (España)

Resumen

Los Simpson es la serie de ficción televisiva que ha redibujado el término de éxito. Tras treinta años en antena, continúa cautivando audiencias de todo el mundo con un humor ácido y osado y con unos guiones y tramas argumentales que ironizan sobre cualquier asunto de calado social. La presente investigación estudia, mediante las técnicas cualitativas del análisis de discurso y del análisis de personaje, la alusión a cuestiones de género, machismo y feminismo, igualdad y reparto de roles, presentes en los episodios emitidos entre 1989 y 1997 y correspondientes a las ocho primeras temporadas. En ellos se observa cómo la relación existente entre Marge y Lisa, madre e hija respectivamente, y el vínculo que ambas establecen con el resto de personajes, plasma el cambio de paradigma de la mujer del siglo XX a la del siglo XXI, reforzando la idea de que Los Simpson no es únicamente un producto de ficción animada para la televisión sino la representación satírica de la sociedad occidental.

Palabras clave: ciencias sociales; televisión; medios de comunicación; cuestiones de género; teleducación.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

5.- CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

5.1.- Cumplimiento de los objetivos y contraste de las hipótesis

Como paso a previo a su comentario, se estima pertinente rescatar del capítulo de diseño de la investigación los tres objetivos que se plantearon abordar en este trabajo doctoral.

- Confirmar que *Los Simpson* reflejan con fidelidad, y mediante la crítica y la ironía, tres de las grandes problemáticas de la sociedad contemporánea: el poder de los medios de comunicación y, en concreto, de la televisión; el fenómeno del emprendimiento y el trabajo por cuenta propia, y el cambio de paradigma de la mujer del siglo XX a la del siglo XXI.
- Constatar que *Los Simpson* no es, únicamente, una serie de animación televisiva ideada para el entretenimiento y la distracción sino que supone, asimismo, una potente arma para entender los usos y costumbres de la sociedad contemporánea y sus vicios, además de para promover la reflexión.
- Evidenciar que *Los Simpson* pueden servir como herramienta pedagógica aplicable en las aulas de secundaria, grado medio y formación superior, suponiendo este último objetivo la aportación principal de la presente investigación.

De forma preliminar, y antes de realizar el contraste de las hipótesis y de establecer las conclusiones generales de esta tesis doctoral, se establece que los tres objetivos han quedado finalmente satisfechos.

Se ha comprobado que, con tintes críticos y satíricos, la serie *Los Simpson* salpica sus guiones de modo constante con alusiones a la sobresaliente influencia que los medios de comunicación y, más en concreto, la televisión, ejerce sobre la sociedad; que numerosos capítulos se estructuran en torno a realidades que tienen que ver con el emprendimiento y el trabajo por cuenta propia y, por último, que a través de la relación entre Marge y Lisa Simpson, madre e hija, y los vínculos que estas establecen con su entorno, se puede realizar un acercamiento al cambio de modelo de la mujer del siglo XXI respecto al prototipo de mujer de mediados del siglo XX.

No obstante, y teniendo en cuenta que esta investigación se ha estructurado sobre tres grandes líneas de investigación que, si bien atienden a distintas problemáticas sociales confluyen en las aludidas conclusiones preliminares, se considera también fundamental recopilar cada una de las hipótesis que se plantearon para dichas vías de investigación, a fin de establecer unas conclusiones también específicas.

Para el primer objeto específico, el análisis de la representación del poder de los medios de comunicación y de la televisión infantil que consumen los niños en Springfield, se precisaron las siguientes:

- Los presentadores y conductores de los espacios informativos más populares representados en la serie cuestionan los arquetipos de la mala praxis profesional y la perversión de los códigos deontológicos, primando en sus formas de ejercer sus profesiones la subjetividad, el sensacionalismo y la búsqueda de ingresos millonarios.
- Los programas infantiles de la televisión representada en *Los Simpson* parodian los contravalores con los que se

educa a los niños, inculcando en ellos valores vinculados al consumo, la incultura y la agresividad.

- Los televidentes de Springfield no ponen en tela de juicio ni la certeza ni la calidad de las informaciones y contenidos recibidos, consumiéndolos sin realizar ningún proceso de reflexión.

En segundo término, se propuso estudiar la plasmación en la serie del fenómeno del emprendimiento y su crítica y sátira a través de las acciones implementadas por Homer J. Simpson, considerado por muchos autores como el gurú más singular de esta realidad económica. Se determinó la siguiente hipótesis:

- Homer Simpson pone en práctica de forma espontánea y sin fundamento todas las claves básicas que el buen emprendedor debe conjugar si quiere hacer triunfar una idea de negocio.

Por último, el tercer bloque de investigación se ha centrado en el repaso a las alusiones referidas a la evolución y cambios del papel de la mujer en la sociedad, sobre cuál ha sido el cambio de paradigma de la mujer del XXI respecto a la de mediados y finales del siglo XX, deducido de la relación establecida entre Marge y Lisa Simpson. Estas son las hipótesis que se concretaron:

- Marge Simpson encarna el patrón de ama de casa de finales del siglo XX, pero trata de inculcar en su hija mayor, Lisa Simpson, los valores que le permitirán despojarse de los roles machistas que ella asumió en su niñez y juventud, preparándola para desarrollarse como mujer en una sociedad cada vez más tendente a la igualdad.

- Lisa Simpson representa el cambio de paradigma de las mujeres actuales que, si bien todavía están lastradas en muchas ocasiones por costumbres anticuadas, normalmente desarrolladas por sus progenitoras, están dispuestas a superar las barreras que la generación anterior no fue capaz de derribar.

Ninguna de las hipótesis ha sido rebatida y todas ellas han quedado finalmente fundamentadas a través de las investigaciones particulares de cada apartado, habiéndose hallado pruebas lo suficientemente significativas en numerosos episodios de la serie para dar por probados todas las cuestiones planteadas.

5.2.- Conclusiones generales

En páginas anteriores, aludíamos a una frase del creador de *Los Simpson*, Matt Groening, quien desvelaba que su invención premia al espectador cuando le presta un poco de atención. Recogíamos las opiniones de varios autores y expertos en lenguaje televisivo que sostenían que resulta inadecuado desestimar el profundo calado de los mensajes de la familia Simpson simplemente por utilizar para compartírselos un soporte animado. Y justificábamos que este producto enmarcado en la cultura popular es susceptible de ser analizado desde el punto de vista científico y académico, a la luz de la profunda influencia que ejerce sobre la sociedad.

Estas tres invitaciones a entender *Los Simpson* como una serie televisiva que trasciende cualquier concepción devaluadora previa cobran, en las últimas líneas de esta tesis, la solvencia que este investigador les atribuía de manera preliminar, sabedor de que

Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie son mucho más que unos meros muñecos de animación coloreados con tonos vivos.

Efectivamente, acudiendo de nuevo a los tres objetivos transversales establecidos, queda probado que *Los Simpson* son un fiel reflejo de los usos y costumbres de la sociedad actual, más en concreto de los fenómenos analizados de forma pormenorizada en este estudio.

Kent Brockman y Krusty, el Payaso, son los dos adalides de la televisión Simpson que, cada uno en su ámbito, se ocupan de criticar y satirizar sobre la mala praxis profesional y sobre la ausencia de una correcta deontología implementada por muchos medios de comunicación en la actualidad que, conocedores de la magna influencia que la televisión ejerce sobre el público, no dudan en despistar los correctos parámetros de actuación a fin de obtener los más pingües beneficios.

Asimismo, aunque *a priori* pudiera parecer exagerado, resulta pertinente considerar a Homer J. Simpson como un modelo de emprendimiento, tanto por sus correctas como incorrectas acciones, que sirven para comprender los códigos de conducta que cualquier trabajador por cuenta propia debe implementar si su objetivo es triunfar con su idea de negocio.

Además, Marge y Lisa Simpson constituyen dos prototipos de mujer, cada una enmarcada en su época, y sirven a los guionistas y directores de la serie para evidenciar el cambio de roles que su género ha experimentado en las últimas décadas, siempre bajo el prisma satírico e irónico que impregna cualquier diálogo, trama y argumento de *Los Simpson*.

Se establece, entonces, que la serie que Matt Groening alumbró hace ahora tres décadas no es únicamente una tira cómica de animación

televisiva cuyo fin exclusivo es el entretenimiento sino que, más bien, resulta casi un tratado sociológico extrapolable a docenas de países que entienden y se sienten identificados con las realidades, si bien esperpénticas, de cada uno de los personajes del universo de Springfield.

En esencia, el repaso de estas tres vías de análisis ha permitido establecer una última conclusión, la que apunta a que *Los Simpson* pueden ser entendidos también como una herramienta pedagógica válida, desde un punto de vista educomunicativo, para compartir e inculcar en alumnos de distintos niveles de formación enseñanzas referidas a distintos campos del saber. Y esa es, precisamente, la principal aportación que este proyecto se marcó, también de forma preliminar, y que centra el capítulo de cierre de esta tesis doctoral.

CAPÍTULO 6

APORTACIONES

6.- APORTACIONES.

6.1.- Enseñar con la tele: *Los Simpson* como herramienta pedagógica para alumnos de secundaria, grado medio y formación superior

Capítulo publicado en el libro *Calidad de la comunicación e información en la Sociedad Digital*

VII Congreso Internacional de Investigación en Comunicación e Información Digital

Enseñar con la tele: *Los Simpson* como herramienta pedagógica para alumnos de secundaria, grado medio y formación superior

Informative journalism and the children's television in the first seasons of The Simpsons

Noviembre de 2017

Alejandro Tovar Lasheras, Universidad de Málaga, España

Resumen

Crítica y público valoran y elevan a la categoría de producto audiovisual paradigmático a la serie de animación *Los Simpson*. Lo llevan haciendo 30 años, los mismos en los que la familia amarilla se ha mantenido impertérrita en las parillas de canales de televisión de todo el mundo. Y cada vez son más los investigadores que entienden que sus guiones y argumentos, por ser un reflejo ácido y satírico de la sociedad occidental, imprimen enseñanzas de todo tipo: desde las relacionadas con teorías económicas a las vinculadas a cuestiones éticas o filosóficas; de la Historia universal a las matemáticas; de la antropología a la religión. Este artículo pone de relieve, mediante la cita de ejemplos concretos extraídos de la serie tras la implementación de la técnica del análisis de discurso y de personaje, cómo *Los Simpson* pueden ser entendidos como una herramienta pedagógica que logra, además, cautivar la atención del alumnado. Las siguientes páginas repasan cómo los guionistas de la serie se sirven de la relación entre Marge y Lisa Simpson para reflexionar sobre la evolución del papel de la mujer en la sociedad; sobre cómo Homer Simpson puede ser entendido como un modelo de emprendedor; sobre cómo infinidad de episodios critican los usos y costumbres del sistema empresarial y capitalista moderno o sobre cómo la televisión que consumen los springfieldianos supone una crítica a la deontología periodística. Y sobre de qué forma, todo ello, puede convertirse una nueva y peculiar forma de acercar a los alumnos a diferentes ramas del conocimiento.

Palabras clave: *Los Simpson*; televisión, medios de comunicación, herramientas pedagógicas

Epílogo

Esta tesis doctoral partía de la premisa de que *Los Simpson*, a pesar de ejercer una influencia más que notable en la sociedad contemporánea, no había sido lo suficientemente analizada desde el punto de vista audiovisual y discursivo. Si bien un número moderado de autores se han interesado en estudiar su impacto en el público infantil para calibrar y analizar la configuración de patrones de conducta tras su visionado, si bien un grupo no demasiado amplio se había interesado por las labores de traducción de sus guiones y si bien unas pocas docenas de estudiosos se han fijado en ellos para elaborar sus investigaciones, siempre haciéndoles compartir espacio y protagonismo con otras series de ficción televisiva, ningún otro autor se había concentrado en ellos de forma exclusiva desentrañando su aportación a la cultura popular en tres líneas exclusivas: la representación de los medios de comunicación y la televisión infantil, la plasmación de la realidad del emprendimiento y el trabajo por cuenta propia y las alusiones al cambio de paradigma de la mujer del siglo XX a la del siglo XXI. Ningún autor había atendido a estos tres extremos, hasta ahora.

Sirve el epílogo de este proyecto doctoral para establecer, asimismo, otras líneas de estudio que de él se pueden derivar. La principal aportación de este texto es, además de la puesta en valor de los éxitos y méritos logrados por *Los Simpson* durante más de tres décadas, el establecimiento de una línea todavía por desarrollar, la configuración de planes de estudio y de asignaturas concretas que se apoyen en sus episodios para compartir con alumnos y alumnas de cualquier nivel de estudios conceptos y teorías referentes a diferentes campos del saber.

Tarea de futuros investigadores podrá ser, a juicio del autor de esta tesis, el establecimiento de líneas concretas y de ejes sobre los que giren asignaturas concretas, y su puesta en práctica en las aulas para testar la facilidad con la

que el alumnado recibe, procesa y recuerda las enseñanzas a través de episodios concretos transmitidas.

Por otro lado, y en vista de que el punto final de la serie *Los Simpson* está todavía por establecer, convendrá revisar pasado el tiempo y logrados otros récords que están por venir cuáles seguirán siendo los ingredientes que en los guiones de este producto audiovisual se conjugan para mantenerse impertérritos en las parrillas de televisión de docenas de países. Y, cuando llegue el día de su despedida, estudiar en su conjunto y de forma general, desde la primera temporada hasta la que marque su adiós, los porqués de su éxito incontestable.

Los Simpson son, en 2018, la serie de televisión más famosa jamás escrita. Homer, Bart, Marge, Lisa y Maggie son ya nombres eternos, por casi todos conocidos, para casi todos familiares. ¿Cómo unos cuantos trazos relativamente toscos han podido lograrlo? La respuesta definitiva sólo podrá hallarse cuando sus voces se apaguen para siempre.

Pero ese será otro capítulo de su historia.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Aguaded, J. I. (1999). *Convivir con la televisión: familia, educación y recepción televisiva*. Barcelona, Paidós

Aguaded, M. C. (2008). El abuso de la televisión por parte de nuestros alumnos: cómo, cuándo y por qué. *Revista Comunicar*, 25. Recuperado de <https://bit.ly/2JQyRvH>

Alberti, J. (2004). *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Detroit: Wayne State University Press.

Amorós, C; de Miguel, A. (2005). *Teoría feminista. De la Ilustración a la Globalización*. Madrid: Minerva Ediciones.

Analuisa, A. X. (2015). *La construcción de estereotipos sobre la familia tradicional en el programa de dibujos animados "Los Simpsons"* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2Hv8oWe>

Andersen, K. (1997). *Animation Nation*. Recuperado de <https://bit.ly/2HI6zCM>

Anderson, C. (2006). *The Long Tail*. Nueva York: Hyperion Books.

Anguera, M. T. (1986). La investigación cualitativa. *Revista Educar*, 10, 23-50. Recuperado de <https://bit.ly/2qFOttS>

Arana, E. (2011). *Estrategias de programación televisiva*. Madrid: Síntesis.

- Araújo, N. y Fraiz, J. A. (2016). El vínculo entre el espectador y las series audiovisuales como generador de lealtad. *Revista de Ciencias Sociales*, 23 (1), 9-21. Recuperado de <https://bit.ly/2J7YQNT>
- Arrieta, J. D. (2015). Los Simpson y la representación de la política. *Revista Reflexiones*, 94 (1), 109-121. Recuperado de <https://bit.ly/2qFXIue>
- Balaguer, R. (2007). La Adolescencia, la Escuela y la Paternidad en Tiempos de Redes, Caídas y Simpson. *Razón y palabra*, 12 (58). Recuperado de <https://bit.ly/2HvYHqk>
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2005). *Vida líquida*. Barcelona: Austral.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Becker, G. y Geer, B. (1970). Participant observation and interviewing: a comparison. En W. J. Filstead *Qualitative Methodology* (pp. 133-142). Chicago: Markham.
- Bermejo, J. (2011). Viejos esquemas, nuevas oportunidades. Consumo de los contenidos para la infancia en el nuevo escenario de la TDT. *Revista Telos, Cuadernos de Comunicación e Innovación*, abril-junio 2011, 1-13. Recuperado de <https://bit.ly/2HB9Q9g>

Brown, A. y Logan, C. (2006). *The Psychology of The Simpsons: D'oh!* Dallas: BenBella Books.

Bonilla, E. y Rodríguez, P (1997). *Más allá del dilema de los métodos. La investigación en ciencias sociales*. Colombia: Editorial Santafé de Bogotá, Ediciones Uniandes.

