

LOS SIMPSON: LA PELÍCULA, APOCALIPSIS CON FINAL FELIZ

ESTHER LORENZO GARCÍA

IES MIRAFLORES, DE OLEIROS (A CORUÑA)

esterlorenzo@edu.xunta.es

Article received on 30.01.2013

Accepted on 16.07.2013

RESUMEN

El largometraje de animación *Los Simpson: la película* (2007) plantea la posibilidad de una catástrofe global y presenta diversos motivos e imágenes alusivos a mitemas apocalípticos. Nuestro trabajo pretende dar cuenta de las transformaciones experimentadas por dichos mitemas a partir del contexto desacralizado y el carácter humorístico de la película, producto y a la vez parodia de la cultura de masas.

PALABRAS CLAVE

Los Simpson: la película, apocalipsis, parodia, cultura de masas.

THE SIMPSONS MOVIE, APOCALYPSE WITH A HAPPY END

ABSTRACT

The full-length animated film *The Simpsons Movie* (2007) deals with the possibility of a global disaster and presents different motifs and images referring to apocalyptic mythemes. This essay intends to explain the changes experienced by these mythemes considering the demystified context and humorous side of the film, which is both a product and a parody of mass culture.

KEYWORDS

The Simpsons Movie, Apocalypse, parody, mass culture.

A Miguel y Álvaro

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del trabajo

En 2007 se estrenó con enorme éxito de público *The Simpsons Movie* (en español, *Los Simpson: la película*), largometraje humorístico de animación dirigido por David Silverman y protagonizado por la familia más conocida y quizá más representativa de la cultura de masas de nuestros días. Su argumento, su guion y sus imágenes permiten abordar la pervivencia y, sobre todo, las transformaciones experimentadas por el mitologema del apocalipsis en un contexto desacralizado, aunque sometido, igual que antaño, a periódicas alarmas sobre la inminencia de su destrucción.

El tema del apocalipsis ha dado lugar a numerosas producciones cinematográficas, vinculadas con frecuencia a subgéneros como el de terror o el de ciencia ficción, pero muy raramente al humor¹. Esta peculiaridad no impide (más bien, posibilita) que nuestro filme pueda enmarcarse, igual que la famosa serie en que se basa, dentro de ese contexto que Mario Vargas Llosa ha dado en llamar “civilización del espectáculo” (Vargas 2012: 34). En relación con esto, uno de los rasgos característicos de *Los Simpson: la película* es la abundancia de alusiones paródicas a productos o personajes propios del ámbito del entretenimiento, que resultan reconocibles, por tanto, para una amplia mayoría de espectadores.

Siendo cierto lo anterior, hay que anotar que, aunque en menor medida, el filme ofrece también referencias relacionadas con mitos, obras literarias o creaciones de las artes plásticas pertenecientes a lo que podríamos denominar *alta cultura*. De este modo, la película que estamos comentando presenta, como la famosa serie homónima, varios niveles de comprensión, hecho que puede explicar no solo las claves de su tirón mediático, sino también el reconocimiento de que ha sido objeto entre la crítica e incluso en el ámbito académico.

Pues bien, volviendo a nuestro tema, el mito apocalíptico se integra con toda naturalidad en *Los Simpson: la película*, ya sea mediante alusiones a las antiguas escrituras sobre el fin de los tiempos, ya sea mediante homenajes a otros productos del cine de catástrofes, más familiares en el contexto de la

¹ La amplia casuística abordada en *The End: el apocalipsis en la pantalla* incluye referencias a algunos filmes en clave de humor en torno a dicho mito (Jiménez 2009: 258-280), aunque ninguna sobre la película objeto de nuestro trabajo.

actual cultura de masas. El interés que dicho mito mantiene para los espectadores de hoy está fuera de toda duda, pues, como indican Martín y Bustamante:

El Apocalipsis fue [...] un libro para los tiempos de crisis. Incluso ahora la misma palabra *apocalipsis* evoca cataclismos, horror o destrucción de alcance cósmico o, simplemente, el *Armagedón* asociado, quizá con fundamento, a temibles catástrofes naturales, a guerras con armas de destrucción masiva, terrorismo internacional o al envenenamiento progresivo del planeta por la mano del hombre (Martín y Bustamante 2003: 54).

Los Simpson: la película aborda el mito del apocalipsis asociándolo, básicamente, a dos posibilidades contempladas en la cita anterior: la crisis ecológica y la destrucción mediante armas nucleares dirigidas por un poder irresponsable. Se trata, quizá, de las amenazas más evidentes que penden hoy sobre la integridad de nuestro planeta, de ahí la actualidad de la película y su idoneidad para ser utilizada como base del presente artículo.

En este largometraje, la proyección de los motivos apocalípticos, tanto a nivel conceptual (profecía, revelación, sufrimiento, lucha, victoria...) como icónico (monstruos, espacio celeste y terrenal, héroes, diablos...), se sitúa en unas claves sociales e ideológicas bien distintas a las que sustentaban las escrituras escatológicas de la antigüedad². Desde tales presupuestos, nos proponemos, en las páginas que siguen, detectar e interpretar las modificaciones que el contexto y el tono de la cinta imponen a partir de las fuentes literarias o gráficas del mito del apocalipsis. Y, en las conclusiones, determinar hasta qué punto el tratamiento paródico con que se aborda dicho tema singulariza a este filme frente a otros productos de la cultura de masas.

Antes de iniciar el análisis de los mitemas apocalípticos presentes en la película, ofrecemos una sinopsis de la misma.

1.2. Sinopsis

La película se inicia con una secuencia que opera a modo de preludeo y anticipa el motivo de la catástrofe. Los protagonistas son el gato Rasca y el ratón Pica, personajes de animación favoritos de los pequeños Simpson. Esta vez aparecen caracterizados como astronautas que llegan a un nuevo planeta.

² En cambio, en el capítulo de la serie *Los Simpson* titulado “Simpson Bible Stories” las imágenes finales siguen la iconografía judeocristiana del mito, tal vez filtrada por recreaciones recientes, como carteles de películas (p. ej. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de Vincente Minnelli) y otras ilustraciones —más o menos *kitsch*— sobre dicho tema.

El gato Rasca inicia un discurso proclamando que llega “en son de paz” e, inmediatamente, el ratón Pica le clava el asta de la bandera estadounidense y lo deja moribundo. De este modo, Pica monopoliza el éxito de la aventura y, a su regreso, es elegido presidente de EEUU. Instalado en el despacho oval, descubre a través de un telescopio que Rasca ha sobrevivido y que esgrime un cartel amenazando con delatarlo, así que envía misiles nucleares que acaban definitivamente con el gato y con el planeta donde este se encuentra.

Tras esta secuencia de “cine dentro del cine” da comienzo la peripecia de los Simpson propiamente dicha, en la que se suceden los siguientes acontecimientos:

La contaminación del lago Springfield erosiona la barca sobre la que el grupo de punk rock *Green Day* está ofreciendo un concierto, y todos los músicos mueren ahogados. Durante el funeral, el abuelo Abraham Simpson, en estado de trance, profetiza grandes catástrofes con palabras extrañas que nadie entiende y que Homer interpreta como los primeros síntomas de una demencia senil.

Días más tarde, la pequeña Lisa Simpson y Colin, un muchacho irlandés del que se ha enamorado y que participa de su conciencia ecologista, protagonizan un simposio donde consiguen concienciar a la población sobre la necesidad de limpiar el lago.

Entretanto, Homer Simpson adopta un cerdito que iba a ser sacrificado y lo colma de mimos y cariño. Bart, celoso, se refugia en las atenciones (y los deliciosos batidos de cacao) de su vecino, el remilgado Ned Flanders.

El desastre se desencadena cuando Homer, saltándose todas las prohibiciones y barreras de seguridad que rodean el lago, vierte en sus aguas un enorme silo con los excrementos del cerdo. Una ardilla que salta al lago y sufre una extraña mutación es recogida por la EPA (Empresa de Protección Ambiental) y el caso llega a los despachos del presidente Schwarzenegger.

Para evitar que la catástrofe se extienda, el presidente elige, al azar, una de las cinco soluciones que le presenta el jefe de la EPA, Russ Cargill: encerrar la localidad de Springfield, con todos sus habitantes, en una inmensa cúpula de cristal, que dejará caer desde el aire con ayuda de helicópteros. La ciudad queda aislada, pero Marge se percata con gran asombro de que Maggie, su bebé, ha conseguido salir de la cúpula y entrar de nuevo en ella deslizándose por un hoyo del jardín. Cuando los vecinos de Springfield descubren que fue Homer quien arrojó el silo al lago e intentan lincharlo a él y a su familia, los Simpson consiguen escapar a través del pasadizo descubierto por el bebé. Tras pasar unos días escondidos en un motel, huyen a Alaska.

Días más tarde aparecen grietas en la cúpula y Russ Cargill planea destruir la ciudad de Springfield para ocultar lo que ha hecho. En Alaska, los

Simpson ven el anuncio de un nuevo Gran Cañón que va a ser ubicado sobre las coordenadas de Springfield, y la madre y los niños deciden volver para salvar su ciudad. Homer, de entrada, rehúsa ayudar a quienes habían intentado matarlos, y es abandonado por su familia. Su esposa Marge le deja un mensaje definitivo de despedida grabado sobre el vídeo de la boda, y Homer cae en el abatimiento.

Marge y los niños, en su viaje hacia Springfield, son descubiertos y arrestados por los servicios de vigilancia del gobierno, que los devuelven al interior de la cúpula.

Homer, tras un encuentro con una chamán indígena, experimenta una revelación y comprende que debe salvar a la ciudad para salvarse a sí mismo. Emprende un largo y penoso camino a través de la nieve y llega a Springfield en el momento en que un helicóptero dirige hacia la cúpula una bomba atada a una cuerda. Tras diversos avatares en que los miembros de la familia Simpson ejercen el rol de ayudantes del protagonista, este consigue superar todos los obstáculos, neutralizar a sus oponentes y liberar la ciudad. Homer recupera el cariño de su mujer y sus hijos; y los vecinos emprenden la reconstrucción de Springfield.

2. ANÁLISIS DE LOS MITEMAS CONCEPTUALES

2.1. Revelación

En *Los Simpson: la película*, el *apocalipsis* en sentido etimológico (“revelación de algo oculto”) se produce en dos momentos. El primero de ellos se localiza en una de las primeras secuencias, cuando el abuelo Abraham Simpson, en estado de trance, anuncia una serie de catástrofes con frases crípticas y deshilvanadas que se irán entendiendo y cumpliendo inexorablemente a lo largo de la película.

El segundo episodio en el que asistimos a una revelación sobrenatural tiene lugar en la parte final del largometraje, cuando Homer Simpson es iluminado tras un ritual chamánico que le permite vencer su autocompasión y su abulia, de modo que consigue enmendarse, salvar su ciudad y recuperar el amor de los suyos.

De los dos episodios indicados, es el de la profecía del abuelo Simpson el que se aproxima más a la idea que tenemos del apocalipsis como revelación divina a través de mensajes crípticos. El libro de Daniel, el *Apocalipsis* de Juan, los diversos apocalipsis gnósticos o, más tardíamente, las misteriosas y polisémicas profecías de Nostradamus forman parte de una tradición en que el carácter sobrenatural del mensaje parece guardar relación directa con su ambigüedad.

El hecho de que el trance profético del abuelo Simpson se produzca en el interior de un templo mientras un rayo de luz ilumina su cabeza parece responder a la búsqueda de un ámbito sagrado que permita enlazar con las referencias bíblicas. Pero, como ya anticipábamos, el tratamiento paródico del tema sitúa las semejanzas entre este episodio y sus fuentes literarias en un plano meramente formal. Si, por ejemplo, en el texto joánico la revelación se produce de manera explícita por boca de un ángel de Cristo, en la parodia efectuada por Matt Groening el abuelo experimenta algo semejante a un ataque epiléptico que le hace rodar por los suelos balbuceando extrañas palabras en medio de convulsiones, lo que es interpretado por su familia como un achaque de la vejez. El humor irreverente de este episodio se refuerza con la actitud de los demás miembros de la familia Simpson en el templo, que no es precisamente fervorosa: llegan tarde a la iglesia, acuden por cumplir con una convención social, entran charlando entre ellos, Bart juega con su consola durante el oficio religioso, Homer demuestra su ignorancia más absoluta utilizando la expresión “alabado sea el niño José”... Nos encontramos ante el retrato de una sociedad en que la religión presenta, en definitiva, una incidencia social meramente formalista y epidérmica.

Frente a este apocalipsis “profético” protagonizado por el abuelo Abraham, el de Homer encierra un sentido penitencial o de expiación. Con él se abre un tiempo de posibilidades para que nuestro personaje culmine y lleve a sus últimas consecuencias el camino de reparación iniciado cuando, tras escapar de la fatídica cúpula de cristal y de la ira de sus convecinos, consigue huir a Alaska con su familia. A pesar de los altibajos que se producen en este proceso de pérdida-recuperación, el final es feliz. Este apocalipsis, por tanto, presenta una función complementaria en relación al primero, pues sus consecuencias inmediatas son de signo positivo.

El motivo de la esperanza no constituye una rareza en las fuentes literarias del mito que estamos abordando, pues muchos mensajes apocalípticos, especialmente los de tradición judeocristiana, tienen como finalidad confortar a una comunidad religiosa en momentos difíciles y reforzar su condición de pueblo elegido. Sin embargo, nos equivocariamos si buscásemos alguna significación trascendente en el episodio del apocalipsis de Homer, pues, al igual que sucedía en el del abuelo, también en este los elementos de orden sobrenatural están desacralizados o transformados. Así, por ejemplo, la danza que efectúan Homer y la obesa chamán, lejos de presentar cualquier rasgo ritual, es una parodia del rock que bailan Travolta y Uma Thurman en *Pulp Fiction*. La revelación que experimenta Homer puede explicarse perfectamente como consecuencia del brebaje alucinógeno que le hace ingerir la chamán, y muchas de las imágenes que percibe durante el

trance constituyen homenajes a la pintura surrealista. Ya en Springfield, la ascensión por la cúpula no remite directamente a divinidades ni seres angélicos, sino al héroe de cómic Spiderman. Y, como comentábamos, en el triunfo final de Homer no intervienen elementos sobrenaturales, sino valores humanos como el afán de superación, el amor familiar o el trabajo en equipo.

El hecho de que algunos aspectos de la religión aparezcan parodiados en este filme no significa, sin embargo, que el humor en sí mismo sea el único fin que persiguen los guionistas. Como estamos viendo, los miembros de la familia Simpson enfrentan dilemas éticos de alcance universal³: la lucha entre los propios deseos y el deber, la elección entre el amor conyugal y la conciencia cívica... y, a menudo, consiguen resolverlos de modo satisfactorio.