Buendía, L, Colás, M. P. y Hernández, F. (2009). *Competencias científicas para la realización de una tesis doctoral. Guía metodológica de elaboración y presentación*. Barcelona: Editorial Davinci.

Cabero, J. y Loscertales, F. (1996). Elaboración de un sistema categorial de análisis de contenido para analizar la imagen del profesor y la enseñanza en la prensa. *Bordon, Revista de Orientación pedagógica*, 48 (4), 375-392. Recuperado de <https://bit.ly/2HyF554>

Cáceres, M. D. (2006). Comunicación y Educación. Un balance cualitativo. *Revista Icono14*, 7, 1-17. Recuperado de <http://tinyurl.com/ycdevtsw>

Cáceres, M. D. (2006). Comunicación y educación. Un balance cualitativo. *Revista Icono14*, 7. Recuperado de <https://bit.ly/2Hx4qfC>

Calabrese, A. (2000). *Political space and the trade in television news. Tabloid tales. Global debates over media standards*. Nueva York: Lanham, MD, Rownan & Littlefield.

- Cantor, P. (2013). Los Simpsons: la política atomista y la familia nuclear. *Revista de Filosofía Conceptos*. 3 (4), 194-217. Recuperado de <https://bit.ly/2EVkiDp>
- Carrasco, J. M. (2015). *El papel de la televisión en Los Simpson y su percepción por la audiencia juvenil* (Trabajo fin de Grado). Recuperado de <https://bit.ly/2EVfjmd>
- Chacón, P. y Sánchez-Ruiz, J. (2009). La estructura familiar de Los Simpsons a través del dibujo infantil. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 14 (43), 1129-1154. Recuperado de <http://preview.tinyurl.com/y77nlf6>
- Chérrez, M. V. (2014). *La serie televisiva Los Simpson y su influencia en la conducta agresiva de los niños de primer año de educación básica en la escuela fiscal Mercedes de Jesús Molina del Cantón Quero* (Trabajo fin de Grado). Recuperado de <https://bit.ly/2qHbuMm>
- Christiansen, R. (2011). *The Zigzag Principle: the goal setting strategy that will revolutionize your business and your life*. Nueva York: McGraw Hill Education.
- Chu, S-Y. (2014). An assessment of teaching economics with The Simpsons. *Internacional Journal of Pluralism and Economics Education*, 5 (2), 180-196. doi: 10.1504/IJPEE.2014.063505
- Cook, T. D. y Reichardt, Ch. S. (1986). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Ediciones Morata.

- Córdoba, M. y Cabero, J. (2009). *Cine y diversidad social. Instrumento práctico para la formación en valores*. Sevilla: Eduforma.
- Covarrubias, I. (2011). *Aprendiendo economía con Los Simpson* (Tesis doctoral). Recuperado de: <https://bit.ly/2qFX2Eh>.
- Crespo, H. M. (2016). *Estudio comunicológico del personaje Bart Simpson y su influencia en el comportamiento en jóvenes de la parroquia Banife del Cantón Daule en el año 2016* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2vlo75f>
- Curtis, B. (2001). *Are The Simpson 'Okily Dokily'?* Recuperado de <https://bit.ly/2qGVHgB>
- Dávila, A. (2016). *Recepción televisiva y mediación representada en la serie Los Simpson*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Dettmar, J. H. (2004). Countercultural Literacy: Learning Irony with The Simpsons. En *J. Alberti, The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Detroit: Wayne State University Press.
- Doncel, J. A. y Segoviano, J. (2014). Percepción de la diversidad cultural y construcción de estereotipos a partir del impacto mediático de Los Simpsons. *Global Media Journal México*, 11, 25-49. Recuperado de <https://bit.ly/2EWrbUJ>
- Douglas, J. D. (1976). *Investigative social research. Individual and team field research*. Beverly Hills: Sage.

- Drucker, P. (1964). *Managing for results*. Nueva York: Harper & Row.
- Eaton, J. y Uskul, A. (2004). Using The Simpsons to teach social psychology. *Teaching of Psychology*, 31, 277-278. Recuperado de <https://bit.ly/2J6uXNM>
- Egri, L. (1946). *The Art of Dramatic Writing. Its basis in the creative interpretation of human movies*. Nueva York: Touchstone Book.
- Enríquez, G. (2012). Intertextualidad en The Simpsons: Transgresión y ruptura formal. Trabajo presentado en el *10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*.
- Fabelo, J. R. (2001). *Los valores y sus desafíos actuales*. Argentina: Libros en Red.
- Feltmate, D. (2013). It's Funny Because It's True? *The Simpsons*, Satire, and the Significance of Religious Humor in Popular Culture. *Journal of the American Academy of Religion*, 81 (1), 222-248. doi: 10.1093/jaarel/lfs100
- Feltmate, D. y Brackett, K. (2014). A Mother's Value Lies in Her Sexuality: The Simpsons, Family Guy, and South Park and the Preservation of Traditional Sex Roles. *Symbolic Interaction*, 37 (4), 541-557. doi: 10.1002/symb.124
- Flick, U. (2007). *The SAGE Qualitative Research Kit*. Londres: Sage.
- Flick, U. (2014). *El diseño de la Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata.

Fontán, M. A. (2010). ¿Cómo se mide la audiencia en televisión? En *A la búsqueda del espectador en la era digital*. Sevilla: Fundación Audiovisual de Andalucía.

Franco Valencia, J. P. (2016). *Análisis desde la perspectiva de género de la serie televisiva Los Simpson* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2qG4P5E>

Frankin, B. (1997). *Newszak and News Media*. Londres: Arnold.

Galán, E. (2005). *Construcción social de la realidad y caracterización de los personajes en las “series dramáticas profesionales” en España (1998-2003). Antecedentes y evolución* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2vrrckg>

Galán, E. (2006). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Revista Comunicar*, 28, 229-236. Recuperado de <https://bit.ly/2HbgWOk>

Galán, R. (2014). *Los Simpson y la Historia*. Almería: Círculo Rojo.

García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. y Signorielli, N. (1996). Crecer con la televisión: perspectiva de aculturación. En J. Bryant y D. Zillmann, *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías* (pp. 35-66). Barcelona: Paidós.

- Glynn, K. (1996). Bartmania: The social reception of an unruly image. *Camera Obscura*, 13 (2 38), 60-91. doi: 10.1215/02705346-13-2_38-60
- Gómez Morales, B. M. (2013). *La imagen del periodista y el sensacionalismo en la ficción televisiva. El caso de las comedias animadas de prime time*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Gordillo, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis.
- Grandío, M. (2008). Series para ¿menores? La realidad que transmite la ficción. Análisis de Los Simpsons. *Sphera Pública, Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 8, 157-172. Recuperado de <http://tinyurl.com/yccq874q>
- Gray, J. (2006). Television Teaching: Parody, The Simpsons, and Media Literacy Education. *Critical Studies in Media Communication*, 22, 223-238. doi: 10.1080/07393180500201652
- Gray, J. (2006). *Watching with The Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*. Abingdon: Routledge.
- Groening, M. (1998). *Guía completa de Los Simpson*. Madrid: Ediciones B.
- Groening, M. (1999). *Los Simpson ¡por siempre!* Madrid: Ediciones B.
- Groening, M. (2007). *Los Simpson, más allá. ¡Por siempre!* Madrid: Ediciones B.

- Gullón del Río, D. (2015). *La traducción de series de televisión: análisis de los títulos de los capítulos de la temporada 17 de Los Simpson* (Trabajo fin de Grado). Recuperado de <https://bit.ly/2H8rQIR>
- Gutiérrez, J. (1997). La lógica de la investigación interpretativa. En C. Rodríguez Sabiote, *Nociones y destrezas básicas sobre el análisis de datos cualitativos*. Universidad de Granada.
- Hall, J. (2014). *Homer Economicus: "The Simpsons" and Economics*. Stanford: Stanford Economics and Finance.
- Halwani, R. (2009). Homer y Aristóteles, en Irwin, W., Conard, M. T. y Skoble, A. J. *Los Simpson y la filosofía* (pp. 23-45). Barcelona: Blackie Books.
- Henry, M. (2007). "Don't Ask me, I'm Just a Girl": Feminism, Female Identity, and The Simpsons. *The Journal of Popular Culture*, 40, 272-303. doi:10.1111/j.1540-5931.2007.00379.x
- Hill, N. (2003). *Your Right to Be Rich*. Emerville: High Road Media.
- Hobbs, R. (1998). The Simpsons meet Mark Twain: Analysing popular media texts in the classroom. *English Journal*, 87 (1), 49-51. Recuperado de <https://bit.ly/2HHjogz>
- Huertas, A. y França, M. E. (2001). Una aproximación a cómo contribuye la televisión en la construcción del yo. *Zer, Revista de estudios de Comunicación*, 6, 331-350. Recuperado de <http://tinyurl.com/ycya8nre>

Huertas, A. y França, M. E. (2001). El espectador adolescente. Una aproximación a cómo contribuye la televisión en la construcción del yo. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 6, (11), 331-350. Recuperado de <https://bit.ly/2J3Zjk3>

Ibarra, A. y Robles, Y. (2005). Dragon Ball Z y Los Simpson: propuestas axiológicas en la televisión para la conformación de la vida política de la comunidad infantil. *Revista Comunicación y Sociedad*, 3, 67-94. Recuperado de <https://bit.ly/2EVSU89>

Irwin, W., Conard, M. T. y Skoble, A. J. (2009). *Los Simpson y la filosofía*. Barcelona: Blackie Books.

Kawasaki, G. (2004). *The Art of the Start*. Nueva York: Hardcover.

Kirchhoff, B. A. y Phillips, B. D. (1988). The effect of firm formation and growth on job creation in the United States. *Journal of Business Venturing*, 3, 261-272. doi: 10.1016/0883-9026(88)90008-0

Küppers, V. (2011). *El efecto Actitud*. Barcelona: Ediciones invisibles.

Lochard, G. y Boyer, H. (1995). *Notre écran quotidien: una radiographie du télévisuel*. París: Dunot.

López, L. (1996). Los Simpson y la recuperación social. *Razón y palabra*, 21 (5). Recuperado de <https://bit.ly/2H765Jf>

Lorenzo, J. (2006). *Televisión y formación de estereotipos: Análisis de Los Simpsons en el alumnado del segundo ciclo de Educación Primaria* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2HaerjC>

Lorenzo, L, Pereira, A. M. y Xaoubanova, M. (2003). The Simpsons/Los Simpson. Analysis of an audiovisual translation. *The Translator: studies in intercultural communication*, 9 (2), 269-291. doi: 10.1080/13556509.2003.10799157

Luccasen, A. y Thomas, K. (2010). Simpsonomics: Teaching economics using episodes of the Simpsons. *Internacional Journal of Pluralism and Economics Education*, 41(2), 136-149. doi: 10.1080/00220481003613847

Luccasen, R. y Kathleen, M. (2010). Simpsonomics: Teaching Economics Using Episodes of The Simpsons. *The Journal of Economic Education*, 41 (2), 136-149. Doi: 10.1080/00220481003613847

Malaspina, M. (2011). *La ciencia de Los Simpson: El universo con forma de rosquilla. Guía no autorizada*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Mancinas, R. (2009). *Mujeres animadas. Análisis de los estereotipos de género en las series de dibujos animados*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de <https://bit.ly/2J0YUPt>

Marín Correa, J. P. (2006). *Detrás de Los Simpson*. Barcelona: Laberinto.

Marta-Lazo, C. y Tovar, A. (2011). Los Simpson, un fenómeno social con 20 años de permanencia en la programación televisiva. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2, 126-139. doi: 10.14198/MEDCOM2011.2.08.

Marta-Lazo, C., Ruiz-del Olmo, J. y Tovar, A. (2017). El periodismo informativo y la televisión infantil en las primeras temporadas de la serie de ficción televisiva Los Simpson. *Revista Icono 14*, 15, 92-113. doi: [10.7195/ri14.v15i2.1057](https://doi.org/10.7195/ri14.v15i2.1057)

Marta-Lazo, C. (2005). *La televisión en la mirada de los niños*. Madrid: Fragua.

Martínez Montagud, B. (2017) *Diferencias de traducción en las versiones de español peninsular y mexicano de la serie Los Simpson: la problemática de las referencias culturales* (Trabajo fin de Máster). Recuperado de <https://bit.ly/2HJJDTU>

Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2qI6G9v>

Martínez, J. J. (2009). El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda? *Trans, Revista de traductología*, 13, 139-148. Recuperado de <https://bit.ly/2H8c0tK>

Mazur, E. M. y McCarthy, K. (2000). *God in the Details: American Religion in Popular Culture*. Nueva York: Routledge.

- McClelland, D. (1961). *The Achieving Society*. Nueva Jersey: Princeton.
- McQuail, D. (1991). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- Menéndez, M. I. y Zurián, F. (2014). Women and Men in the American Television Fiction Today. *Revista Anagramas*, 13 (25). Recuperado de <https://bit.ly/2qF9dlu>
- Miles, M. B. y Huberman, A. M. (1984). *Qualitative data analysis. A source book of new methods*. Beverly Hills: Sage.
- Mollejo, V. (2016). *Figura del periodista en la ficción televisiva: un análisis mixto de los rasgos distintivos profesionales*. Murcia: Universidad Católica de Murcia. Recuperado de <https://bit.ly/2HLTIja>
- Montero, F. y Galán, R. (2008). *La empresa según Homer Simpson*. Barcelona: Gestión 2000.
- Montero, Y. (2006). *Televisión, valores y adolescencia*. Barcelona: Gedisa.
- Moore, G. (1991). *Crossing de Chasm*. Nueva York: Harper Business Essentials.
- Nájar, D. (2010). *Emprendedores emergentes*. Madrid: LID Editorial Empresarial.
- Negroponte, N. (1995). *Ser digital*. Argentina: Editorial Atlántida.

- Núñez Domínguez, T. (2012). Comunicación, sindicatos y hecho sociolaboral. *Anuario Socio Laboral, Fundación 1º de Mayo*, 559-568. Recuperado de <https://bit.ly/2EUF19d>
- Nuño, L. (2010). *El mito del varón sustentador. Orígenes y consecuencias de la división sexual del trabajo*. Barcelona: Icaria Editorial.
- OCDE. (1998). *Fostering Entrepreneurship*. París. Recuperado de <https://bit.ly/2EXlrtV>
- Ortega, M. (2001). *Los cuidados de los hijos y el género*. Pamplona: Editorial Aranzadi.
- Peiró, M. (2015). *Análisis y comparación de la traducción de los referentes culturales y los juegos de palabras de las temporadas 1 y 15 de la serie The Simpsons en España* (Trabajo fin de Grado). Recuperado de <https://bit.ly/2qHZhqJ>
- Perona, E. (2012). La economía feminista y su aporte a la teoría económica moderna. *Revista Estudios*, 27, 27-43. Recuperado de <https://bit.ly/2H9OLDI>
- Pettit, C. M. (2009). *Medios y tecnologías de la información y la comunicación*. Argentina: Editorial Brujas.
- Pindado, J. (2006). Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente. *Zer, Revista de estudios de Comunicación*, 21, 11-22. Recuperado de <https://bit.ly/2J42fx5>

- Pinsky, M. I. (2001). *The Gospel According to the Simpsons: The Spiritual Life of the World's Most Animated Family*. Louisville: Westminster John Knox Press
- Piñuel, J. L. (2002). Epistemología metodología y técnicas del análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística*, 3 (1), 1-42. Recuperado de <https://bit.ly/1K1aSoI>
- Reig, R. y Mandilas, R. (2010). Dibujos animados: estereotipos de género. *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, 111, 79-83. Recuperado de goo.gl/9ugmva
- Remolins, E. (2010). *El arte de crear riqueza*. Barcelona: Emprendedor Zen.
- Rhodes, C. (2001). D'oh: The Simpsons, Popular Culture, and the Organizational Carnival. *Sage Journals*, 10 (4), 374-383. doi: 10.1177/1056492601104010
- Roca, T. (1995). Comedia de Situación. En *Ficción Televisiva: series*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Rodrigo, M. (1989). *Modelos de la Comunicación*. Madrid: Tecnos.
- Rodríguez-Virgili, J., Sádaba, T. y López-Hermida, A. (2010). La ficción audiovisual como nuevo escenario para la Comunicación Política. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 37-54. Recuperado de goo.gl/tGxexi