2.2. Contaminación

Como hemos indicado en la sinopsis, la catástrofe que amenaza al pueblo de Springfield (cuyo principal motor económico, no lo olvidemos, es una central nuclear) se produce a partir de la contaminación del lago. Aunque la contaminación es un síntoma de decadencia que solemos relacionar con la sociedad posindustrial, no carece de referentes míticos en las culturas antiguas. Así, por ejemplo, en la zoroástrica:

El periodo de tiempo limitado durante el que Angra Mainyu [espíritu de la destrucción] ataca el mundo se conoce bajo el nombre de “tiempo de mezcla”. Se trata de un término muy acertado, ya que el ataque iba destinado desde el principio a dar al traste con la pureza de cada una de las siete “creaciones”. Aunque el cielo estaba confeccionado con “las piedras más duras”, el malvado espíritu lo atravesó. A continuación contaminó las aguas, y gran parte de ellas se tornó salada; penetró en la tierra y trocó grandes extensiones de ella en desierto. Incluso contaminó el fuego, la más pura de las cosas creadas, mezclándolo con humo. Ante todo, destruyó las “creaciones” vivas, es decir, la planta, el animal y el ser humano originales (Cohn 1995: 102).

En cuanto a la circunstancia de que la polución exhiba sus efectos más evidentes en el lago, posiblemente tampoco sea una casualidad. Una constante de los mitos apocalípticos, tanto en los del judaísmo como en el mundo egipcio y mesopotámico, es el simbolismo del agua como encarnación del caos, manifestado a través de diluvios, inundaciones o monstruos que emergen de sus profundidades. Como indica Cohn, ya algunos mitos

³ James Lawer (2010: 181-197) desarrolla esta idea refiriéndola a diversos capítulos de la serie.

mesopotámicos explicaban que “el mundo ordenado se veía amenazado por monstruos que surgían del *abzu* [masa de agua dulce situada en las entrañas de la tierra], y tenían todo el poder destructivo de aquellas aguas caóticas” (Cohn 1995: 95). Y en el Apocalipsis bíblico aparece un lago de fuego del que se nos dice que es “la muerte segunda” (Ap. 20:14), lo que podemos poner en relación con las dos catástrofes que el agua contaminada provoca en la película: primero, la muerte de los músicos de *Green Day* y, posteriormente, tras la nefasta intervención de Homer, la mutación de la ardilla.

La desviación respecto de estos mitos originarios radica, como es fácil de ver, en que en la película la contaminación se presenta como fruto de la irresponsabilidad humana, no de la intervención de ningún espíritu maléfico ni de ningún monstruo. En todo caso, el ser monstruoso que en un momento dado sale de sus aguas (la ardilla mutante) no es, irónicamente, la causa de la contaminación, sino su víctima.

Comprobamos de nuevo, por tanto, que el tono paródico de la película no es óbice para plantear reflexiones de tipo ético; en este caso, sobre la responsabilidad del hombre en la conservación del planeta que habita.

2.2. La muerte, el hambre, la guerra y la peste

En su acepción más popularizada, la palabra *apocalipsis* ha perdido su significado original de “revelación”, pasando más bien a evocar, como ya hemos indicado, catástrofes a escala planetaria o un Armagedón de terribles consecuencias.

En la película, la profecía del abuelo Simpson así parecía anunciarlo con su críptico discurso. Efectivamente, tras el episodio de la iglesia vemos cómo se va aclarando el sentido de aquellas extrañas palabras y cómo el infortunio se cierne inexorablemente sobre la población de Springfield. A modo de ejemplo, transcribimos las enigmáticas frases pronunciadas por Abraham Simpson en estado de trance y de qué modo se le desvela al espectador, a lo largo de la película, su auténtico sentido:

- ▶ “¡Epa...epa...!”: EPA es la sigla correspondiente a la Empresa de Protección Ambiental, responsable de la idea de aislar Springfield mediante una cúpula.
- ▶ “¡Mil ojos!”: la ardilla que cae al lago Springfield, y que será capturada por la EPA, experimenta una mutación que la convierte en un monstruo de muchos ojos.
- ▶ “¡Cola retorcida!”: se refiere a la cola del cerdo cuyos excrementos contaminaron el lago.
- ▶ “¡Atrapados para siempre!”: es una alusión a la cúpula.

► “*Horribles cosas van a pasar, y te van a pasar a ti, y a ti, y a ti también*”: esta maldición profética, cuyo alcance se dirige al pueblo de Springfield y a la propia familia Simpson, se traducirá, en efecto, en una serie de desgracias fáciles de asociar con los cuatro jinetes del Apocalipsis: la muerte, el hambre, la peste y la guerra.

Así, la amenaza de la muerte aparece clara en el intento de linchamiento de la familia Simpson o en los planes de destrucción de Springfield urdidos desde las altas esferas del poder por si las cosas se ponen feas. La peste puede guardar relación con el tema de la contaminación ambiental, capaz de provocar mutaciones genéticas. El mitema “hambre” se proyecta paródicamente en la escasez de bienes y productos de consumo de todo tipo: energía eléctrica, novelas *best seller* y hasta bótox. En cuanto a la guerra, no aparece como tal, pero sí enfrentamientos de diverso tipo entre los personajes, que desarrollamos a continuación.

Lo primero que debemos indicar es que, en esta película, las hostilidades se producen en varios frentes, entre los que destacan: Homer frente a su familia; Homer (y su familia) frente a los airados vecinos de Springfield; el gobierno estadounidense frente a Springfield; Homer, líder de Springfield, contra el gobierno estadounidense.

En tres de ellos, como vemos, aparece Homer como uno de los polos de la contienda. La razón parece clara. Él es quien ha desencadenado un conflicto que ha traído la desgracia sobre su familia y sobre su comunidad, y también es él quien experimenta un cambio de rol, pasando de villano a héroe.

Entonces, en relación al enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal que aparece en los textos apocalípticos, ¿quiénes son, en este largometraje, los buenos y los malos? ¿Es Homer el malo? O, por decirlo en otras palabras ¿es peor que los oponentes a los que debe enfrentarse?

Intentaremos responder a esta pregunta con un repaso de algunas secuencias. En las primeras, como cualquier espectador puede ver, se pone de manifiesto que todos los vecinos de Springfield permanecen impassibles ante el problema de contaminación del lago, y solo reaccionan cuando Lisa, en su conferencia, ofrece a los asistentes un vaso con agua contaminada. Evidentemente, el protagonismo de la central nuclear de Springfield y los intereses económicos que giran en torno a ella han adormecido desde hace tiempo la conciencia de los ciudadanos; así pues, la irresponsable acción de Homer no es sino el remate de un largo proceso de degradación ambiental en el que todos han participado. El rol inicial de Homer ante esos vecinos armados con antorchas que queman su casa y pretenden matarlo es el de chivo expiatorio de la culpa colectiva.

Y en cuanto a la familia de Homer, ¿es mejor que él?

A Marge Simpson y a sus hijos les sobran razones para sentirse enfadados y decepcionados. La intachable Lisa no puede soportar la idea de que su padre haya desencadenado una catástrofe ecológica, Marge le reprocha haberles puesto en la situación de tener que afrontar la persecución y el exilio, y Bart no le perdona haberle sustituido en sus juegos y atenciones por la mascota “Spidercerdo”. Pero los errores de Homer no convierten al resto de la familia en seres perfectos. Como sabemos por los capítulos de la serie, la sensible y superdotada Lisa disfruta a carcajadas, igual que su hermano Bart, de la sádica serie de animación “Rasca y Pica”, esa truculenta parodia de Tom y Jerry. El travieso Bart, por su parte, sucumbe al soborno del batido de chocolate hasta el punto de convertir al puritano Flanders en su padre adoptivo. Marge antepone su conciencia cívica al amor conyugal, hecho que en sí mismo no puede calificarse de reprochable, pero cuando abandona a su esposo añade la crueldad gratuita de grabar un mensaje de despedida sobre el vídeo de la boda, único recuerdo sentimental que se habían llevado de Springfield cuando huyen a Alaska.

En lo que al poder se refiere, la película expone con ácido humor la irresponsabilidad de los políticos a la hora de tomar decisiones: el presidente no lee las propuestas de la EPA para afrontar la catástrofe, escoge una de ellas al azar: “me escogieron para mandar, no para leer”, afirma.

En el largometraje, en efecto, se asocia al poder con la fobia a las ideas. Como afirma Russ Cargill para apoyar la arbitrariedad del presidente, “el saber está sobrevalorado [...]. Solo un líder es capaz de elegir sin tener ni idea”.

La solución de la cúpula, así como el modo de comunicarse con los habitantes de Springfield, mediante una enorme pantalla al más puro estilo Gran Hermano, pone de manifiesto la insensibilidad de los poderes públicos y el aislamiento respecto de sus ciudadanos, especialmente cuando se produce una crisis de considerable magnitud. Su incompetencia es tan enorme que el patoso Homer, el desencadenante de la catástrofe, debe ejercer el rol de salvador. Así pues, en la película de *Los Simpson* todos los personajes son culpables en alguna medida, y esta extensión universal de la culpa muestra un claro alejamiento de las primitivas fuentes del mitologema apocalíptico, que presentaba una separación clara entre los ejércitos angélicos y demoníacos; en suma, entre las fuerzas del Bien y las del Mal.

2.3. La Gran Babilonia

El apartado anterior enlaza con el motivo apocalíptico de la Gran Babilonia, presente en el capítulo 14 del Apocalipsis, en que los ángeles

vaticinan la caída de la Gran Bestia (o Gran Babilonia), simbolizando y profetizando la caída de Roma, que, para el autor del Apocalipsis bíblico, representaba no tanto la sede de los mártires cristianos cuanto la del paganismo y de todos los pecados asociados a este (cfr. Cohn 1995: 233-234).

En la película, el concepto de culpa en un sentido religioso no está presente, pero la laxitud moral de sus personajes no resultaría difícil de asociar con los diversos pecados capitales. Así, la soberbia estaría representada por el poder; y la avaricia, por los intereses económicos que amenazan la integridad del planeta. La ira se muestra de modo muy patente en el intento de linchamiento que los vecinos de Springfield llevan a cabo contra la familia Simpson y, de un modo más atenuado, en el enfado de la esposa e hijos de Homer contra este. En cuanto a la gula, está representada de manera paradigmática por el glotón Homer, que descuida sus obligaciones ciudadanas por acudir a un reparto gratis de rosquillas; eso le impide tomarse el tiempo necesario para desechar los residuos en el contenedor adecuado y acaba arrojándolos precipitadamente al lago: es, pues, la gula, junto a la desidia o pereza, el vicio desencadenante de la catástrofe ecológica a que hemos aludido. La envidia la experimenta Bart Simpson cuando, relegado a un segundo plano en el corazón de su padre, siente celos de la nueva mascota (el cerdo) y anhela el cariño y las atenciones que reciben los hijos de Ned Flanders. La lujuria no aparece en el sentido estricto del término, aunque la película fue publicitada con el señuelo de que mostraría algún desnudo integral. Esta broma se refiere a la escena en la que el pequeño Bart Simpson, asumiendo un reto de su descerebrado progenitor, se quita la ropa y, como un pequeño Adán⁴ (figs. 1 y 2), recorre las calles de Springfield sobre su monopatín, mientras es perseguido por coches patrulla cuyos ocupantes le instan a parar “en nombre del puritanismo americano”, hasta que finalmente lo detienen, lo esposan y, a la espera de que llegue su padre a hacerse cargo de él, lo encadenan a un poste y lo dejan un buen rato expuesto a la vergüenza pública.

⁴ En los beatos medievales, las representaciones de Adán y de otros motivos genesíacos se vinculan con la genealogía de Cristo. Pero, en relación con el tema que nos ocupa, no deja de ser sugerente que Adán protagonice también alguno de los apocalipsis gnósticos (Piñero 2007: 249-256).

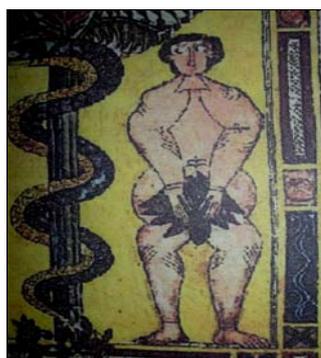


Fig.1. Bart en monopatín. *Los Simpson: la película*. **Fig. 2.** Adán. *Beato de Liébana*.

Adán y Eva. S. XI. Lámina en pergamino.

Las maldiciones que en el Apocalipsis de Juan se lanzan a la gran Babilonia, personificada como la gran ramera, presentan reminiscencias en la película de los Simpson, pero el contexto está tan alterado que su fuente original no es fácil de identificar. “Y la música [...] no se oirá más en ti [...] la voz del novio y de la novia / no se oirá más en ti” (Ap. 18: 22-23). La cuestión es cuántos espectadores reconocerán el eco de estas palabras en la muerte de los *Green Day*, o en la separación de Lisa y Colin, que deben despedirse silenciosamente porque no se oyen a través de la cúpula, o en la escasa atención que Homer le presta a Marge, hasta el punto de no escuchar sus palabras en algún momento clave. Pero poco importa que los espectadores no establezcan dicha asociación, pues lo único que demuestra eso es que los problemas de la incomunicación y el desamor presentan para ellos un interés social y existencial superior al del Apocalipsis bíblico.

En definitiva, la desacralización que caracteriza nuestra época y nuestra cultura, unida al tono humorístico del largometraje, conduce más bien a interpretar los comportamientos indeseables de los personajes como fruto de la ignorancia o la volubilidad. El espectador de hoy, para quien el concepto de pecado ha pasado a ser un anacronismo, no ve en la pantalla a bestias ni a ángeles, ni siquiera a impíos destinados al infierno, sino a un grupo de cretinos más o menos peligrosos.

2.4. El pueblo elegido

Si, tal como hemos visto, Springfield puede representar a la vez (y en clave profana) Jerusalén y Babilonia, las modificaciones que experimenta el mitema de pueblo elegido mostrarán paradojas similares.

Así, el motivo de la cúpula, que en la iconografía arquitectónica evoca el ámbito celestial y sagrado, deberá reinterpretarse aquí en clave negativa, pues simboliza el aislamiento de una ciudad que ha sido elegida por el poder no

para ser salvada, sino destruida. Y Homer Simpson, el desencadenante de la desgracia, será quien acabe salvando a Springfield de la aniquilación. En la antigüedad...

el conflicto entre el cosmos y el caos quedaba expresado de forma simbólica. Los dioses encomendaban a un joven dios heroico o guerrero divino la misión de mantener a raya las fuerzas del caos, y a cambio le otorgaban el dominio sobre el mundo (Cohn 1995: 245).

Pero si comparamos con Homer las figuras salvadoras de los textos apocalípticos (guerreros jóvenes y gloriosos, o el propio Cristo), el efecto degradante resulta obvio.

La película, como hemos anticipado, exhibe un final feliz que culmina con la reconstrucción de Springfield, lo que enlaza con la concepción del mundo venidero que se tiene a partir de Zoroastro: esto es, un estado libre de conflictos, a partir del cual el dios supremo y sus aliados finales derrotarían definitivamente a las fuerzas del mal e instalarían un orden divino que duraría para siempre jamás, a salvo ya de toda amenaza. Cohn señala la influencia de esta nueva visión en ciertos grupos judíos, como la secta de Qumran y los primeros seguidores de Cristo (1995: 246), y parece ser también la que se deduce de los Evangelios y del Apocalipsis joánico. Dado el conocimiento de la tradición bíblica que ha demostrado el guionista Matt Groening en diversos capítulos de la serie *Los Simpson*, no puede descartarse que dichas escrituras funcionen como fuentes de la escena última. Pero, de nuevo, el contexto de la película obliga a interpretar este desenlace con otras claves. Springfield y sus personajes no son un secreto para el gran público. Lo que de ellos sabemos nos permite deducir que este final feliz no durará mucho, y que la reconstrucción de la ciudad no traerá otra cosa que el retorno de los mismos problemas. Además, si Springfield se transformase en una comunidad de bienaventurados al estilo de la nueva Jerusalén, ¿cómo seguir disfrutando de las travesuras de Bart y de las patochadas de Homer?