- Salazar, K. P. (2015). *La parodia de la política a través de narrativas de las series de televisión: Los Simpson y South Park* (Trabajo fin de Grado). Recuperado de <https://bit.ly/2qFPwtW>
- Sánchez, C. (2010). Los diez mejores momentos matemáticos de Los Simpson. *Números, Revista de Didáctica de las Matemáticas*, 73, 35-40. Recuperado de <https://bit.ly/2H7uD57>
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta de Moebio*, 41, 207-224. Recuperado de <http://cort.as/xEUV>
- Santos, D. A. (2009). *La serie animada "Los Simpson" como una crítica a la sociedad moderna. Un análisis estético comunicativo* (Trabajo fin de Grado). Recuperado de <https://bit.ly/2H7y63D>
- Sayago, S. (2013). El análisis de discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta de Moebio*, 49, 1-10. doi: 10.4067/S0717-554X2014000100001
- Scanlan, S. J. y Feinberg, S. L. (2000). The Cartoon Society: Using "The Simpsons" To Teach and Learn Sociology. *Teaching Sociology*, 28 (2), 127-139. Recuperado de <https://bit.ly/2HwZcAA>
- Scott, A. O. (4 de noviembre de 2001). Homer's Oddisey. *New York Times Magazine*. Recuperado de <https://nyti.ms/2HFjaJD>
- Silva, J. M. (2015). *Análisis de valores sociales en series de ficción* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2H8osxv>

- Singh, S. (2013). *Los Simpson y las matemáticas*. Barcelona: Ariel.
- Sisinio, J. (2011). *Historia del feminismo*. Madrid: La Catarata.
- Spradley, J. P. (1980). *Participant Observation*. Londres: Wdsworth Publishing Co Inc.
- Spurlok, M. (2010). *The Simpsons 20th Anniversary Special: In 3-D! On Ice!* Los Ángeles: FOX.
- Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudios de casos*. Madrid: Ediciones Morata.
- Suellentrop, C. (12 de febrero de 2003). Who turned best America's TV show into a cartoon? *Slate Magazine*.
- Todd, D. (diciembre de 1996). The Simpsons as TV's Holy Family. *The Vancouver Sun*.
- Turner, C. (2004). *Planet Simpson. How a cartoon masterpiece documented an era and defined a generation*. Londres: Ebury Press
- Uribe, J. J. (2007). Las máscaras identitarias o Los Simpson. *Revista Maguaré*, 21, 335-362. Recuperado de <https://bit.ly/2J5RWsw>
- Urra, J., Clemente, M. y Vidal, M. (2000). *Televisión: Impacto en la infancia*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores.

Valencia, J. P. (2016). *Análisis desde la perspectiva de género de la serie televisiva Los Simpson* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2qG4P5E>

Vargas, I. (2008). Teoría feminista y teoría antropológica. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 13 (30), 19-36. Recuperado de <https://bit.ly/2J43e0f>

Woodcock, P. (2006). The Polis of Springfield: The Simpsons and the Teaching of Political Theory. *Sage Journals*, 26 (3), 192-199. doi: 10.1111/j.1467-9256.2006.00268.x

Yllescas, L. (2017). *Análisis de los contenidos del programa Los Simpson y su relación con la creación de los estereotipos de géneros en la Ciudadela Huertos Familiares del Cantón Durán en el periodo 2016-2017* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://bit.ly/2HB9r6K>

ANEXOS

I. Ficha técnica de capítulos referenciados

TÍTULO	ESPAÑOL HOGAR, AGRIDULCE HOGAR		
	ORIGINAL <i>There's No Disgrace Like Home</i>		
CÓDIGO 7G04	TEMPORADA 1	NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 28 enero 1990
DIRECTORES Gregg Banno, Kent Butterworth		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss	

SINOPSIS

Homer lleva a su familia al picnic de la compañía que da su jefe, el señor Burns. Director cruel y tiránico, Burns despidió a todo aquel empleado cuyos familiares no se diviertan en la fiesta. Homer se percató de que Burns se siente atraído por una familia cuyos miembros se tratan con cariño y respeto, y se pregunta por qué pesa sobre él la maldición de una familia que no se quiere y no se respeta.

Los Simpson ven a otras familias por la calle, asomándose a las ventanas de salas de estar, ven a varias familias felices. Convencido de que él y su familia son perdedores natos, Homer hace un alto en la taberna de Moe, donde ve en la tele el anuncio del Centro Terapéutico y Familiar del doctor Marvin Monroe. Cuando se entera de que el doctor garantiza la dicha o "dobla el dinero gastado", Homer empeña el televisor y lleva a su familia a la clínica.

Cuando los métodos para civilizar a la familia resultan inútiles, el doctor Monroe recurre a una terapia de choque y enchufa electrodos a los Simpsons. Los Simpson se pasan shocks unos a otros. Convencido de que son incurables, el doctor les devuelve su dinero por duplicado. Con 500 dólares en el bolsillo, Homer acompaña a su feliz familia a comprar un nuevo televisor.



TÍTULO	ESPAÑOL BART, EL GENERAL		
	ORIGINAL <i>Bart, The General</i>		
CÓDIGO 7G05	TEMPORADA 1	NÚMERO 5	FECHA DE ESTRENO 4 febrero 1990
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Bart se pelea con Nelson, el bravucón de la clase, para proteger las magdalenas que Lisa hizo para la señorita Hoover. Nelson vapulea a Bart al salir de clase y dice que le dará otra paliza al día siguiente. En casa, Homer aconseja a Bart que pelee sucio, mientras Marge le sugiere que haga las paces con Nelson. Bart se decide a seguir el consejo de Homer, pero resulta vapuleado una segunda vez. Entonces, pide ayuda al miembro más duro de la familia Simpson: el abuelo.

El abuelo presenta Herman a Bart. Herman es un veterano loco que tiene una tienda de armas. Harman declara la guerra a Nelson y le enseña cómo preparar una ofensiva en toda regla. Bart alista en su tropa a otros chicos maltratados por Nelson. No tardan en rodear a Nelson y sus secuaces, a los que atacan disparando globos de agua.

Aterrorizados, sus enemigos se rinden. Nelson es hecho prisionero, pero amenaza con matar a Bart en cuanto lo desaten. Por fin, Herman convence a Bart y a Nelson de que firmen un armisticio. Marge se acerca con magdalenas y obsequia a todos.



TÍTULO	ESPAÑOL EL BLUES DE LA MONA LISA	
	ORIGINAL <i>Moaning Lisa</i>	
CÓDIGO 7G06	TEMPORADA 1 NÚMERO 6	FECHA DE ESTRENO 11 febrero 1990
DIRECTOR Wesley Archer		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss

SINOPSIS

Un día, Lisa se despierta muy deprimida. Su profesora nota su tristeza y envía una nota a casa de sus padres. Mientras, Homer y Bart están practicando boxeo con un juego de vídeo. Invencible con cuarenta y ocho victorias, a Bart le basta con un asalto para arrancar la cabeza al boxeador de Homer. Mientras Homer está caído y Bart cuenta, Marge entrega a su marido la nota de la profesora de Lisa. Nada de cuanto le dicen sus padres consigue sacar a Lisa de su depresión.

Al oír una música, Lisa salta de la cama para enterarse de dónde viene. Se encuentra con un conmovedor saxofonista, Gingivitis Murphy, que está tocando un blues. Murphy enseña a Lisa a expresar su tristeza con el saxofón. Luego, Marge lleva a Lisa a la escuela y le dice que sonría, sienta lo que sienta. Pero ve que Lisa oculta sus sentimientos y que sus compañeros de clase se aprovechan de ella, así que le recomienda que sea ella misma. Y entonces Lisa vuelve a ser feliz.

Mientras, Homer toma lecciones en una casa de videojuegos para desquitarse con su hijo. Cuando empieza a ganar, Marge desenchufa la tele para anunciar la recuperación de Lisa. Aprovechando la oportunidad para mantener su estatus de invencible en el boxeo, Bart anuncia su retirada del ring. Después, los Simpson visitan un club de jazz para oír tocar a Gingivitis Murphy un número de blues escrito por Lisa.



TÍTULO	ESPAÑOL KRUSTY ENTRA EN CHIRONA	
	ORIGINAL <i>Krusty Gets Busted</i>	
CÓDIGO 7G12	TEMPORADA 1 NÚMERO 12	FECHA DE ESTRENO 29 abril 1990
DIRECTOR Brad Bird		GUIONISTAS Jay Kogen, Wallace Wolodarsky

SINOPSIS

En el Badulaque, Homer asiste a un atraco a cargo de Krusty el Payaso. Identifica al sospechoso y lo detienen. A Krusty lo echan del espectáculo, sustituyéndolo por Bob. Bart se niega a creer en la culpabilidad de su héroe y se dispone a demostrar su inocencia.

Bart vuelve con Lisa al lugar del crimen en busca de pistas. Se dice que Krusty no pudo haber usado el microondas, como mostró la cámara oculta, por llevar un marcapasos. También deducen que Krusty no pudo haber estado leyendo en el revistero, pues es analfabeto. Llegan a la conclusión de que le han incriminado.

En un programa en directo de “La Cabalgata de caprichos”, Bart señala al culpable: Bob, que era el beneficiado con la caída de Krusty. El impostor, al contrario de Krusty, tenía pies muy grandes para igualar la longitud de sus zapatos. Por eso gritó cuando Homer le pisó un pie. Bart arguye que los pies grandes de las huellas eran de Bob y lo demuestra golpeando los pies con un mazo. Este confiesa que cargó el muerto a Krusty porque estaba harto de ser el blanco de sus chistes. Krusty queda en libertad y agradece a Bart la ayuda prestada.



TÍTULO	ESPAÑOL SIMPSON Y DALILA		
	ORIGINAL <i>Simpson And Delilah</i>		
CÓDIGO 7F02	TEMPORADA 2	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 18 octubre 1990
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA John Vitti	

SINOPSIS

Homer descubre un crecepelo milagroso llamado Dimoxinil y corre a comprarlo. Pero se entera de que vale 1.000 dólares. Lenny le convence para falsificar la póliza de seguros de su jefe para que la compañía lo pague. Homer se aplica el fármaco por la noche y, a la mañana siguiente, amanece con una señora melena. Marge le encuentra excitante. El señor Burns le confunde con un joven enérgico y le asciende. Homer se adjunta un asistente llamar Karl y, con ayuda de este, impresiona a Burns, que le entrega la llave del lavabo de ejecutivos. Smithers, envidioso, husmea en el historia de Homer y se entera de lo de la póliza de seguros falsa. Se enfrenta a Homer, pero Karl le echa se echa las culpas y es despedidos.

Cuando Bart rompe la loción crecepelo, Homer vuelve a su calvicie de antes. Karl convence a Homer de que no era su pelo lo que le hacía mejor, sino creer en sí mismo. Homer da una charla a sus compañeros acerca de cómo aumentar su rendimiento pero como ya no tiene pelo, nadie le toma en serio, y vuelven a relegarle al puesto antes. En casa, Homer también teme verse rechazado, pero Marge le asegura que le quiere tal y como es.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER, EL BAILÓN		
	ORIGINAL <i>Dancin' Homer</i>		
CÓDIGO 7F05	TEMPORADA 2	NÚMERO 5	FECHA DE ESTRENO 8 noviembre 1990
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTAS Ken Levine, David Isaacs	

SINOPSIS

Mientras se toma una cerveza en el bar de Moe, Homer cuenta las aventuras vividas en las últimas semanas; y todo comienza con la asistencia a la “Noche del Empleado de la central nuclear, su esposa y no más de tres hijos”, en el partido de la liga local de béisbol en el estadio de Springfield. Homer cree que todo está perdido para su equipo, cuando el señor Burns y Smithers se sientan junto a él. Homer se queda sorprendido cuando Burns le invita a una ronda de cerveza, como prueba de compañerismo.

Muy pronto, Homer se emborracha. Los Isótopos de Springfield están perdiendo por tres carreras, cuando un ebrio Homer anima a los jugadores con un improvisado baile, que arrastra al público y lleva al equipo a la victoria. El propietario de los Isótopos ofrece a Homer el puesto de animador, y el equipo sigue ganando. Poco después, los Capitales de Ciudad Capital le ofrecen un trabajo. Homer vende cuanto tiene y se traslada a la gran ciudad.

Los problemas comienzan cuando conoce a la mascota de los capitales: el Pelmazote de Ciudad Capital. Sus formas pueblerinas chocan con la gente de la gran ciudad y es despedido. Vuelve a Springfield, y la gente de la taberna de Moe no da importancia a su fracaso y sí a las aventuras que ha vivido. Homer comprende que, por primera en su vida, tiene algo que contar y que la gente quiere escuchar.



TÍTULO	ESPAÑOL EL CLUB DE LOS "PATTEOS" MUERTOS		
	ORIGINAL <i>Dead Putting Society</i>		
CÓDIGO 7F06	TEMPORADA 2	NÚMERO 6	FECHA DE ESTRENO 15 noviembre 1990
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA Jeff Martin	

SINOPSIS

Homer es invitado a casa de los Flanders a tomar una cerveza. Homer de la habitación de los juegos y se da cuenta de que su hijo Todd es un chico brillante y aplicado, que es todo un modelo a imitar. Homer cree Flanders está pasándole por las narices su estilo de vida y se enfada. Cuando Bart y Homer van a jugar al minigolf, se encuentran con Flanders y su hijo, y Homer alardea de que Bart ganará el trofeo. Flanders le dice que no cuente con eso, ya que Todd va a participar.

A pesar de sus esfuerzos, Bart no consigue jugar bien. Lisa nota su angustia y le enseña un antiguo método oriental de concentración con sus nuevas técnicas zen; el juego de Bart mejora sensiblemente. Homer propone una apuesta a Flanders: el padre del chico que no pierda de ver a cortar el césped del otro, vestido con el mejor traje de su esposa.

Todd y Bart sienten que tienen que ganar. La puntuación es muy igualada cuando llegan al último hoyo. Para evitar las funestas consecuencias de la derrota, Bart y Todd terminan el juego empatados. Sin un ganador, Homer y Flanders tienen que segar el césped del otro, llevando los vestidos de sus esposas.



TÍTULO	ESPAÑOL BART EN EL DÍA DE ACCIÓN DE GRACIAS		
	ORIGINAL <i>Bart Vs. Thanksgiving</i>		
CÓDIGO 7F07	TEMPORADA 2	NÚMERO 7	FECHA DE ESTRENO 22 noviembre 1990
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA George Meyer	

SINOPSIS

Es el Día de Acción de Gracias en casa de los Simpson, y Lisa ha confeccionado un decorativo centro de mesa. La familia se sienta para dar gracias junto con Patty, Selma, la madre de Marge y el abuelo. Cuando Lisa va a poner su centro de mesa, discute con Bart sobre dónde debe ponerlo. En la acalorada discusión, el centro cae sobre la chimenea y se quema. Desolada, Lisa corre escaleras arriba llorando, mientras Marge y Homer envían a Bart a su cuarto, castigado por haber estropeado la fiesta.

Bart se siente injustamente tratado y huye. Deambula solitario por las calles, hasta que encuentra a un vagabundo que va a tomar su cena de Acción de Gracias. Una multitud de cámaras de televisión cubren el acontecimiento, entrevistan a Bart, y lo emiten en el noticiario local.

Cuando Homer y Marge ven a su hijo en la tele, llaman a la policía y dicen que Bart se ha escapado. Vuelve hacia casa, aunque no está seguro de querer abandonar esta vida de libertad callejera, se sube al tejado para pensar. Desde allí llama a su espíritu. comprende que ha hecho mal y pide disculpas. Toda la familia reunida, celebran la cena.



TÍTULO	ESPAÑOL RASCA, PICA Y MARGE		
	ORIGINAL <i>Itchy, Scratchy & Marge</i>		
CÓDIGO 7F09	TEMPORADA 2	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 20 diciembre 1990
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Maggie ataca a Homer con un martillo en el sótano. Marge, mientras se pregunta de dónde sacará Maggie sus ideas, se sienta con los chicos para ver los dibujos animados que más les gustan: *El Show de Rasca y Pica*. Se queda aterrorizada por la violencia de la serie y escribe una carta a sus creadores. Como su carta no surte efecto, protesta frente a los estudios de la productora.

Pronto, su protesta se convierte en un boicot nacional, Marge aparece hablando por la televisión y pide a los padres que escriban cartas de protesta. Un aluvión de misivas inunda las oficinas de los productores que, al ver que la audiencia disminuye, piden a Marge que les lleve ideas aceptables.

Pica y Rasca pronto se convierten en una pareja muy domesticada, y la audiencia cae en picado. Mientras tanto se expone en el Museo el David desnudo de Miguel Ángel, y algunas personas piden a Marge que se una a su protesta. Pero ella no encuentra nada censurable en la escultura. Atrapada en un dilema, comprende que se equivocó al protestar contra una forma de libertad de expresión, mientras admite otra.



TÍTULO	ESPAÑOL ASÍ COMO ÉRAMOS		
	ORIGINAL <i>The Way We Was</i>		
CÓDIGO 7F12	TEMPORADA 2	NÚMERO 12	FECHA DE ESTRENO 31 enero 1991
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss, Sam Simon	

SINOPSIS

Cuando el aparato de televisión se estropea, comienza a contarles a los niños cómo se conocieron Homer y ella. Fue en 1974, Homer fumaba cigarrillos y también se fumaba las clases, mientras que Marc se había unido al movimiento de liberación de la mujer para quemar sus sostenes. Se conocieron cuando estaban castigados, y él quedó locamente enamorado.

Para impresionar a Marge, Homer se une al equipo de debates políticos de su facultad. Luego le pide a Marge que sea su tutora de francés, y así poderle decir palabras tiernas. Después de aceptar la invitación de comer al baile de fin de curso, Marge descubre que a Homer no le interesan nada el francés ni la política, y que sólo está interesado en ella. Le dice que le odia y acepta la invitación de Artie Ziff para ir a la fiesta. Sin desanimarse, Homer va solo a la fiesta. Más tarde, cuando Artie intenta meterle mano a Marge en el asiento trasero de su coche, esta le pide que la lleve a casa. Por el camino, ve a Homer paseando solitario por el lateral de la carretera, Marge vuelve en su propio coche a recogerle, comprendiendo que es el hombre de su vida.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER VS. LISA Y EL 8º MANDAMIENTO		
	ORIGINAL <i>Homer Vs. Lisa And The 8th Commandment</i>		
CÓDIGO 7F13	TEMPORADA 2	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 7 febrero 1991
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA Steve Pepoon	

SINOPSIS

Homer consigue conectarse ilegalmente a un canal de televisión por cable, e invita a sus amigos a ver un importante combate de boxeo. Lisa, que acaba de estudiar el octavo mandamiento en clase, teme que su familia vaya al infierno por piratear la tele por cable.

Lisa solicita los consejos del reverendo Lovejoy que le dice que se convierta en un ejemplo para todos, negándose a ver la tele por cable. Marge también está preocupada, ya que piensa que ejerce una mala influencia sobre la familia, y quiere desconectarla. Homer, sin embargo, está decidido a ver el combate con sus amigos.

La noche del gran combate, Lisa protesta y es enviada fuera por Homer Marge sale con ella. Durante la pelea, Homer siente la llamada de la conciencia y sale junto a su familia. Después de acabar el combate, coge unas tijeras y sube al poste para cortar el cable... dejando a todo el vecindario sumido en una oscuridad total.



TÍTULO	ESPAÑOL EL SUSPENSO DEL PERRO DE BART		
	ORIGINAL <i>Bart's Dog Get An F</i>		
CÓDIGO 7F16	TEMPORADA 2	NÚMERO 16	FECHA DE ESTRENO 7 marzo 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA John Vitti	

SINOPSIS

Homer pierde la paciencia cuando el Pequeño Ayudante de Santa Claus le destroza sus nuevas zapatillas. Homer le dice a Bart que el perro va a una escuela de adiestramiento o se desharán de él.

Lleva al pequeño Ayudante de Santa Claus a la escuela canina, pero no aprende. cuando el perro se come unas nuevas rosquillas de Homer y destroza la colcha recuerdo de la familia, Homer decide que ha llegado el momento de que se vaya. Bart súplica que le dé una nueva oportunidad. Homer accede, siempre y cuando el perro supere los exámenes finales de su escuela.

Bart trabaja incansablemente para adiestrar a su perro, pero sin resultados visibles. rindiéndose bar dice al perro que si aprende a sentarse, rodar y hablar otra quedarse con la familia. repentinamente, se sienta, rueda y mueve la cola. Bart le da otras órdenes que el perro también obedece. Al día siguiente, el Pequeño Ayudante de Santa Claus pasa el examen mientras los Simpson lo miran con orgullo.



TÍTULO	ESPAÑOL PINTA CON GRANDEZA		
	ORIGINAL <i>Brush With Greatness</i>		
CÓDIGO 7F18	TEMPORADA 2	NÚMERO 18	FECHA DE ESTRENO 11 abril 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA Brian K. Roberts	

SINOPSIS

Cuando Homer se queda atascado en el tobogán del parque del Monte Salpicamás, comprende que está gordo y decide hacer régimen. Revolviendo todo el ático en busca de sus pesas, se encuentra con unos viejos cuadros de Ringo Starr, pintados por mar cuando era estudiante. Después de ver la pintura, Lisa anima a su madre a que vuelva a la escuela y desarrolle sus capacidades artísticas.

Marge se apunta a unas clases, y pinta un cuadro de su orondo marido durmiendo en el sofá en ropa interior. El maestro de Marge, el profesor Lombardo, se enamora del cuadro y lo presenta a la exposición de arte de Springfield. Marge gana el concurso y el señor Burns le encarga un retrato suyo para la inauguración de la Sala Burns en el museo local. Mientras inmortaliza a Burns en su casa, Marge lo ve accidentalmente saliendo de la ducha.

Después de que Burns ridiculiza a comer por sus intentos de adelgazar, Marge decide que ella no tiene bastante talento para descubrir y retratar su belleza interior, pero cuando recibe una nota de agradecimiento de Ringo Starr por el antiguo retrato, decide que puede hacerlo. Al día siguiente, en la inauguración, Marge presenta el cuadro de un Burns desnudo y blanquinoso. Al principio, Burns se ofende, pero termina por aceptar con humildad su nueva gloria.



TÍTULO	ESPAÑOL LA GUERRA DE LOS SIMPSON		
	ORIGINAL <i>The War of The Simpsons</i>		
CÓDIGO 7F20	TEMPORADA 1	NÚMERO 20	FECHA DE ESTRENO 2 mayo 1991
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Marge y Homer organizan una fiesta. Homer se emborracha y se pone en ridículo mirando maliciosamente el escote de Maude Flanders, diciendo inconveniencias y saltando sobre los muebles. Al día siguiente, en la iglesia, Marge se apunta a un fin de semana de Retiro Matrimonial, organizado por el Reverendo Lovejoy y su esposa. El abuelo hará de canguro de los niños el fin de semana.

Homer descubre que el retiro se realizará en el Lago Siluro, y se lleva sus aparejos de pesca. Oye hablar de que allí hay un legendario siluro: el General Sherman. Mientras tanto, en casa, ante la debilidad de carácter del abuelo, Bart y Lisa deciden montar una fiesta. En el lago, Homer intenta escurrir el bulto e ir a pescar. Marge está acongojada porque Homer prefiera pescar a salvar su matrimonio. Homer se escabulle, llega al muelle y encuentra una caña de pescar abandonada. La caña se tensa, Homer es arrastrado por el muelle y termina en el lago. Marge, desde la ventana, ve a Homer luchando con el pez. Mientras tanto, en casa ha terminado la fiesta de Bart y Lisa, todo queda sucio y desordenado. El abuelo se pone a llorar, ellos se enternecen y se ponen a limpiar a gran velocidad para no causarle más problemas.

Marge asiste sola al cursillo mientras Homer atrapa su trofeo. Cuando vuelve, Marge le dice que su matrimonio está en grave peligro si él valora más a un pez que a ella. Para demostrarle que la quiere más a ella, Homer devuelve el pez al agua. Marge le perdona y vuelven a casa encontrándose en perfecto estado.



TÍTULO	ESPAÑOL CUANDO FLANDERS FRACASÓ		
	ORIGINAL <i>When Flanders Failed</i>		
CÓDIGO 7F23	TEMPORADA 3	NÚMERO 3	FECHA DE ESTRENO 3 octubre 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA John Vitti	

SINOPSIS

Ned Flanders anuncia que va a dejar su trabajo para abrir una tienda que venderá objetos para zurdos, Homer desea que fracase. Marge, entre tanto, preocupada porque Bart ve demasiada televisión y no hace bastante ejercicio, acepta que reciba lecciones de kárate en el centro comercial. Cuando Homer lleva a dar para su primera lección, visita la tienda de Flanders, *El Zurditorium*, y se alegra al ver que las cosas no le van muy bien. EN la clase de karate, Bart descubre que ha de leer libros y trabajar duro, así que prefiere ir a jugar con las máquinas electrónicas.

El negocio de Ned va mal y expone sus pertenencias en el jardín de su casa para conseguir dinero. Homer compra lo mejor prácticamente regalado. Aunque se encuentra con gente que necesita desesperadamente objetos hechos especialmente para zurdos, Homer no les habla del Zurditorium. Mientras, Bart sigue escapándose de las clases de karate y se topa con una pandilla que intenta robarle su saxo a Lisa. ella le insta a que utilice su conocimiento karateka para ayudarla. Bart intenta escapar y no meterse en líos, pero los matones le dan una paliza.

El deseo de Homer se hace realidad: el negocio de Flanders se hunde. Homer se siente culpable cuando Ned pierde su casa y su familia tiene que trasladarse al coche. Sólo quedan dos días hasta que Flanders se ha declarado oficialmente en bancarrota. Homer llama a todos sus amigos zurdos y les habla de la tienda. Cuando el negocio de Net empieza a recuperarse, los consumidores satisfechos se unen en un coro para cantar.



TÍTULO	ESPAÑOL SÁBADOS DE TRUENO		
	ORIGINAL <i>Saturdays Of Thunder</i>		
CÓDIGO 8F07	TEMPORADA 3	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 14 noviembre 1991
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTAS Ken Levine, David Isaacs	

SINOPSIS

Marge le da a Homer un test del Instituto Nacional de Paternidad para valorar su actuación como padre. Homer suspende el test y deduce que no es un buen padre. Acepta recibir terapia en el Instituto y, tras una charla aleccionadora con el director, se ofrece a Bart para ayudarlo a construir su coche de madera. Bart acepta a regañadientes la ayuda de Homer, pero juntos construyen un bólido de carreras.

En la vuelta de clasificación, el coche de Bart ni siquiera cruza la línea de meta. el de Martin, un modelo aerodinámico, gana con facilidad pero pierde el control debido a la velocidad y se estrella. Como Martin se rompe el brazo y no puede participar en la carrera final contra Nelson, le pide a Bart que corra por él, y este acepta. No obstante, Homer se siente traicionado por la decisión de Bart de conducir el coche de Martin y no el que ambos construyeron, y refunfuña por toda la casa. A pesar de conducir el coche de Martin, Bart no tiene ilusión por la carrera.

Homer vuelve a repasar el test de paternidad y esta vez su experiencia ayudando a Bart a construir el bólido de carreras le permite responder correctamente a todas las preguntas. Corre hacia la pista para ver a Bart. Este lo descubre las gradas animándolo, y encorajinado por los gritos de su padre, le gana la carrera a Nelson.



TÍTULO	ESPAÑOL EL FLAMEADO DE MOE		
	ORIGINAL <i>Flaming Moe's</i>		
CÓDIGO 8F08	TEMPORADA 3	NÚMERO 10	FECHA DE ESTRENO 21 noviembre 1991
DIRECTORES Rich Moore, Alam Smart		GUIONISTA Robert Cohen	

SINOPSIS

El negocio va mal en la taberna de Moe, que ni siquiera puede permitirse comprar cerveza. Homer le enseña “el flameado de Homer” un cóctel de varios licores mezclados con jarabe infantil para la tos, al que prende fuego. Es un éxito instantáneo y la bebida atrae a montones de clientes. Moe lo renombra como “flameado de Moe” y se queda todo el mérito.

El local de Moe se convierte muy pronto en el más popular de Springfield. El grupo de rock Aerosmith lo convierte en su centro oficial de reuniones. No obstante, Homer cree que se merece un pedazo del pastel y se enfrenta a Moe. Este se niega a cedérselo.

Incapaz de descubrir el ingrediente secreto del cóctel, una gigantesca cadena de restaurantes le ofrece un millón de dólares por la receta. Cuando Moe está a punto de aceptar el dinero, Homer, furioso, revela el ingrediente misterioso delante de todo el mundo. La empresa rompe el contrato. Después, sin rencores Moe prepara un flameado en el bar.



TÍTULO	ESPAÑOL ME CASÉ CON MARGE		
	ORIGINAL <i>I Married Marge</i>		
CÓDIGO 8F10	TEMPORADA 3	NÚMERO 12	FECHA DE ESTRENO 26 diciembre 1991
DIRECTOR Jeffrey Lynch		GUIONISTA Jeff Martin	

SINOPSIS

Marge va a ver al doctor Hibbert para saber si está embarazada. Mientras esperan, Homer le cuenta a sus hijos cómo empezó su matrimonio. Es 1980, y Homer sale con Marge. Un noche, tras ver *El Imperio Contraataca*, hacen el amor. Unas semanas después, Marge descubre que está embarazada. Homer le pide que se case con él para que sea una mujer decente. Tras la boda, Homer busca trabajo. Prueba en varios sitios, incluida la central nuclear, pero no lo aceptan en ninguno. Cuando les embargan las cosas del bebé y el anillo de bodas, Homer decide que Marge está mejor sin él. Se marcha en mitad de la noche, avergonzado, pero no sin dejarle a Marge una carta diciéndole que le enviará todo el dinero que gane. Marge lo va a buscar al *Bebe y Zampa*, y le ruega que regrese con ella a casa.

Homer vuelve a la central con renovada determinación, y le dice a Burns que será un perfecto empleado, que se dejará mangonear. Y éste lo contrata.

Homer le dice a sus hijos que ellos han sido una bendición, pero cuando Marge llega a casa con la noticia de que no está embarazada, Homer y ella "choca esos cinco".



TÍTULO	ESPAÑOL RADIO BART		
	ORIGINAL <i>Radio Bart</i>		
CÓDIGO 8F11	TEMPORADA 3	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 23 enero 1992
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA Jon Vitti	

SINOPSIS

Bart recibe como regalo de cumpleaños un micrófono que transmite el sonido a través de la onda media radiofónica. Como broma, era una pequeña radio al fondo de un pozo que hay en medio del pueblo y, haciéndose llamar Timmy O'Toole, utiliza el micrófono para pedir ayuda. No tarda en reunirse una enorme multitud. El temor aumenta cuando la multitud se da cuenta de que los rescatadores no pueden descender por el pequeño agujero del pozo. Krusty y Sting patrocinan la grabación de un vídeo para conseguir dinero y poder rescatar al niño.

Lisa descubre el truco de Bart y le advierte que no se saldrá con la suya. Bart se ríe de ella hasta que recuerda que puso una pegatina en la radio que decía "Propiedad de Bart Simpson". Mientras desciende por el pozo para recuperar la radio, la cuerda es desatada por dos policías de guardia, dejándolo atrapado de verdad.

Bart les confiesa a los policías que Timmy es el y que sólo quería gastar una broma. Cuando la gente del pueblo descubre el truco, deciden dejarlo en el pozo. Homer oye llorar a Bart y empieza a excavar. Los de más pronto se le unen. Excavando furiosamente, la gente del pueblo trabaja unida para rescatar a Bart.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER SOLO		
	ORIGINAL <i>Homer Alone</i>		
CÓDIGO 8F14	TEMPORADA 3	NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 6 febrero 1992
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA David Stern	

SINOPSIS

Tras un horrible día de trabajo, recados y tráfico, Marge pierde ecuanimidad. Frena su coche en el puente de Springfield, bloqueando el tráfico en ambas direcciones. Sigue una larga espera, hasta que llevan a Homer para que hable con ella. Marge sale del coche y es inmediatamente arrestada. Temiendo perder a las votantes femeninas, el alcalde suelta a Marge para atraerse las simpatías de las explotadas amas de casa.

Marge ve un anuncio del Rancho Relaxo y decide que necesita unas vacaciones sola. Deja a Bart y a Lisa con Patty y Selma, y coge un tren. Marge disfruta de su relax, mientras Lisa y Bart intentan sobrevivir al peligro de sus tías. En casa, Homer tiene sus manos muy ocupadas con Maggie.