2.5. El Anticristo

La figura del Anticristo, vinculada a la referencia presente en el Apocalipsis de Juan que indica que “la bestia y el falso profeta son arrojados juntos a un lago de fuego” (Cohn 1995: 234) ha presentado siempre

dificultades en su exégesis⁵. Según Cohn, la primera de las figuras citadas, “modelada a imitación de las cuatro bestias de Daniel”, guarda estrecha relación con la del tirano mundial blasfemo que aparece en este libro y “simboliza el imperio romano”. La segunda “debe mucho a la profecía que aparece en II Tesalonicenses acerca del hombre malvado, cuya llegada irá acompañada de todos los poderosos signos y milagros de la Mentira, pero aquí simboliza al clero de la religión romana oficial” (Cohn 1995: 233).

En el contexto desacralizado de los Simpson no hay lugar para anticristos, pero podemos contemplar figuras que, en el ámbito del poder político, aparecen vinculadas a la destrucción, como el presidente Schwarzenegger o el propio Russ Cargill. Dichos personajes cuentan, efectivamente, con el auxilio de los “poderosos signos y milagros de la mentira” que en el contexto de la cultura de masas equivaldrían a la prensa sensacionalista y la publicidad. A este respecto, no parece casual que la figura elegida para presidente sea la estrella de cine y exculturista Arnold Schwarzenegger, que hasta 2011 ostentaba el cargo de gobernador de California. En este caso, la caricatura no se aleja en exceso de la realidad, pues la Casa Blanca ya contó con un presidente-actor: Ronald Reagan.

En cuanto al falso profeta, puede relacionarse quizá con la figura almibarada y pacata de Ned Flanders, que simboliza la hipocresía religiosa. A este respecto, Juan Pablo Marín indica que “tras el antifaz de creyente de Ned, hay un gran culto, un culto al consumo” y una “ideología mercantil, muy propia del capitalismo desmedido” (Marín 2006: 128-129).

La capacidad de seducción de este personaje se manifiesta en la película cuando es capaz de atraer al gamberrete Bart con el cebo de un impecable batido de cacao, que ejemplifica el irresistible hechizo de los bienes de consumo en una sociedad hedonista.

2.6. El éxodo

Las amenazas que sufre la familia Simpson y, como consecuencia, su huida a Alaska, transcurren a lo largo de un episodio plagado de alusiones y guiños cinéfilos. Pero, además, el motivo de la persecución y el éxodo presenta reminiscencias de diversos textos bíblicos: por ejemplo, la huida a Egipto de la Sagrada Familia, escapando de la furia asesina de Herodes, y de otros directamente relacionados con el mito apocalíptico.

⁵ El pasaje aludido es el siguiente: “Vi entonces a la Bestia y a los reyes de la tierra [...]. Pero la Bestia fue capturada, y con ella el falso profeta [...] los dos fueron arrojados vivos al lago del fuego que arde con azufre” (Ap. 19: 19-20).

Así, en el capítulo 12 del Apocalipsis aparece la referencia a una mujer vestida de sol, que da a luz un niño, y este es perseguido por un horripilante dragón dispuesto a devorarlo: “Al ascender el Niño al cielo (referencia al Mesías), *la Mujer tiene que refugiarse en el desierto [...] durante tres años y medio*, un tiempo simbólico de transición” (Martín y Bustamante 2004: 52; cursiva en el original).

Norman Cohn, en relación con el motivo del exilio, hace interesantes referencias al libro de Ezequiel, personaje que, tras ser deportado a Babilonia en el año 597, consagró el resto de su vida a la asistencia espiritual de los israelitas exiliados y les transmitió un mensaje de esperanza⁶ condicionado al arrepentimiento y al abandono del culto politeísta.

Cuando la familia Simpson huye a Alaska, apenas los une el deseo de salvarse de las iras de la comunidad de Springfield. Entre ellos hay heridas sin cerrar, de modo que a Marge, a Homer e incluso a los niños podría aplicárseles, con una interpretación en clave profana, las frases del Apocalipsis: “Tienes paciencia: y has sufrido por mi nombre sin desfallecer. Pero tengo contra ti que has perdido tu amor de antes” (Ap. 2: 3-4).

Alaska representa para los Simpson, en efecto, un espacio para la expiación pero también para la esperanza. Es el lugar donde Marge, Lisa y Bart experimentan, por diversos motivos, la nostalgia del desterrado y el anhelo de retorno, pero también un paréntesis poblado de expectativas, lejos del infierno en que se ha convertido Springfield. La ambientación idílica de Alaska, donde no faltan elementos *kitsch* con claras reminiscencias de *Bambi*, *Blancanieves* o *Happy Feet*, constituye, a primera vista, el marco ideal para la reconciliación de la familia, pero el conflicto surge cuando hay que elegir entre permanecer allí o regresar al lugar de origen para salvar a los conciudadanos de la destrucción definitiva. Aunque la armonía entre los Simpson desvelará pronto su condición efímera, el exilio representa un espacio de reflexión que mejora moralmente a los personajes, redime a Homer y constituye el prelude de la salvación de Springfield.

⁶ “La presente crisis, nos asegura el libro [de Ezequiel], será la crisis definitiva. La comunidad de deportados así lo procurará pues los deportados se arrepienten, se vuelven de nuevo hacia Yahvé sin reservas y abandonan a todos los demás dioses” (Cohn 1995: 166-167).

3. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

3.1. Justificación

En todas las civilizaciones antiguas se documentan imágenes de la lucha entre las fuerzas del cosmos y del caos que configuran el mitologema apocalíptico. Sin embargo, por su abundancia y representatividad, hemos decidido acudir a la iconografía románica para establecer una comparación entre las representaciones del apocalipsis que aparecen en dicha época y las que se ven en la película. Eso nos permitirá seguir ahondando en los contrastes entre la interpretación que se realiza del apocalipsis desde dos contextos diferentes: el medieval, dominado por la fe, y el *pop*, donde los referentes de la tradición artística y cultural se encuentran descontextualizados o sometidos al influjo de lo *kitsch*.

Como punto de partida para justificar la comparación entre las creaciones iconográficas de ambas épocas, hay que recordar que la Edad Media fue un período marcado también por incertidumbres y temores de diverso signo, ya relacionados con las profecías milenaristas, ya con el peligro próximo y real de las invasiones musulmanas. No hacen falta ejemplos para constatar que, más de mil años más tarde, la sociedad occidental no se ha librado de los temores supersticiosos en relación con el fin de los tiempos ni de la amenaza del fundamentalismo religioso, que, dicho sea de paso, utiliza un lenguaje genuinamente apocalíptico para defender su cruzada contra los infieles.

Además, la importancia que la imagen presenta en ambas épocas (la medieval y la actual) parece fuera de duda. Comparto, en este sentido, la siguiente apreciación de Serafín Moralejo:

No creo que nuestro mundo merezca con más derecho que el antiguo o el medieval el pomposo título de “civilización de la imagen”... La imagen llega hoy sin duda al hombre en mayor extensión, aunque es dudoso que lo haga con la intensidad con que alcanzó a los hombres de la antigüedad clásica (Moralejo 2004: 9).

Volviendo a la comparación entre el universo iconográfico del arte medieval y de los Simpson, puede decirse que es posible encontrar semejanzas entre el estilo de los beatos y el de las imágenes de animación creadas por Groening: por ejemplo, en la fuerza del colorido, en la simplificación de los rasgos fisionómicos, en la importancia expresiva de los ojos... Lo que sucede es que se trata de semejanzas aisladas que operan únicamente en un nivel formal, y que presentan significados opuestos, a tenor de las claves que proporcionan sus respectivos ámbitos culturales. Pues, como es natural, las imágenes del arte románico y del arte *pop*, por más que puedan presentar

semejanzas formales, están sometidas a los “cambios de sentido que vienen determinados por los distintos contextos que habitan” (Moralejo 2004: 53). De este modo, son precisamente las imágenes del largometraje, por la modernización y caricaturización que operan sobre las fuentes, las que contribuyen a ocultar y depotenciar el sentido de estas, en mayor medida que el argumento mismo de la película.

3.2. Aspectos generales, fisonomía e indumentaria

Así, si analizamos las características de estilo más relevantes en los beatos, veremos que están encaminadas a realzar el carácter de majestad y grandiosidad de los hechos revelados. El artista busca sorprender e impresionar, y traslada esas emociones al rostro de sus personajes, cuyos ojos redondos de pupilas fijas expresan el asombro ante la manifestación de la divinidad.

La disposición en planos paralelos marca el límite y, al mismo tiempo, la relación entre el ámbito terrenal y el divino. La perspectiva jerárquica dota de relieve y majestad a los personajes situados en el plano superior o dibujados a escala más grande. El hieratismo y la frontalidad subrayan también el carácter venerable y sagrado de las figuras, con independencia de que aún no estuviesen resueltos los problemas que planteaba el tratamiento de la perspectiva. El cromatismo puro y brillante, aparte de los valores simbólicos que contiene, maravilla al espectador atrayendo su atención hacia un mundo esplendoroso poblado por seres sobrenaturales y situado más allá de este valle de lágrimas.

El estilo de los beatos, en suma, está al servicio de la sacralidad, mientras que el de los dibujos de Groening está al servicio de la parodia. Es cierto que el colorido de este filme de animación es, como el de la pintura medieval, saturado y llamativo, pero lo que en los beatos responde a un intento de buscar la admiración y ejercitar el simbolismo, en *Los Simpson* parece, sin más, un homenaje a la cultura *pop* en que se inscribe la estética de la película.

Como apuntábamos, la fisonomía de los personajes creados por Matt Groening coincide con los de los códices en la importancia que se le da a los ojos; pero sin duda, la redondez bovina de la mirada de los habitantes de Springfield tiene más que ver con su alienación que con el asombro ante la majestad que se expresa en los beatos. Marín Correa señala, a propósito de la fisonomía de los personajes de los Simpson, la presencia de ciertos rasgos antropométricos que acentúan su imagen de degradación y los convierten en la manifestación más clara de una sociedad tóxica y regresiva: la dolicocefalia, el prognatismo, la sindactilia (asociada a rasgos como disminución de la motricidad fina, torpeza, vagancia), las articulaciones blandas, los ojos

redondos (asustados de su propia estupidez), el color amarillo (poca salud), las orejas pequeñas (falta de receptividad, ensimismamiento), la calvicie de Homer (impotencia como ser humano)... No podemos dejar de coincidir con él, especialmente si comparamos el “canon Groening” con el “canon Disney”, cuando afirma:

los rasgos físicos de los Simpson no coinciden con los esquemas estéticos propios de los años 90 ni del 2000; representan, más bien, una contra-estética que deforma los prototipos fisionómicos avalados en los modelos de esta época. Y no solo eso: difieren significativamente en lo que concierne a los patrones físicos de un cuerpo saludable (Marín 2006: 64).

Como indica Moralejo, en la iconografía, tanto o más que la descripción de imágenes o la identificación de sus referentes, interesa “el estatuto de que goza la representación, [en este caso] del individuo, en el respectivo ámbito cultural” (Moralejo 2004: 14). Si esto es así, el antirrealismo como rasgo común de la iconografía medieval y de los personajes de *Los Simpson*, articulado, en cada caso, en los rasgos que acabamos de describir, debe interpretarse desde claves fundamentalmente distintas: en una, la sacralidad; en otra, la irreverencia vinculada a la parodia de una sociedad degradada.

La banalización del sentimiento religioso, que ya hemos comentado a propósito de otras escenas de la película, también puede apreciarse, si bien de manera bastante velada, cuando nos fijamos en algunos elementos relativos a la onomástica o la indumentaria, aspecto este último de capital importancia en los estudios iconográficos. Podemos ver, por ejemplo, que Homer, en sus arrebatos de cariño, bautiza a su mascota como “Spidercerdo” o lo disfraza de Harry Potter, con unas gafas redondas. De este modo, la adoración que, en los beatos medievales, los creyentes tributan al cordero místico se transmuta en dos figuras que representan la sustitución de lo divino por los nuevos mitos, los héroes de la cultura de masas⁷.

3.2. Monstruos

En la iconografía medieval relacionada con el apocalipsis presentan especial interés, por su fantasía y su aspecto temible, las figuras de

⁷ La apreciación que acabo de hacer se confirma si recordamos ciertos episodios de la serie relacionados con la peculiar religiosidad de Homer, que en cierta ocasión de peligro se encomienda a los cielos del siguiente modo: “Normalmente no rezo, pero si estás ahí, por favor... ¡sálvame, Supermán!”

monstruos, como serpientes o dragones con varios ojos o cabezas, en las que el artista proyecta el espanto sentido por el hombre común ante las fuerzas del mal nombradas en las escrituras bíblicas.

En cambio, en *Los Simpson: la película*, las fieras reproducen, por lo general, modelos realistas, como sucede con el oso y los perros del trineo a los que se enfrenta Homer en Alaska. Su posible valor simbólico, si es que lo tienen, queda bastante alejado, al menos para el espectador medio, del de las Bestias de *Apocalipsis* 13 (v. figuras 3 y 4), que simbolizaban respectivamente, como ya hemos indicado, el paganismo y el Imperio romano, con su poder ideológico y represivo.

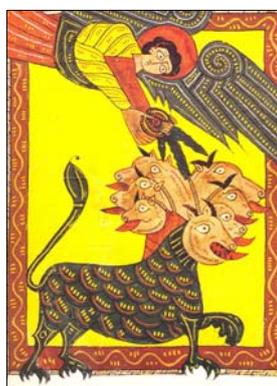


Fig. 3. Homer atacado por los perros. *Los Simpson: la película*. **Fig. 4.** La plaga de la quinta copa. Beato de El Escorial. Real Biblioteca de San Lorenzo.

Ni siquiera la ardilla mutante que en las primeras secuencias de la película surge del lago es una creación original, pues en algún capítulo de la serie aparece su fuente: un pez de tres ojos, producto también de la mutación genética. Su aspecto es más ridículo que terrible y no parece tener nada en común, desde luego, con la intención y la carga simbólica de iconos románicos como el cordero místico –cuya proliferación de ojos se relaciona con la omnisciencia divina (v. figuras 5 y 6)– ni con los dragones que surgen de las profundidades.



Fig. 5. Ardilla mutante. *Los Simpson: la película*. **Fig. 6.** Cordero apocalíptico. Sant Climent de Taüll (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

Asimismo, la estética de la ardilla mutante recuerda bastante a la del filme *Monstruos S. A.*, otro popular producto de animación de la última década.