En mitad de la noche, Maggie se levanta de la cama y se marcha reptando en busca de su madre. A la mañana siguiente, Homer busca por toda la casa pero no puede encontrarla. Cuando se dispone a ir a la estación para recoger a Marge, el jefe Wiggum aparece con Maggie. Cuando Marge vuelve, la familia ir a ayudarla un poco más en el futuro, a cambio de que ella prometa no volver a marcharse nunca más.



TÍTULO	ESPAÑOL VOCACIONES SEPARADAS		
	ORIGINAL <i>Separate Vocations</i>		
CÓDIGO 8F15	TEMPORADA 3	NÚMERO 18	FECHA DE ESTRENO 27 febrero 1992
DIRECTOR Jeffrey Lynch		GUIONISTA George Meyer	

SINOPSIS

A Lisa se le rompe el corazón cuando un test revela su profesión futura: “ama de casa”. El test de Bart dice que debería ser policía. Lisa está dispuesta a demostrar que el test se equivoca y acude a un profesor de música para pedir su opinión. Él dice que, al haber heredado los dedos rechonchos de su padre, nunca podrá ser muy buena saxofonista. Bart patrulla con los agentes Lou y Eddie para aprender qué es ser policía. Durante la ronda ayuda a detener a un sospechoso.

Con su sueño destrozado, Lisa pierde interés en ser una buena estudiante. Cuando el director Skinner descubre los nuevos intereses de Bart lo nombra vigilante de pasillo. Bart no tarda en restaurar el orden en la escuela.

Tras ser castigada por dejar en ridículo a la señorita Hoover, Lisa roba los libros de respuestas de los profesores del colegio. Bart busca al ladrón taquilla por taquilla, pero cuando descubre que la ladrona es Lisa, se autoinculpa. Es repuesto de su cargo como vigilante de pasillo y castigado 600 días. Agradecida a su hermano, Lisa toca su saxofón fuera de la clase mientras él cumple el castigo.



TÍTULO	ESPAÑOL EL OTTO SHOW		
	ORIGINAL <i>The Otto Show</i>		
CÓDIGO 8F21	TEMPORADA 3	NÚMERO 22	FECHA DE ESTRENO 23 abril 1992
DIRECTOR Wes Archer		GUIONISTAS Jeff Martin	

SINOPSIS

Después de asistir a un concierto de Spinal Tap, Bart anuncia que quiere convertirse en guitarrista de Heavy Metal. Homer y Marge le animan a que siga su vocación musical, comprándole una guitarra.

Bart practica, pero no consigue dominar el instrumento. Se lleva la guitarra en el bus del colegio. Otto detiene el autobús para tocar algo de música y, cuando comprende que se está haciendo tarde, reemprende la marcha pero estrellándose con todo lo que encuentra. Cuando el director Skinner se da cuenta de que Otto no tiene carnet de conducir, lo suspende de empleo y sueldo. Otto intenta sacarse el carnet, pero lo suspenden cuando le pregunta a Patty si siempre ha sido mujer.

Sin trabajo ni dinero, es desahuciado de su apartamento. Bart le dice que puede vivir en su garaje. Otto se encuentra a gusto allí, pero Homer le dice que se vaya. Marge sugiere que vuelva a intentar sacarse el carnet. Pero solo decide hacerlo cuando Homer lo insulta, y Otto quiere pasárselo por las narices. Patty se da cuenta de que Otto disgusta a Homer, y se las arregla para que apruebe.



TÍTULO	ESPAÑOL KAMPAMENTO KRUSTY		
	ORIGINAL <i>Kamp Krusty</i>		
CÓDIGO 8F24	TEMPORADA 4	NÚMERO 1	FECHA DE ESTRENO 24 septiembre 1992
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA David M. Stern	

SINOPSIS

Homer hace un pacto con Bart. Si Bart saca “suficiente” de media en sus notas, podrá ir al Kampamento Krusty en verano. Si no lo consigue, se quedará en casa. Al final de curso recibe un suspenso generalizado, pero lo cambia por una matrícula. Muestra las notas a Homer, que sabe que Bart las ha falsificado pero, como desea un verano tranquilo, le deja ir.

Lisa, Bart y sus amigos llegan al campamento que es dirigido por un tirano y su cuadrilla de secuaces: Dolph, Jimbo y Kearney. Los chicos esperan divertirse, pero, en lugar de eso, son sometidos a agotadores ejercicios, unas precarias condiciones de vida y muy mala alimentación. Mientras los chicos lo están pasando mal, Homer y Marge disfrutan al máximo. A Homer incluso le está creciendo el pelo y ha perdido peso.

El director del campamento trata infructuosamente de engañar a los chicos haciendo pasar por Krusty a un tipo que recuerda a Barney. Bart encabeza una revuelta. Krusty se entera de que su campamento está siendo arruinado y vuela desde Wimbledon para disculparse. Embarca a los chicos en un bus y se los lleva a la localidad más feliz del planeta: Tijuana.



TÍTULO	ESPAÑOL UN TRANVÍA LLAMADO MARGE		
	ORIGINAL <i>A Streetcar Named Marge</i>		
CÓDIGO 8F18	TEMPORADA 4	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 1 octubre 1992
DIRECTOR Rich Moore		GUIONISTA Jeff Martin	

SINOPSIS

Marge se está preparando para una prueba de una versión musical de *Un tranvía llamado deseo*, que se representará en el Centro Municipal de Springfield. en la audición, Ned Flanders es escogido para el papel de Stanley Kowalsky, el pago y grosero marido de Stella. El director de la obra, Llewellyn Sinclair, No encuentra a alguien lo bastante frágil y ardiente para el papel de Blanche Dublois, hasta que oye a Marge, hablando por teléfono con Homer. Sinclair le da el papel. Cuando Maggie se convierte en una distracción durante los ensayos, Marge la lleva a una guardería: la Ayn Rand School, regentada por la hermana de Sinclair.

Marge Ensaya sus frases, pero no consigue encontrar el tono dramático adecuado a su papel. Necesita el apoyo de Homer, pero él se despreocupa completamente de ella. Furiosa por la total indiferencia de Homer, Marge recita sus frases con una nueva determinación. Su repentino enfado le proporciona la rabia que necesitaba para interpretar el papel de Blanche.

Mientras tanto, en la guardería, Maggie lidera una revuelta para recuperar los chupetes de los niños, que les han sido quitados. Homer, Bart, Lisa y Maggie se va a ver la representación de Marge. Homer queda muy afectado por la obra Y, al terminar, va a los camerinos y le dice a Marge que ha estado genial, y admite que él se ha visto representado en Stanley. Abraza a su esposa, mostrándole su apoyo.



TÍTULO	ESPAÑOL LISA, LA REINA DE LA BELLEZA		
	ORIGINAL <i>Lisa The Beauty Queen</i>		
CÓDIGO 9F02	TEMPORADA 4	NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 15 octubre 1992
DIRECTOR Mark Krikland		GUIONISTA Jeff Martin	

SINOPSIS

Durante el carnaval en el colegio, un dibujante hace una caricatura de Lisa. Cuando ella la ve, se queda aterrorizada con la apariencia física y se le desarrolla un complejo de inferioridad. Mientras tanto, Homer gana una entrada para montar en el Zeppelin Duff.

Viendo que Lisa se siente insegura sobre su aspecto, la apunta al concurso de Miss Springfield Junior, vendiendo para ello la entrada para el Zeppelin por 250 dólares.

Lisa no quiere participar en el concurso, pero cuando Marge le informa de que Homer ha vendido su entrada porque la quiere, termina accediendo. Marx lleva a Lisa a un salón de belleza para un tratamiento completo que restaure su confianza. El jurado termina eligiendo a la profesional Amber Dempsey como Miss Springfield Junior, quedando Lisa como finalista.

Cuando Amber recibe la descarga de un rayo, Lisa ocupa su lugar y se convierte en la imagen de los cigarrillos Laramie. Mientras sobre la carroza, en el desfile, comprende que el tabaco es malo. Los patrocinadores la destituyen de su título. En absoluto desilusionada, Lisa agradece a Homer que le haya ayudado a encontrar su auténtica belleza.



TÍTULO	ESPAÑOL MARGE CONSIGUE UN EMPLEO		
	ORIGINAL <i>Marge Gets A Job</i>		
CÓDIGO 9F05	TEMPORADA 4	NÚMERO 7	FECHA DE ESTRENO 5 noviembre 1992
DIRECTOR Jeff Lynch		GUIONISTAS Bill Oakley, Josh Weinstein	

SINOPSIS

La casa de los Simpson tiene un fallo en los cimientos y se hunde por un lado, y la reparación les costará 8500 dólares. Marge quiere conseguir un puesto en la central nuclear para reunir el dinero de la reparación.

Marge embellece, con la ayuda de Lisa, su currículum, que incluye conocimientos de swahili. Impresionado, Smithers la contrata en el acto. Mientras tanto, en la escuela, Bart se hace pasar por enfermo para librarse de un examen. El abuelo, que vigila a los chicos mientras Marge está trabajando, le recuerda la historia de *Pedro y el lobo*. Pero como para no la ha leído, cree que no le afecta.

En la central nuclear, el señor Burns cae enamorado de Marge, y ordena a Smithers que organice una romántica cena para los dos. Para ayudar a que el señor Burns disfrute de una inolvidable noche, Smithers secuestra a Tom Jones, para que amenice la velada. Nn lobo se escapa del programa de Krusty, el Payaso, y va a parar al colegio. Bart grita ¡Lobo!, pero la señorita Krabappel lo ignora. Mientras tanto. Burns descubre que Marge está casada, y la despide. Homer defiende a Marge. Impresionado, Burns invita a Homer y Marge a disfrutar de la romántica velada en su mansión mientras Tom Jones, encadenado con grilletes, canta para ellos.



TÍTULO	ESPAÑOL EL SEÑOR QUITANIEVES		
	ORIGINAL Mr. Plow		
CÓDIGO 9F07	TEMPORADA 4	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 19 noviembre 1992
DIRECTOR Jim Readon		GUIONISTA Jon Vitti	

SINOPSIS

Cuando Homer vuelve a casa de la taberna de Moe, en medio de un gran temporal de nieve, choca con el coche de la familia que está aparcado en la calzada. ambos vehículos quedan destrozados. Homer acude al Salón del Automóvil para comprar un coche. después de ver a Adam West con su Batmóvil, compra un súper lujoso quitanieves, y se introduce en el negocio como "Míster Quitanieves". Pone un anuncio en la televisión, en horario de madrugada, y su negocio se dispara. Gracias a Homer, la vida no se detiene en Springfield durante el temporal de nieve.

En la taberna de Moe, Barney se lamenta de su vida, Homer impulsa a autocontrolarse y hacer algo por el mismo, igual que él ha hecho. A la mañana siguiente, Homer descubre que Barney también se ha comprado un quitanieves. Después de emitir su anuncio de "Rey de los quitanieves", en el que colabora Linda Rondstat, Barney le arrebató todos los clientes.

Para vengarse, Homer llama al rey de los quitanieves y le dice que vaya a limpiar el pico de las viudas. Barney y acepta el trabajo, pero no regresa. Los negocios de Homer vuelven a prosperar, cuando se entera de que Barney ha sido sepultado por una avalancha. Homer se siente culpable y, con su quitanieves, salva la vida de Barney. Pero, precisamente cuando han decidido ser socios en lugar de competidores, los fabricantes de los quitanieves se lo retiran por no pagar los plazos.



TÍTULO	ESPAÑOL LA ELECCIÓN DE SELMA		
	ORIGINAL <i>Selma's Choice</i>		
CÓDIGO 9F11	TEMPORADA 4	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 21 enero 1993
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA David M. Stern	

SINOPSIS

Marge se entera de que acaba de fallecer su tía Gladys y de que el funeral se celebrará el día en el que la familia pensaba ir a los *Jardines Duff*, un parque de atracciones recién inaugurado. Posponen la excursión. Después de la ceremonia, Lionel Hutz les muestra un vídeo con las últimas voluntades de la tía Gladys. Entre la herencia que se reparten, hay un consejo para Patty y Selma: que tengan un hijo y así pasaran solitarias el resto de sus vidas.

Selma decide que quiere tener un bebé, pero lo mejor que encuentra es Hans Moleman, Y no lo acepta porque es demasiado feo para ser el padre de sus hijos. Como última posibilidad piensa en el banco de esperma. Homer se despierta enfermo el día en el que han de ir todos a los *Jardines Duff*. El día supone una de las peores pesadillas en la vida de Selma. Feliz de poder devolver a Bart y Lisa en casa, decide que se siente incapaz de criar a unos niños. Y en lugar de eso adopta Jub-Jub, la iguana de tía Gladys.



TÍTULO	ESPAÑOL KRUSTY ES KANCELADO		
	ORIGINAL <i>Krusty Gets Kancelled</i>		
CÓDIGO 9F19	TEMPORADA 4	NÚMERO 22	FECHA DE ESTRENO 13 mayo 1993
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Los ciudadanos de Springfield son bombardeados por que anuncia la llegada de Gabbo, un muñeco ventrílocuo que se parece a Howdy Doody, y que habla como Jerry Lewis. El ventrílocuo actor Arthur Crandall y Gabbo aparecen en televisión a la misma hora del programa de Krusty, el Payaso. Bart y Lisa temen que esta competición acabe con la carrera del payaso. Cuando la audiencia de Krusty cae en picado, cancelan su programa.

Los esfuerzos de Krusty por encontrar un trabajo, incluso de ganar dinero apostando en las carreras, terminan fracasando. Decidido acabar con Gabbo, Bart se desliza dentro del estudio y conecta una cámara cuando está hablando mal de sus espectadores. Bart y Lisa proponen relanzar la carrera de Krusty, emitiendo un programa especial que contará con actuación de conocidas estrellas.

Contactan con Bette Midler, Hugh Hefner, Elizabeth Taylor y los Red Hot Chili Peppers. Todos, menos la Taylor, están de acuerdo en aparecer en el programa de Krusty. Con la ayuda adicional de Jonny Carson y Luke Perry, el especial es un gran éxito y el programa de Krusty vuelve a ser emitido.



TÍTULO	ESPAÑOL MARGE SE DA A LA FUGA		
	ORIGINAL <i>Marge On The Lam</i>		
CÓDIGO 1F03	TEMPORADA 5	NÚMERO 6	FECHA DE ESTRENO 4 noviembre 1993
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Bill Canterbury	

SINOPSIS

Los brazos de Homer quedan atrapados en dos máquinas expendedoras y no puede llevar a Marge al ballet, así que ella invita a su vecina, la divorciada Ruth Powers. Las dos mujeres se lo pasan en grande y disfrutan de su salida. La tarde siguiente, Ruth se presenta en vaqueros y chupa de cuero al volante de un T-Bird convertible de 1966.

Homer también quiere salir y contrata como canguro al abogado Lionel Hutz. Mientras tanto, Marge y Ruth visita en varios antros nocturnos, antes de ir al letrero de Springfield desde el que se divisa toda la ciudad. Homer llega después de que ella se hayan ido y se encuentra con el jefe de policía que se ofrece a llevarlo a casa. Cuando van en el coche, Wiggum quiere multar a Ruth por una infracción menor, pero está acelera mientras confiesa Marge que es un coche robado a su ex marido.

Con Homer tumbado melancólicamente en el asiento trasero, Wiggum comienza la persecución. Pronto se le suman otros coches de policía. Ruth quiere dejar a Marge, pero ella se siente solidaria, gira el volante del coche y se adentran en el desierto. Homer coge un altavoz y se disculpa ante Marge por ser un marido. Marge y Ruth detienen el coche al borde del precipicio, pero Wiggum y Homer saltan por él y aterrizan en una montaña de basura.



TÍTULO	ESPAÑOL EL NIÑO QUE HAY EN BART		
	ORIGINAL <i>Bart's Inned Child</i>		
CÓDIGO 1F05	TEMPORADA 5	NÚMERO 7	FECHA DE ESTRENO 11 noviembre 1993
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA George Meyer	

SINOPSIS

Homer consigue una cama elástica gratis y, a pesar de que Marge le advierte del peligro, cobra un dólar a todos los niños del barrio por usarla. Tras numerosos accidentes, Homer intenta quitársela de encima, pero terminan robándosela.