3.3. Quinésica y proxémica

Si nos fijamos en los elementos quinésicos y proxémicos, podemos encontrar también algunas semejanzas de tipo formal entre las iconografías que estamos comparando, pero las claves de interpretación proporcionadas por el contexto son, como hemos venido observando hasta ahora, bastante diferentes. Por ejemplo, la simetría y frontalidad que en los beatos se aplica a la representación de grupos de personajes con carácter sagrado es utilizada en *Los Simpson* para diseñar su más conocido icono de la familia típica de la sociedad de consumo: los cinco (a veces los seis, contando al abuelo) frente al televisor o dentro del coche. También se pueden ver esas características en algunas secuencias que muestran al grupo de rock *Green Day*, que no es precisamente el coro de ancianos del Apocalipsis, pero que puede simbolizar perfectamente uno de los objetos del culto de masas en la sociedad actual (v. figs. 7 y 8).



Fig. 7. Grupo de punk-rock *Green Day*. *Los Simpson: la película*.

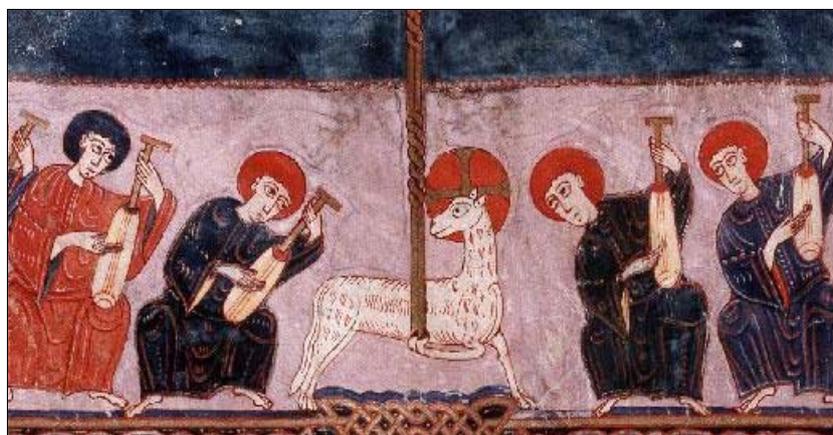


Fig. 8. El cordero y la cruz adorados. Beato de Liébana. Códice de Fernando I y doña Sancha. Biblioteca Nacional.

El abuelo Simpson rodando por los suelos en estado de trance halla cierta correspondencia formal en las imágenes sedentes del profeta Daniel soñando o de Juan, el autor del Apocalipsis. Pero la intención paródica del primero y su contextualización en un contexto irreverente ya las hemos comentado en páginas anteriores.

El cordero místico y la posición encumbrada que suele presentar en los beatos medievales son también objeto de parodia en la película de Silverman. Así, el cordero como objeto de veneración se sustituye por el cerdo (animal tabú en la religión judaica) que Homer mima y, en un momento dado, aúpa hasta hacerle tocar el techo con las patas, para lo cual el animalito queda cabeza abajo, en posición invertida (v. figs. 9 y 10). La referencia apocalíptica del cap. 4, en que Juan remonta el vuelo hacia los cielos, describiendo la visión del trono de Dios y del Cordero degollado y triunfante, se ha convertido en algo tan lejano que difícilmente resistiría ser considerado una alusión.

Otro punto que no podemos excluir de este apartado es el de la atención que, tanto en la película de Silverman como en la iconografía medieval, se presta a estos dos planos: el terrenal y el celeste. Y es que en ambas, en estrecha correlación con los mitos apocalípticos, lo que sucede en el plano superior guarda relación con lo que sucede en el plano inferior.

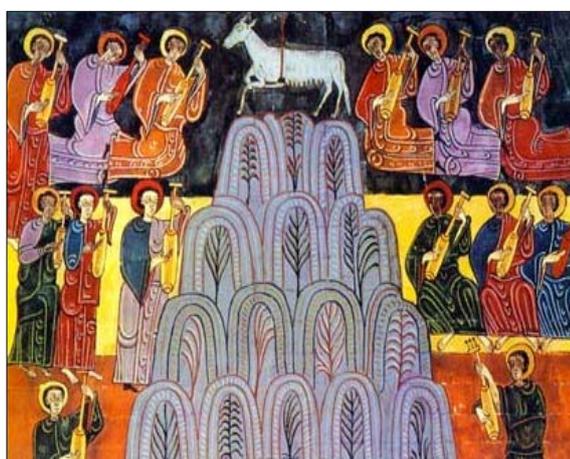


Fig. 9. Spidercerdo. Póster a partir de un fotograma de la película. **Fig. 10.** Visión del cordero sobre el monte Sion. Beato de Liébana.

Tal vez por ello, el desvío más relevante que ofrece la película en relación con la iconografía medieval no sea el de la ausencia de límites entre uno y otro plano, sino el de la versatilidad y movilidad de los personajes que pueblan dichos ámbitos. Si en la iconografía medieval el ámbito superior simboliza lo sagrado y, como tal, se reserva a Dios y a sus santos, en la película el simbolismo del plano celeste es variable y ambiguo. En ocasiones, es ocupado

por personajes que asumen un rol salvador (como Homer y su hijo Bart, en la motocicleta capaz de ascender por la cúpula). En otras, en cambio, es habitado por el poder estúpido y amenazante del presidente del país o el jefe de la EPA, que intentan afrontar el caos con otro caos mayor. No hay ángeles ni enviados divinos sobre un caballo blanco en este espacio celestial, sino pantallas omniscientes, helicópteros y misiles hacia los que el pueblo alza sus ojos atemorizados.

Del mismo modo, también el plano inferior presenta ambigüedad de sentido en la película. Si en la iconografía medieval constituye el espacio reservado a los monstruos del caos, en la película puede ser a la vez espacio de catástrofe (el lago, la ciudad aislada) y de salvación (la dolina subterránea descubierta por Maggie, que abre una salida al mundo exterior). Esta ambigüedad que comentamos encuentra una apoyatura en la Biblia, pues en el Apocalipsis de Juan (Ap. 12: 15-16), “abrió la tierra su boca” para engullir al río que persigue a la mujer. Por tanto, la tierra sirve simultáneamente de morada del monstruo y de auxilio a los que corren peligro.

Podría alegarse que el género de animación, por su propia esencia, facilita esta movilidad de los personajes de un plano a otro hasta extremos imposibles de reproducir en un dibujo estático. Pero no es menos cierto que el contexto desacralizado a que hemos venido aludiendo es otro factor que no debe olvidarse a la hora de explicar esta peculiaridad. Dicho contexto posibilita que el espacio antes reservado a los dioses haya sido conquistado por los hombres, y que solo dentro del ámbito humano se sitúen tanto la posibilidad de la catástrofe como la esperanza de la redención.

En general, podemos concluir que la iconografía de *Los Simpson: la película* responde a un contexto del que han desaparecido las claves sobrenaturales y a un estilo artístico (el *pop* y su evolución natural, el arte posmoderno) basado en la autorreferencialidad y las alusiones a productos del arte de masas, fácilmente identificables por el receptor. Solo ciñéndonos a motivos relacionados con las catástrofes, al espectador medio le resultará fácil reconocer las alusiones a *Titanic*, *La noche de los muertos vivientes*, *Star Wars*...

Las alusiones a motivos apocalípticos de la pintura del románico están, en cambio, bastante más ocultas que las que hemos anotado a propósito del argumento⁸. Aunque la formación de Matt Groening (de familia menonita y

⁸ Si lo que caracteriza a la alusión es su carácter intencional (Irwin & Lombardo 2010), no podemos asegurar que en el plano iconográfico haya alusiones propiamente dichas (esto es, voluntariamente buscadas por el dibujante) a motivos apocalípticos medievales.

vinculada al mundo de la docencia, el arte y la comunicación) nos haga suponer que la iconografía medieval sobre este tema no le resultará desconocida, las numerosas diferencias a nivel formal e intencional que hemos reseñado hacen que lo más prudente sea referirnos a las semejanzas observadas como “asociaciones arbitrarias” establecidas por quien esto escribe. Pienso, con todo, que la diferencia entre “alusión” y “asociación arbitraria” no se muestra demasiado relevante a la hora de constatar la riqueza de sugerencias que, como hemos expuesto en estas páginas, puede ofrecer la película de David Silverman desde la perspectiva de la recepción.