Marge compra un vídeo de autoayuda para sí misma y para comer, y este le promete mejorar sus relaciones. Tras ver el vídeo, se comunica mejor y sus tensiones disminuyen. Cuando el presentador del vídeo, Brad Goodman, llega a Springfield, Marge y Homer deciden que toda la familia debería acudir al seminario "El niño que llevamos dentro". Brad sube a Bart al escenario como ejemplo de niño completamente desinhibido y recomiendan que todos sigan su ejemplo.

El pueblo de Springfield libera sus represiones. Al darse cuenta de que su rebeldía ya no es la única, Bart se deprime. En el festival *Haz lo que te dé la gana* todo se descontrola y los habitantes del pueblo culpan a Bart por los desastres. Convertidos en una curva, persiguen a Bart, pero pronto pierden interés y se marchan a beber.



TÍTULO	ESPAÑOL	SPRINGFIELD (O CÓMO APRENDÍ A AMAR EL JUEGO LEGALIZADO)		
	ORIGINAL	<i>Springfield (Or How I Learned To Love Legalized Gambling)</i>		
CÓDIGO	TEMPORADA	NÚMERO	FECHA DE ESTRENO	
1F08	5	10	16 diciembre 1993	
DIRECTOR		GUIONISTAS		
Wes Archer		Bill Oakley, Josh Weinstein		

SINOPSIS

Springfield sufre un colapso económico. El gobierno cierra Fort Springfield y el señor Burns despidió a muchos empleados. En la asamblea municipal, el director Skinner sugiere que legalicen el juego como forma de traer dinero a la ciudad. El plan es aceptado y todo cambia de la noche a la mañana.

El señor Burns construye su propio casino en la zona portuaria de Springfield y le da trabajo a comer como crupier en una mesa de *blackjack*. Bart convierte su casita del árbol en un casino y anima a los otros niños a que jueguen. Poco a poco, Marge se vuelve adicta a las tragaperras y no le hace caso a su familia. El señor Burns se vuelve todavía más rico y, como Howard Hughes, se vuelve paranoico con los gérmenes.

Lisa se da cuenta de que Marge es una ludópata y hace que le prometa que la ayudará a coser un traje para el concurso geográfico, pero Marge se olvida jugando en el casino. Homer va a buscarla y ella, por fin, admite que tiene un serio problema de ludopatía.



TÍTULO	ESPAÑOL LISA CONTRA STACY MALIBÚ		
	ORIGINAL <i>Lisa Vs. Malibu Stacy</i>		
CÓDIGO 1F12	TEMPORADA 5	NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 17 febrero 1994
DIRECTOR Jeff Lynch		GUIONISTAS Bill Oakley, Josh Weinstein	

SINOPSIS

Consciente de su mortalidad, el abuelo decide dar su herencia a su familia, mientras aún sigue vivo. Homer coge al abuelo y van al centro comercial para comprarse regalos para todos. Lisa elige una muñeca Stacy Malibú parlante, pero descubre que la muñeca solo repite frases vacías, que refuerzan los estereotipos sexistas.

Marge lleva a Lisa a la fábrica de Stacy Malibú, pero Lisa sólo recibe respuestas convencionales. Con ayuda de Smithers, Lisa localiza a Stacy Lovell, la recluida creadora de Stacy Malibú. Mientras tanto, el abuelo se siente un inútil y está cansado de quejarse de la vida, así que se pone a trabajar en un Krusty Burger.

Lisa convence a Lovell para que desafían a las grandes compañías jugueteras y creen una nueva muñeca que desarrolle las ideas en las que ambas creen. La muñeca es bautizada como Lisa Corazón de León. Los fabricantes de Stacy Malibú responden lanzando la Stacy Malibú Plus, la misma muñeca pero con un sombrero nuevo. En el Krusty Burger, el abuelo comprende que debe estar al otro lado del mostrador, junto a sus compañeros ancianos.

El día del lanzamiento de Lisa Corazón de León, las niñas prefieren a la nueva Stacy. Lisa termina pensando que si su muñeca ha impresionado a una sola niña sus esfuerzos habrá merecido la pena.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER EN EL ESPACIO EXTERIOR		
	ORIGINAL <i>Deep Space Homer</i>		
CÓDIGO 1F13	TEMPORADA 5	NÚMERO 15	FECHA DE ESTRENO 24 febrero 1994
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA David Mirkin	

SINOPSIS

Los científicos de la NASA piensan que su agencia ha perdido el interés del público. Comprendiendo que los palurdos currantes se sienten más identificados con las telecomedias, los científicos se afanan en encontrar a un palurdo currante. Sus plegarias obtienen respuesta cuando Homer llama a la administración para protestar porque televisan los lanzamientos.

La NASA ofrece a Homer y Barney una oportunidad para unirse a la próxima misión. Cuando comprenden que sólo uno de los dos será el elegido, comienzan a competir. Barney deja de beber y rápidamente se pone a punto, adelgaza y está más motivado. Consigue ganar el puesto. Pero cuándo celebra la elección, brindando con champán no alcohólico, rebrota su antigua personalidad, y Homer es elegido por abandono de su competidor.

Una vez en el espacio, junto a los astronautas Buzz Aldrin y Race Banyon, Homer derrama una bolsa de patatas fritas, y choca con un terrario de hormigas que llevan para un experimento. Las patatas y las hormigas dañan los mandos del panel de instrumentos. El músico James Taylor interpreta una canción para el público, y luego sugiere que los astronautas hagan el vacío en la nave. El plan funciona hasta que Homer se suelta y es aspirado al exterior, rompiendo la manivela de la astronave. Consigue cerrar la puerta usando una inanimada barra de carbono, gracias a lo cual la nave regresa a salvo a la tierra.



TÍTULO	ESPAÑOL EL AMANTE DE MADAME BOUVIER		
	ORIGINAL <i>Lady Bouvier's Lover</i>		
CÓDIGO 1F21	TEMPORADA 5	NÚMERO 21	FECHA DE ESTRENO 12 mayo 1994
DIRECTOR Wes Archer		GUIONISTAS Bill Oaklwy, Josh Weinstein	

SINOPSIS

Patty, Selma, la señora Bouvier y el abuelo acuden a celebrar el primer cumpleaños de Maggie. Después de la fiesta, Marge le dice a Homer que su madre y su padre parecen muy solitarios. Deciden llevarlos a cenar juntos esperando que nazca una relación entre ellos. Después de cenar van al apartamento de la señora Bouvier, y el abuelo ve unas fotos de ella cuando era joven, quedándose enamorado.

Mientras tanto, Bart encarga, usando la tarjeta de crédito de Homer, un celuloide de Rasca y Pica que han anunciado por la tele. Pero cuando llega el envío, solo ve un trozo del brazo de Rasca. El abuelo lleva a la señora Bouvier a un baile de la tercera edad. EL señor Burns se interpone entre ellos y pasa toda la velada bailando con la señora Bouvier. El abuelo queda con el corazón destrozado.

Al día siguiente, el señor Burns llega a casa de los Simpson para recoger a la señora Bouvier. Bart le hace chantaje para conseguir el dinero que ha empleado en el celuloide y devolvérselo a Homer. El señor Burns se declara a la señora Bouvier y esta acepta a pesar de las advertencias de Marge. Durante la boda, el señor Burns golpea a Bart cuando a este se le cae el anillo. Desagradablemente sorprendida por la actuación, la señora Bouvier se marcha de la Iglesia con el abuelo, anunciando que ha decidido no casarse con nadie.



TÍTULO	ESPAÑOL SECRETOS DE UN MATRIMONIO CON ÉXITO		
	ORIGINAL <i>Secrets Of A Successful Marriage</i>		
CÓDIGO 1F20	TEMPORADA 5	NÚMERO 22	FECHA DE ESTRENO 19 mayo 1994
DIRECTOR Carlos Baeza		GUIONISTA Greg Daniels	

SINOPSIS

Cuando los compañeros de póker le dicen a Homer que es un poco lento, Marge le sugiere que se apunte a algún curso de Educación para Adultos para desarrollar su inteligencia. Los amigos de Homer son profesores y él los quiere imitar dando clases. Termina siendo contratado para un curso sobre matrimonios. Homer descubre muy pronto que no sabe cómo llevar adelante una clase. Cuando sus alumnos comienzan a abandonar el aula, Homer revela los secretos íntimos de su matrimonio y los alumnos comienzan a prestarle mucha atención.

Marge se da cuenta de que Homer está contando sus intimidades y le dice muy seriamente que no quiere que la gente sepa detalles de su vida conyugal, pero Homer es incapaz de contenerse. Cuando Moe le pregunta cosas íntimas a Homer, en presencia de Marge, está terminando expulsándolo de casa.

Marge rehúsa perdonar a Homer, diciéndole que ha traicionado tu confianza. Homer se va a vivir temporalmente a la cabaña del árbol, confiando en que Marge cederá en breve. El reverendo Lovejoy impulsa a Marge a que se divorcie, pero Homer abre su corazón ante ella y le promete que nunca más volverá a traicionar su confianza. Conmovid por su sinceridad, Marge le perdona.



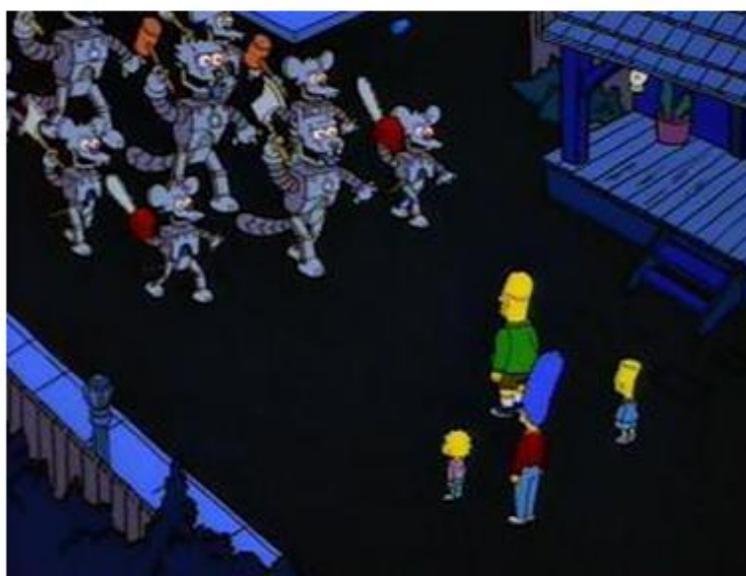
TÍTULO	ESPAÑOL EL PARQUE DE RASCA Y PICA		
	ORIGINAL <i>Itchy & Scratchy Land</i>		
CÓDIGO 2F01	TEMPORADA 6	NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 2 octubre1994
DIRECTOR Wes Archer		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Bart y Lisa le piden a sus padres que los lleven al parque de Rasca y Pica, anunciado como el lugar más violento del mundo. Marge no está de acuerdo, pero acepta ir cuando la familia le promete que no convertirán el viaje en una experiencia vergonzante y desgraciada.

Tras un arduo viaje en coche, Los Simpson llegan al parque temático. Marge queda asombrada por la violencia gratuita, pero Homer y ella encuentran un rincón agradable en La Isla de los Padres. No obstante, su tranquilidad se ve interrumpida cuando Bart y Homer son arrestados por atacar a los empleados uniformados del parque.

Marge saca a Homer y a Bart de la cárcel del parque temático. Poco después, los robots de Rasca y Pica atacan a los Simpson empuñando armas. Cuando Lisa deduce que la brillante luz del flash de su cámara estropea los circuitos de los robots, los Simpson convierte en sus cámaras en armas y disparan fotos contra los robots que son derrotados en la batalla. Marge admite que la visita familiar al parque de Rasca y Pica ha sido las mejores vacaciones que han pasado nunca, pero les pide que no vuelvan a hablar del tema.



TÍTULO	ESPAÑOL ACTOR SECUNDARIO BOB ROBERTS		
	ORIGINAL <i>Sideshow Bob Roberts</i>		
CÓDIGO 2F02	TEMPORADA 6	NÚMERO 5	FECHA DE ESTRENO 9 octubre 1994
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTAS Bill Oakley, Josh Weinstein	

SINOPSIS

Lisa estudia la campaña de reelección del alcalde para un trabajo escolar. Mientras escucha un programa radiofónico del ultraconservador Birch Barlow, Reconoce la voz de uno de los oyentes que llaman al programa: el actor secundario Bob. Barlow coincide tanto con los puntos de vista de Bob que convierte la liberación de este en su máxima prioridad. Bart se horroriza al ver que su archienemigo manipula a la prensa para conseguir su libertad. El alcalde Quimby hace caso de las numerosas peticiones y le concede un indulto.

Respaldado por la élite republicana de Springfield, Bob anuncia su candidatura a la alcaldía. Se anuncia un debate entre Bob y el alcalde Quimby. Como Quimby toma demasiadas pastillas antigripales antes del debate televisado, su pobre actuación le da una aplastante victoria a Bob.

En cuanto asume el poder, Bob aprueba la construcción de una nueva autopista que pasará por casa de los Simpson. Convencidos de que han hecho trampas en las elecciones, Lisa y Bart investigan y descubren que muchos votantes de voz son difuntos. Lisa engaña a Bob para que admita que manipuló la elección. Es arrestado y sentenciado a una prisión de mínima seguridad.



TÍTULO	ESPAÑOL LISA SOBRE HIELO		
	ORIGINAL Lisa On Ice		
CÓDIGO 2F05	TEMPORADA 6	NÚMERO 8	FECHA DE ESTRENO 13 noviembre 1994
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Mike Scully	

SINOPSIS

El director Skinner pone en marcha un nuevo plan para informar a los padres cuando se produzca un descenso en el aprovechamiento escolar de los niños. Lisa recibe la noticia de que está a punto de suspender en gimnasia. Sin buenos resultados, intenta unirse a algún equipo deportivo. Después de un partido de hockey, Bart se dedica a tirar la basura con el bastón. Apu se da cuenta de que Lisa de tiene toda la basura y la ficha como portera de su equipo.

Lisa lidera el equipo de Apu, los timadores del badulaque, y hace que realicen su mejor temporada. Homer concentra su atención es Lisa, haciendo que Bart se sienta celoso. Estalla el conflicto entre hermano y hermana y alcanza su máxima virulencia cuando Homer anuncia que los equipos de ambos han de enfrentarse en un partido.

La noticias se extiende como un reguero de pólvora y todos los habitantes de Springfield esperan un sangriento enfrentamiento entre los hermanos. El juego llega a su clímax cuando se pita un penalti que Bart debe lanzar contra Lisa. Cuando se miran, ambos recuerdan los buenos momentos que han pasado juntos. Se quitan los accesorios y ambos hermanos se abrazan dejando el partido en empate.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER, HOMBRE MALO		
	ORIGINAL <i>Homer: Badman</i>		
CÓDIGO 2F06	TEMPORADA 6	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 27 noviembre 1994
DIRECTOR Jeff Lynch		GUIONISTA Greg Daniels	

SINOPSIS

Homer lleva a Marge al Congreso de la Industria del Dulce, dejando a los niños al cuidado de una universitaria feminista, Ashley Grant. Durante el congreso, Homer roba una exótica gominola que representa a la Venus de Milo. Cuando lleva a Ashley de vuelta a casa, se da cuenta de que la Venus se ha quedado pegada a su pantalón y, cuando estira la mano para cogerla, ella lo interpreta como un intento de acoso sexual.

En Poco tiempo, un grupo de gente se instala a protestar ante la casa llamando a Homer cerdo sexista. Le persigue a todas partes y comienzan a hacerle la vida imposible. Homer accede a conceder una entrevista al periodista Godfrey Jones, que altera la historia convirtiéndola en lo que no es y la emite en su programa de televisión *Lo más bajo*. Después movimientos.de emitir la historia, todos los medios de comunicación caen sobre la casa de los Simpson, controlando les cada uno de sus movimientos.

A petición de Lisa y Marge Homer accede a acudir a la televisión pública para declarar su inocencia. Sin embargo, nadie lo ve. El jardinero Willie informa a Homer de que, en secreto, graba vídeos de encuentros de parejas en los coches y le muestra el incidente de Homer con Ashley Grant. La cinta demuestra su inocencia y su vida vuelve a la normalidad.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMIE, EL PAYASO		
	ORIGINAL <i>Homie The Clown</i>		
CÓDIGO 2F12	TEMPORADA 6	NÚMERO 15	FECHA DE ESTRENO 12 febrero 1995
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Para conseguir más dinero con el que poder llevar su extravagante estilo de vida, Krusty abre una escuela de payasos. Homer ve un anuncio de la misma y, obsesionado, se apunta para aprender los secretos de la profesión del maestro. Tras obtener el título, Homer aparece como Krusty en distintos acontecimientos por todo Springfield.

Los agotadores compromisos de su segundo trabajo como payaso destrozan a Homer. Cuando está a punto de abandonar el jefe Wiggum rompe una multa que iba a ponerle porque cree que es el verdadero Krusty. La gente de Springfield también lo cree y este se aprovecha de ello, hasta que el gángster Tony el gordo y su banda quieren cobrar las deudas de juego de Krusty.

Homer intenta explicar a los mafiosos quién es en realidad pero no le hacen caso. Su jefe, Don Vittorio, le dice a Homer que le perdonará la vida si hace el número circense del girociclo. Homer falla. Cuando aparece el verdadero Krusty para pagar la deuda, Vittorio les ordena que hagan el número juntos. Lo logran y Vittorio les perdona la vida.



TÍTULO	ESPAÑOL HA NACIDO UNA ESTRELLA		
	ORIGINAL <i>A Star Is Burns</i>		
CÓDIGO 2F31	TEMPORADA 6	NÚMERO 18	FECHA DE ESTRENO 5 marzo 1995
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

En una asamblea del ayuntamiento, Marge propone que Springfield mejore su imagen organizando un festival de cine. Su propuesta es aplaudida y se encarga de reunir a un jurado distinguido en el que incluye a Jay Sherman, un crítico de Nueva York.

Los Simpsons invitan a Sherman a quedarse en su casa. Homer siente celos y le pide a Marge estar también en el jurado. A regañadientes, Marge acepta que sustituya a Martin Scorsese. Entretanto, el señor Burns quiere utilizar el festival para sus relaciones públicas y mejorar su imagen. Contrata a un director que glorifique sus logros pero, cuando la película es proyectada en el festival, Burns es abucheado.

Burns soborna a dos miembros del jurado para que voten por su película, provocando un empate. Sherman vota por el artístico *film* en blanco y negro de Barney, mientras que Homer prefiere un corto titulado *Hombre golpeado por un balón de fútbol*, de Hans Topo. Homer se lo piensa y termina votando la película de Barney, que gana el primer premio. Burns se marcha del festival y presenta su película los Óscar. Pierde ante el remake de *Hombre golpeado por un balón de fútbol*, protagonizado por George C. Scott.



TÍTULO	ESPAÑOL DISOLUCIÓN DEL CONSEJO ESCOLAR		
	ORIGINAL <i>The PTA Disbands!</i>		
CÓDIGO 2F19	TEMPORADA 6	NÚMERO 21	FECHA DE ESTRENO 16 abril 1995
DIRECTOR Swinton O. Scott III		GUIONISTA Jennifer Crittenden	

SINOPSIS

El director Skinner los fondos para el material escolar, la comida de la cafetería y los sueldos de los profesores. Furiosa por el recorte, la señorita Krabapple consigue apoyo de los demás profesores y advierte a Skinner de que la huelga es inminente. Aprovechándose de la discordia, Bart manipula ambos bandos para que la escuela cierre.

Bart tiene éxito y los profesores van a la huelga. De repente, los alumnos tienen demasiado tiempo libre. Lisa experimenta síntomas de regresión. Incluso Bart muestra señales de comportarse de forma extraña. Marge quiere que la escuela vuelva a funcionar y organiza una reunión del Consejo escolar. No obstante, ambas partes se niegan a resolver sus diferencias. Sin otra elección, el Consejo sustituye a los profesores huelguistas por vecinos vulgares y corrientes.

Marge se encarga de la clase de Bart. Cuando Jimbo y Kearney golpean a Bart para robarle, este urde una estrategia para que Skinner y Krabappel alcancen un acuerdo reuniéndolos en el despacho del director y cerrando la puerta con llave. La escuela reabre tras la reconciliación de Skinner y Krabappel, decidiendo alquilar los armarios de las clases para los presos comunes y así conseguir suficiente dinero con el que aumentar los sueldos de los profesores.



TÍTULO	ESPAÑOL SPRINGFIELD CONNECTION		
	ORIGINAL <i>The Springfield Connection</i>		
CÓDIGO 2F21	TEMPORADA 6	NÚMERO 23	FECHA DE ESTRENO 7 mayo 1995
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Jonathan Collier	

SINOPSIS

Mientras pasea por las calles de Springfield con Marge, Homer se encuentra un trilero que juega con tres cartas. Apuesta 20 dólares y pierde. Marge se enfrenta al trilero que intenta huir, pero lo alcanza y lo inmoviliza. Disfrutando del subidón de adrenalina de un acto policial, decide entrar en la Academia de Policía de Springfield.

Pronto, Marge comprende que su nuevo trabajo es menos satisfactorio de lo que esperaba. Su nueva carrera afecta a su vida social: la gente la mira como a una policía, incluso cuando no está de servicio. Un día, mientras está trabajando, ve que Homer aparca en un espacio reservado a los minusválidos. Le advierte que cambie el coche de lugar, pero Homer la desafía y se burla de ella. Marge lo arresta y le coloca las esposas.

Homer es liberado y, más tarde, mientras juega al póker en casa con sus amigos, descubre que Herman vende tejanos de imitación en el garaje de los Simpson y amenaza con descubrirlo. Mientras los matones de Herman se apoderan de Homer, Marge llega y lo rescata. Después, descubre que Wiggum y sus hombres han confiscado los tejanos falsos para quedarse con ellos. Enfadada por la corrupción de la policía, Marge dimite.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER TAMAÑO KING-SIZE		
	ORIGINAL <i>King-Size Homer</i>		
CÓDIGO 3F05	TEMPORADA 7	NÚMERO 7	FECHA DE ESTRENO 5 noviembre 1995
DIRECTOR Jim Reardon		GUIONISTA Dan Greaney	

SINOPSIS

Homer decide que quiere trabajar en casa, y descubre la forma de conseguirlo: alcanzando los 135 kg y siendo declarado oficialmente incapacitado. La planta nuclear instala un puesto de trabajo monitorizado para Homer en su casa.

Buscando algunas interrupciones en su jornada laboral, Homer usa un pájaro de juguete para que sustituya a sus dedos sobre el teclado, mientras él se va al cine. No le dejan entrar debido a su tamaño y vuelve a casa para encontrarse con que el pájaro ha fallado y que el núcleo del reactor está a punto de estallar.

Homer secuestra una furgoneta de reparto de helados y se dirige a la central. Sube por una débil escalerilla metálica para conseguir llegar a la llave manual que permita soltar los gases y evitar la explosión, pero el pasadizo se rompe debido a su peso. Cuando la compuerta del tanque se rompe, Homer cae sobre ella y su cuerpo tapona la salida. Para compensarle por salvar la planta nuclear, el señor Burns accede a pagarle una liposucción para que vuelva a recuperar su tamaño normal.



TÍTULO	ESPAÑOL MADRE SIMPSON		
	ORIGINAL <i>Mother Simpson</i>		
CÓDIGO 3F06	TEMPORADA 7	NÚMERO 8	FECHA DE ESTRENO 19 noviembre 1995
DIRECTOR David Silverman		GUIONISTA Richard Apple	

SINOPSIS

Homer simula su propia muerte para poder disfrutar de un sábado libre en casa mientras sus compañeros de trabajo recogen basura. Después de recibir el pésame, Marge comprende lo que ha hecho Homer y le exige que lo arregle. En los archivos municipales, comer consulta su ficha en la pantalla de ordenador y descubre que su madre sigue viva. Visita el panteón familiar y la encuentra porque había ido a rendir el último homenaje a su hijo.

Madre Simpsons cuenta como hace 25 años, cansada de la vida gris junto al abuelo, se unió a un grupo de estudiantes que protestaban contra la guerra bacteriológica. Descubierta mientras realizaban un sabotaje contra el laboratorio de Burns, se vio obligada a abandonar a su familia y pasar a la clandestinidad. Ahora, 25 años después, arriesgado su libertad para volver a Springfield. Pero el señor Burns la ve en la Oficina de Correo y la reconoce.

Agentes del FBI comienzan una minuciosa búsqueda de la madre desaparecida, mientras el abuelo explica por qué le dijo a Homer que su madre había muerto antes de confesarle la verdad. El FBI está decidido a capturarla y rodea en la casa de los Simpson pero la madre ya ha escapado gracias a una llamada anónima del jefe Wiggum para devolverle un antiguo favor.



TÍTULO	ESPAÑOL EL ÚLTIMO RESPLADOR DEL ACTOR SECUNDARIO BOB		
	ORIGINAL <i>Sideshow Bob's Last Gleaming</i>		
CÓDIGO 3F08	TEMPORADA 7	NÚMERO 9	FECHA DE ESTRENO 26 noviembre 1995
DIRECTOR Dominic Polcino		GUIONISTA Spike Ferensten	

SINOPSIS

Mientras está cumpliendo condena en una prisión de mínima seguridad, el actor secundario Bob se obsesiona con los nefastos efectos de la televisión sobre la sociedad. Cuando está realizando trabajos de limpieza en una base aérea, se fuga y consigue llegar a un hangar en el que almacenan material nuclear. Mientras tanto, los Simpson se dirigen a la base aérea para disfrutar de un espectáculo de aviación.

Durante el espectáculo, Bob aparece en una gigantesca pantalla de televisión, amenazando con hacer detonar la bomba si no se desmantelan todas las televisiones de Springfield. En la confusión provocada por el pánico, Bart y Lisa quedan separados de sus padres. En respuesta al chantaje de Bob, el alcalde ordena desmontar todas las televisiones pero Krusty, sabiendo que puede alcanzar el 100% de audiencia, comienza a emitir desde un refugio de la defensa civil. Enfadado, Bob quiere hacer estallar la bomba, pero está caducada y no explota.

Rodeado por las fuerzas militares, Bob secuestra a Bart y vuela en el aparato original de los hermanos Wright, cedido para el espectáculo por el Instituto Smithsonian, hacia el refugio desde el que emite Krusty. Bob está dispuesto a ser un kamikaze. El viejo aparato se estrella contra el suelo poco antes de alcanzar el refugio y Bob rápidamente arrestado.



TÍTULO	ESPAÑOL MARGE, NO SEAS ORGULLOSA		
	ORIGINAL <i>Marge Be Not Proud</i>		
CÓDIGO 3F07	TEMPORADA 7	NÚMERO 11	FECHA DE ESTRENO 17 diciembre 1995
DIRECTOR Steven Dean Moore		GUIONISTA Mike Scully	

SINOPSIS

Bart observa un anuncio por la televisión de un nuevo videojuego ultra violento, "Bonestorm" y quiere conseguirlo. Pero fallan todos sus intentos para que se lo regalen o para alquilarlo. El jefe de seguridad de unos grandes almacenes le atrapa después de que éste haya robado el videojuego.

Brodka lleva a Bart su despacho, en una sombría zona de los grandes almacenes, y allí le dice que no vuelva a poner los pies en la tienda. Al día siguiente, Marge decide llevar a toda la familia los almacenes para hacer su tradicional foto navideña anual, y Bart se resiste a ir para evitar ser detenido. Pero, a pesar de todo, Brodka lo descubre y le muestra unos incrédulos Marge y Homer la cinta de vídeo en la que se ve a Bart robando el videojuego.

Desde ese momento, Bart observa cómo Marge comienza tratarlo de otra forma y teme haber perdido el amor de su madre. Va de nuevo a los grandes almacenes y vuelve a casa con un regalo bajo su cazadora. Cuando Marge lo descubre, ve que se trata de un marco con una foto de Bart y un ticket que dice "pagado".



TÍTULO	ESPAÑOL ESCENAS DE LA LUCHA DE CLASES EN SPRINGFIELD		
	ORIGINAL <i>Scenes From The Class Struggle In Springfield</i>		
CÓDIGO 3F11	TEMPORADA 7	NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 4 febrero 1996
DIRECTOR Susle Dietter		GUIONISTA Jennifer Crittenden	

SINOPSIS

Marge consigue un vestido de Chanel por 90 dólares en unos grandes almacenes de rebajas. Sin ningún lugar especial en el que lucirlo, lo lleva mientras pasea por la ciudad. Y se encuentra con una antigua compañera de clase, Evelyn, que la lleva al Country Club y la presenta a la alta sociedad de Springfield.

La visita de Marge al Club es un éxito y la invitan a volver. Incluso Homer eres invitado a jugar al golf por el señor Burns. Homer descubre que es Smithers, que actúa de *caddy* para Burns, hace trampas a favor de su jefe. Burns promete a Homer que apoyará el ingreso de Marge en el club si este mantiene el secreto.

Marge, accidentalmente, estropea su vestido y tiene que comprar otro para estar radiante el día de su admisión como socia del club. La tarde de la fiesta ella comprende que su deseo de escalar socialmente le ha cambiado su forma de ser, y que era feliz siendo como era. Así, decide renunciar a sus ambiciones de ascenso social.



TÍTULO	ESPAÑOL UN PEZ LLAMADO SELMA		
	ORIGINAL <i>A Fish Called Selma</i>		
CÓDIGO 3F15	TEMPORADA 7	NÚMERO 19	FECHA DE ESTRENO 24 marzo 1996
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Jack Barth	

SINOPSIS

Troy McClure le propone a Selma que le apruebe la revisión óptica para el carnet de conducir a cambio de invitarla a cenar. Al final de la cita, son descubiertos por un grupo de *paparazzis* que le sacan fotos. Al día siguiente, su publicación en *El comprador de Springfield* borra instantáneamente la imagen de fetiche gay de McClure. Su olvidado agente, MacArthur Parker, renueva el contrato con él y le dice que, de seguir así, podrá volver a trabajar.

McClure continúa viéndose con Selma y su popularidad continúa aumentando. Para mantener su imagen, se declara. Antes de la boda, McClure admite a Homer que sólo se casa con Selma por la buena publicidad. Homer espera que termine la boda para contarle a Marge la verdad acerca del matrimonio.

Marge y Patty y se lo dicen a Selma, pero no quiere creerlas. No obstante, al volver a casa, Selma le pregunta Troy si su matrimonio es una farsa. Él lo admite, pero la convence de que puede ser divertido. Selma acepta seguir con él hasta que Troy dice que, para seguir teniendo éxito, deben tener un hijo. Selma decide no tener un hijo de un matrimonio sin amor y se marcha con su iguana.



TÍTULO	ESPAÑOL VERANO DEL 42		
	ORIGINAL Summer OF 4 Ft. 2		
CÓDIGO 3F22	TEMPORADA 7	NÚMERO 25	FECHA DE ESTRENO 19 mayo 1996
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA Dan Greamey	

SINOPSIS

Al final del curso, Lisa descubre lo impopular que es cuando nadie firma su libro escolar del año. Mientras la familia hace las maletas para pasar las vacaciones de verano en la casa que Flanders tiene la playa, ella decide cambiar de vida.

Al llegar a la playa, Lisa compra ropa típica de la generación x. Evitando el peligro que supondría su vocabulario y su intelecto superiores, logra hacerse amiga de un grupo de jóvenes.

Celoso de la recién nacida popularidad de Lisa, este planea su venganza. Les muestra el libro de Lisa los chicos de la playa, demostrándoles que es una empollona por todo lo que ha hecho en La escuela. Lisa se enfurece, pensando que su revelación hará que pierda sus amigos. No obstante, al llegar a casa de la feria, los encuentra a punto de decorar el coche de los Simpsons con cientos de conchas marinas en su honor. Le explican que ella les gusta por lo que es. Para reconciliarse con Lisa, Bart ha hecho que le firmen el libro.



TÍTULO	ESPAÑOL SÓLO SE MUDA DOS VECES		
	ORIGINAL <i>You Only Move Twice</i>		
CÓDIGO 3F23	TEMPORADA 8	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 3 noviembre 1996
DIRECTOR Mike Anderson		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Los Simpson se mudan a Cypress Creek, donde Homer ha aceptado un trabajo en la compañía Globex. A Homer le impresiona la actitud realista y amistosa de su jefe, pero al resto de la familia le cuesta habituarse a su nueva vida. Marge se aburre en una casa que se mantiene por sí sola, Bart se ve obligado a seguir unas clases de recuperación, y a Lisa le producen alergia todas las plantas de la zona. Homer no se percató de que su jefe, Hank Scorpio, es un terrorista, y Globex la fachada para robar a escala internacional. Homer se gana la confianza de su jefe y llega a ser un competente director pero, cuando se entera de que su familia no es feliz, se ve ante la disyuntiva de elegir entre Cypress Creek y Springfield. Cuando los barracones de la Globex sufren un asedio, Simpson dimite. Los Simpson regresan en Springfield y Hank Scorpio toma el control de la costa Este. En agradecimiento por los servicios prestados, Hank regala a Homer sus Broncos de Denver.



TÍTULO	ESPAÑOL EL HURACÁN NEDDY		
	ORIGINAL <i>Hurricane Neddy</i>		
CÓDIGO 4F07	TEMPORADA 8	NÚMERO 8	FECHA DE ESTRENO 29 diciembre 1996
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Steve Young	

SINOPSIS

La casa de los Flanders se desmorona a causa de un huracán y, como no la tienen asegurada, se ven obligados instalarse en el sótano de la iglesia. Allí se enteran de que el *Zurditorium* fue saqueado después de la tormenta.

La gente de Springfield se reúne para reconstruir la casa de Ned. Cuando han acabado, Ned inspecciona el trabajo y, no contento con él, amonesta a todos los que han contribuido a levantarla. Al borde de la crisis nerviosa, decide ingresar por su propio pie en un asilo mental.

El doctor Foster, psiquiatra de la infancia de Ned, le trata y descubre que ha aprendido a suprimir su angustia antes de emplearla para construir algo positivo. Sirviéndose de Homer como modelo, el doctor enseña a Ned a dar vía libre a su rabia. Una vez curado, Ned vuelve a casa.



TÍTULO	ESPAÑOL SIMPSONCALIFRAGILÍSTICOESPIALID ¡OH! SO		
	ORIGINAL <i>Simpsoncalifragilisticexpiala(Annoyed Grunt)cious</i>		
CÓDIGO 3G03	TEMPORADA 8	NÚMERO 13	FECHA DE ESTRENO 7 febrero 1997
DIRECTOR Chuck Sheerz		GUIONISTAS Al Jean, Mike Reiss	

SINOPSIS

Marge se siente abrumada por sus obligaciones. Cuando el pelo empieza a caérsele a mechones, acude a la consulta del doctor que le aconseja que contrate a una niñera para aliviar su estrés. Tras rechazar a varias candidatas, los Simpson recibe la visita de una mágica extranjera que, aferrada su paraguas, les cae del cielo.

La niñera, Shary Bobbins, asegura a los Simpson que hace todo por los niños, desde contarles historias hasta cambiarle los pañales. Y, en efecto, se sirve de sus dones para enseñar a limpiar a Lisa y a Bart y, además, encanta a todo el mundo con sus maneras y carisma. Marge recupera el pelo perdido y los Simpson son más felices que nunca.

Pero hay algo que no puede arreglar Shary: ayudar a los Simpson en vender sus malos modales. Decepcionada, la niñera se va, convencida de que la familia no tiene arreglo. Cuando sale volando hacia arriba con su paraguas es absorbida por el motor de un avion a reaccion.



TÍTULO	ESPAÑOL HOMER CONTRA LA DECIMOCTAVA ENMIENDA		
	ORIGINAL <i>Homer vs. The Eighteenth Amendment</i>		
CÓDIGO 4F15	TEMPORADA 8	NÚMERO 18	FECHA DE ESTRENO 16 marzo 1997
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Durante el desfile del Día de San Patricio, una furgoneta de cerveza baña con su contenido a la multitud. Bart, sirviéndose de una trompa de caza, se emborracha. Cuando las imágenes de un Bart beodo se transmiten por televisión, un grupo de mujeres irrumpen en el Ayuntamiento exigiendo un bando que prohíba el alcohol. Un funcionario del Ayuntamiento muestra una ley anti alcohol que data de hace 200 años, pero que no se ha llevado a la práctica. Basándose en dicha ley, el alcalde Quimby declara ilegal la venta de alcohol.

Incapaz de detener al gángster Tony e Gordo, que abastece de alcohol a la taberna clandestina de Moe, el jefe Wiggum es reemplazado por Rex Banner, una suerte de Elliot Ness de Washington, que pone fuera de juego al mafioso. Cuando se acaba la reserva de Moe, Homer roba barriles de Duff del vertedero municipal y trama un plan para suministrar de cerveza a la taberna.

Cuando Homer, convertido en el Rey de la Birra, agota las existencias, decide preparar su propio brebaje casero en el sótano. A la larga, Homer se arrepiente y se entrega. Va a ser catapultado fuera de la ciudad, pero le salva un encendido discurso de Marge. Por último, se hace saber que el bando de la prohibición ha sido retirado. Los ciudadanos celebran la noticia emborrachándose.



TÍTULO	ESPAÑOL LA NIÑA Y EL VIEJO		
	ORIGINAL <i>The Old Man And The Lisa</i>		
CÓDIGO 4F17	TEMPORADA 8	NÚMERO 21	FECHA DE ESTRENO 20 abril 1997
DIRECTOR Mark Kirklan		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Al dar una conferencia la escuela elemental, el señor Burns entera por Lisa de que, conforme a su autobiografía, no es tan rico como se cree. Smithers, sus abogados y sus contables le confirman que sus empresas se han depreciado considerablemente. Entonces, Burns invierte todo su dinero en compañías arcaicas y lo pierde. Arruinado, Burns se va a vivir con Smithers.

Un día, cuando Burns está comprando, dos tenderos le oyen farfullar y hablar consigo mismo y consiguen meterle en un asilo de ancianos. Enfadado con el mundo, Burns decide recuperar su fortuna. Cuando Lisa va al asilo para llevar ropa reciclada, Burns recuerda que se enfrentó a él y ella le dice que se lo tiene merecido por haberse rodeado de gente que le decía amén a todo. Burns pide a Lisa que la ayude a recuperar su fortuna.

Lisa enseña a Burns el mundo del reciclaje. Este no tarda en abrir su propia planta, a la que le pone el nombre de Lisa. Orgullosa, muestra la niña cómo captura los animales marinos y los tranforma en una pupa de multiples utilidades. Lisa se horroriza. Cuando Burns recupera su fortuna, vuelve a comprar la central nuclear, paga a Lisa su parte del beneficio, pero la chica rompe el cheque, provocando en Homer una serie de infartos consecutivos.



TÍTULO	ESPAÑOL DAS BUS		
	ORIGINAL <i>Das Bus</i>		
CÓDIGO 5F11	TEMPORADA 9	NÚMERO 14	FECHA DE ESTRENO 15 febrero 1998
DIRECTOR Pete Michels		GUIONISTA David S. Cohen	

SINOPSIS

Cuando hacen una excursión a las Naciones Unidas, el autobús de la escuela cae desde un puente al río, y desde allí llega al océano. Otto es arrastrado por la corriente y los chicos nadan hasta una isla desierta. Mientras tanto, Homer decide poner en marcha un negocio por Internet, un negocio que es finalmente adquirido, de forma hostil, por Bill Gates. Los chicos no consiguen encontrar nada de comer. Bart bucea hasta el sumergido autobús y rescata la nevera con meriendas y almuerzos. Los chicos están de acuerdo en racionar las comidas pero, a la mañana siguiente, descubren que han desaparecido. Milhouse está rodeado de reveladores envoltorios vacíos, y es acusado de habérselo comido todo. Él se defiende diciendo que lo hizo un monstruo. Bart presidente el juicio a Milhouse. Lisa actúa como abogado defensor, y Nelson es el fiscal. Debido a la falta de pruebas, es declarado "no culpable". Los chicos no aceptan el veredicto y se levantan contra Bart, Lisa y Milhouse, intentando atraparlos. Los chicos acorralan al trío en una cueva y entonces descubren que hay un monstruo en la isla: un jabalí salvaje. Los chicos asan el jabalí para comérselo.



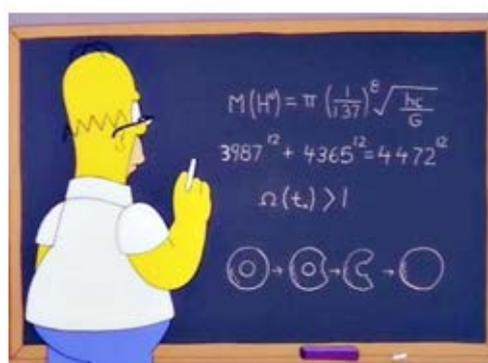
TÍTULO	ESPAÑOL EL MAGO DE EVERGREEN TERRACE		
	ORIGINAL <i>The Wizard of Evergreen Terrace</i>		
CÓDIGO 5F21	TEMPORADA 10	NÚMERO 2	FECHA DE ESTRENO 20 septiembre 1998
DIRECTOR Mark Kirkland		GUIONISTA John Swartzweider	

SINOPSIS

Cuando Homer descubre que ya ha vivido la mitad de su vida, cae en una profunda depresión. La familia intenta animarlo mostrándole las películas familiares de sus mejores logros. Cuando el film se quema, Homer maldice al inventor del cine. Lisa le explica que Edison inventó el cine, las bombillas y un montón de otros importantes productos. Homer lleva a cabo una breve investigación y, muy pronto, Edison se convierte en el tema de todas sus conversaciones.

Se despidió del trabajo y comienza su carrera como inventor. Cuando sus primeros intentos por crear nuevos productos fallan, vuelve a deprimirse. En la cena, mientras se balancea en la silla, está a punto de caerse de espaldas. En el último momento, se lo impide un par de patas accesorias que ha añadido a la silla, mientras estaba pensando inventos. Su familia le dice que, por fin, ha tenido una gran idea.

Mientras le cuenta su hallazgo al póster de Edison descubre que, en el dibujo Edison ya está sentado en una silla de seis patas. Homer piensa que Edison no le habló a nadie de su invento y decide ir con Bart al Museo Edison para destruir la prueba. Cuando se dispone a destruir la silla con uno de sus inventos (un martillo automático), Homer descubre que Edison también tenía un cuadro comparativo con su velocidad inventora frente a la de Leonardo Da Vinco. Homer piensa que él y Edison son almas gemelas y no es capaz de destrozar la silla. Homer deja que se descubra el invento ignorado de Edison y que los herederos ganen una fortuna.



TÍTULO	ESPAÑOL EEIEI (gesto de disgusto)		
	ORIGINAL E-I-E-I (Annoyed Grunt)		
CÓDIGO AABF19	TEMPORADA 11	NÚMERO 4	FECHA DE ESTRENO 7 noviembre 1999
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Ian Maxtone-Graham	

SINOPSIS

Inspirado por las películas, Homer comienza a retar a duelo a todo el mundo dándole un guantazo en la cara. Va por el pueblo abofeteando a todos, hasta que se cruza con un auténtico duelista, que acepta el desafío y le reta a un duelo a pistola al amanecer.

Asustado, Homer huye con su familia y se refugia en la granja donde creció. Al principio, no consigue que los campos fructifiquen, y decide abonarlos con plutonio de la Central Nuclear. En poco tiempo, brota una gran cosecha de un híbrido entre tomate y tabaco.

Homer bautiza su creación como Tomacco. Su sabor es horrible pero es tremendamente adictivo. Comienza a venderlo en un tenderete a pie de carretera, atrayendo la atención de la compañía tabacalera Laramie, que le ofrece 150 millones de dólares por las plantas, pero Homer quiere más. Los ejecutivos de Laramie rehúsan dárselo. Y mientras negocian, los animales de la granja se comen todas las plantas menos una.

Adictos al Tomacco, los animales asaltan la granja para comerse la última planta. Mientras los Simpson se defienden, llega una ejecutiva de Laramie y se lleva la planta en un helicóptero de la empresa. Una oveja con mono hace caer el helicóptero, y se destruye la planta. Habiendo fracasado como granjero, Homer vuelve a su hogar y ha de batirse en duelo con el coronel sureño.



TÍTULO	ESPAÑOL Chiomami		
	ORIGINAL Pokey Mom		
CÓDIGO CABF05	TEMPORADA 12	NÚMERO 10	FECHA DE ESTRENO 14 enero 2001
DIRECTOR Bob Anderson		GUIONISTA Tom Martin	

SINOPSIS

Al regreso a casa desde una exposición de delantales, los Simpson se detienen a ver un rodeo en una prisión. Homer se lastima la espalda mientras se burla de un toro. Cuando Marge lo acompaña en la enfermería, se fija en unos cuadros pintados por uno de los presos y queda impresionada de su talento.

Marge no se puede sacar de la cabeza al preso, Jack Crowley, por lo que decide presentarse voluntaria para dar clases de pintura en la prisión. Después de hablar con Crowley, descubrir que es sensible y con talento, intercede por él y consigue que le dejen en libertad condicional. El alguacil lo deja bajo la custodia de Marge. Y ella, manteniendo oculto su pasado para ayudarlo en su reinserción, consigue que Skinner le encargue la realización de un mural para la escuela.

Mientras tanto, Homer continúa con dolores de espalda. Visita al Dr. Hibbert y al Dr. Steve, un quiropráctico, pero no parece que le sirva de mucho. Jugando con Bart, cae de espaldas sobre un cubo de basura y desaparece su dolor. Homer decide que puede convertirse en quiropráctico y curar a otros dolientes con su método del cubo de basuras. Los profesionales se quejan del intrusismo y, tras amenazarle, le estropean el cubo de basura.



TÍTULO	ESPAÑOL Hijos de un bruto menor		
	ORIGINAL Children of a Lesser Clod		
CÓDIGO CABF16	TEMPORADA 12	NÚMERO 20	FECHA DE ESTRENO 13 mayo 2001
DIRECTOR Mike Polcino		GUIONISTA Al Jean	

SINOPSIS

Cuando los Simpson acuden a la inauguración del YMCA de Springfield, Homer se lesiona la rodilla jugando al baloncesto. La operación de la pierna tiene éxito, pero Homer ha de permanecer dos semanas con la pierna inmóvil.

En casa, Homer se aburre mucho. La única cosa que le entretiene es cuando tiene que hacer de canguro para los hijos de Flanders, y descubre que le gusta cuidar a los niños de los demás. Le gusta tanto que decide poner su propia guardería infantil, que pronto se hace muy popular. Homer mantiene la guardería incluso después de terminar la recuperación de la pierna. Toda la atención que vuelca sobre los niños provoca los celos de Bart y Lisa, que tratan de llamar su atención sin éxito.

Homer es nominado a los galardones Buen Tipo por su trabajo con la infancia. Se filma un documental en su casa para mostrar su cariño por la infancia. Bart y Lisa comprenden que el Homer que va a salir en la película no es el verdadero, y preparan unas escenas más realistas. La audiencia queda sorprendida y muchos se niegan a volver a llevar a sus hijos a la guardería de Homer. Este, muy frustrado, se lleva a todos los niños en una camioneta de la policía hasta que es arrestado. Después de tres juicios nulos, la vida vuelve a la normalidad en casa de los Simpson. Homer admite que ha aprendido la lección y promete que, desde ahora, sólo prestará atención a sus tres hijos.



TÍTULO	ESPAÑOL Casarse tiene algo		
	ORIGINAL <i>There's Something About Marring</i>		
CÓDIGO GABF04	TEMPORADA 16	NÚMERO 11	FECHA DE ESTRENO 20 febrero 2005
DIRECTOR Nancy Kruse		GUIONISTA J. Stewart Burns	

SINOPSIS

El alcalde organiza una reunión en el pueblo para tratar de sanear la imagen que en Estados Unidos se tiene de Springfield y Lisa propone que se legalice el matrimonio homosexual, sugerencia que es aceptada.

Al poco tiempo, cientos de parejas homosexuales acuden a Springfield para casarse, pero el reverendo Lovejoy se niega a officiar los enlaces. Homer decide convertirse en reverendo y comienza a cobrar 200 dólares por enlace.

Poco después, Patty, hermana de Marge, se declara homosexual y anuncia su matrimonio con Verónica, una golfista. No obstante, finalmente se descubre que Verónica es un hombre, y Patty rechaza casarse con él, manteniendo su recién declarada orientación sexual.





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Facultad de Ciencias de la Comunicación

TESIS DOCTORAL

**LOS SIMPSON (1989-1997) Y LA REPRESENTACIÓN DE TRES
PROBLEMÁTICAS ESENCIALES DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA:
MEDIOS DE COMUNICACIÓN, EMPRENDIMIENTO Y GÉNERO**

Realizada por:

Alejandro Tovar Lasheras

Dirigida por los:

Dra. Carmen Marta Lazo

Dr. Francisco Javier Ruiz del Olmo

Málaga, 2018