4. CONCLUSIONES

En la cultura contemporánea de nuestro entorno, el concepto de *apocalipsis* se ha ido vaciando de evocaciones religiosas para aludir, más bien, a la posibilidad de aniquilación del planeta fruto de una crisis ecológica, una guerra nuclear o una catástrofe cósmica. Con esta acepción, el mito apocalíptico se ha explotado hasta la saciedad en la cultura de masas, y la película que comentamos es un buen ejemplo de ello. El argumento de *Los Simpson: la película* puede inscribirse, en efecto, en la tradición del cine apocalíptico o, más ampliamente, del cine de catástrofes, algunos de cuyos productos más comerciales son objeto de homenaje en esta cinta.

Sin perjuicio de lo que acabamos de indicar, la película ofrece distintos niveles de comprensión que permiten detectar, además, alusiones a los mitos escatológicos presentes en las civilizaciones más antiguas y, por supuesto, en la tradición mesiánica, incluidos los textos gnósticos. Así, por ejemplo, pueden citarse la revelación profética, el agua como origen del caos, el pueblo elegido, el éxodo penitencial, el héroe salvador, la nueva Jerusalén... Sin embargo, estas alusiones, al estar sometidas a un proceso de actualización, experimentan transformaciones profundas que dificultan no pocas veces la identificación de sus fuentes.

Esas modificaciones, como hemos visto, operan no solo a nivel formal (por ejemplo, los héroes en motocicleta en lugar de a caballo), sino también, y sobre todo, en relación con su sentido y finalidad última. La película es, no lo olvidemos, un producto comercial dirigido al gran público, de modo que las alusiones cultas no pueden suponer en ningún caso “ruidos” en el plano comunicativo y, en consecuencia, quedan a menudo depotenciadas o fagocitadas por la comicidad de las situaciones.

La dificultad que puede representar el reconocimiento de las fuentes de los mitemas apocalípticos a que hemos aludido no estorba, en cambio, la reflexión sobre la posibilidad de una catástrofe global desde una perspectiva

exclusivamente cívica. El panorama que el largometraje nos ofrece al respecto resulta, por debajo de su tratamiento humorístico, bastante aterrador: las figuras de poder son estúpidas y peligrosas y la ciudadanía ha perdido su capacidad de raciocinio, merced no solo a la manipulación ajena sino a sus propios instintos. La sociedad, en suma, es la artífice de su propio apocalipsis, concepto que engloba no solo “el fin del mundo” sino todas las lacras que aquí aparecen parodiadas, y que coinciden con las que Vargas Llosa (2012) atribuye a la civilización del espectáculo: la sustitución de la objetividad informativa por la mentira y el amarillismo, el triunfo de la demagogia en detrimento del debate ideológico, el poder de la publicidad, el auge de los productos culturales *light* (como Spiderman o Harry Potter), la masificación del individuo y su regreso a los tiempos primitivos de la magia y la tribu...

En este sentido, la película pudiera dar la sensación de establecer una línea de continuidad con los capítulos de la serie donde la crítica social presenta un carácter más demoledor. Lo que ocurre, y de nuevo tenemos que recordar los condicionamientos comerciales, es que la hiperironía que caracteriza tanto a este largometraje como a la serie en que se basa no puede ser tan radical como para alcanzar el nihilismo.

De este modo, tenemos personajes como Marge y Lisa que, con su sensatez y su sentido ético, representan lo mejor del ser humano. Y además, en el largometraje se puede observar, a pesar de la parodia, una apuesta por dos valores que tanto demócratas como republicanos defienden sin complejos como pilares de la cohesión nacional americana: la familia y el sentimiento de comunidad. El final feliz preserva ambos ámbitos, de modo que el caos que amenazaba a los Simpson y a Springfield se resuelve satisfactoriamente, devolviéndolos a su precaria –pero defendible, pese a todo– estabilidad⁹.

Por otra parte, con el personaje de Homer, la película subraya la idea de la redención (o, si se prefiere, de la “resiliencia”) y el cumplimiento del sueño americano llevado al extremo. En estos momentos en que las últimas tendencias en la selección de personal parecen empezar a valorar positivamente el currículum de fracasos, este film presenta a Estados Unidos como la nación que, más allá de posibilitar el triunfo del hombre medio, puede llegar a conceder oportunidades únicas a los cretinos.

A partir de cuanto llevamos dicho, creo que estamos en condiciones de explicar los rasgos que singularizan a *Los Simpson: la película* (así como a la serie en que se basa) dentro del “mercado cultural” al que, hoy por hoy,

⁹ Esta idea –referida a la serie, no al largometraje– aparece desarrollada por Cantor (2010: 197-219).

apenas puede sustraerse alguna creación. Para hacerlo, no podemos olvidar un dato clave: la película es, igual que la serie del mismo nombre, producto y a la vez parodia de la cultura de masas en que surge. Eso la dota de un carácter lo suficientemente ambiguo como para orillar los inconvenientes señalados por Vargas Llosa en *La civilización del espectáculo* y, además, eludir la dicotomía excluyente entre “apocalípticos e integrados ante la cultura de masas” que exponía Umberto Eco en su famoso ensayo de 1967.

Como producto de la cultura del espectáculo, no puede sustraerse al destino que la lleva a presentar los problemas de un modo “digerible”, a través de la vía del humor o, llegado el caso, optando por el *happy end*. Pero como parodia (y autoparodia), las historias que presenta al espectador inciden sobre los vicios de la sociedad de consumo, de la globalización y del espectáculo mismo. Representa, podríamos decir, la actualización de la figura del bufón del rey, cuya burla es permitida y celebrada por los aludidos como uno de los pilares para la supervivencia del sistema. Un sistema que, pese a todas sus lacras, conserva, como señala Vargas Llosa en su artículo “Apogeo y decadencia de Occidente”, el rasgo distintivo de su capacidad crítica, que le ha permitido “renovarse sin tregua cada vez que los errores y taras crecidos en su seno amenazaban con hundirla” (Vargas 2013: 37).

OBRAS CITADAS

Biblia de Jerusalén (1976). Bilbao: Desclée de Brouwer.

Cantor, Paul A. (2010). “Los Simpson: la política atomista y la familia nuclear”, en Irwin, W. *et al.* (2010). *Los Simpson y la filosofía*, Barcelona: Círculo de Lectores: 197-219.

Cohn, Norman (1995). *El cosmos, el caos y el mundo venidero*. Barcelona: Crítica.

Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.

Irwin, William y Lombardo, J.R. (2010). “Los Simpson y la alusión: ‘El peor ensayo de la historia’ ”, en Irwin, W. *et al.* (2010). *Los Simpson y la filosofía*. Traducción de Diana Hernández. Barcelona: Círculo de Lectores: 101-114.

Jiménez Varea, Jesús (ed.) (2009). *The End: el Apocalipsis en la pantalla*. Madrid: Fragua.

Lawer, James (2010). “El mundo moral de la familia Simpson: una perspectiva kantiana”, en Irwin, W. *et al.* (2010). *Los Simpson y la*

filosofía. Traducción de Diana Hernández. Barcelona: Círculo de Lectores: 181-197.

Marín Correa, Juan Pablo (2006). *Detrás de los Simpson*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

Martín Araguz, Antonio y Bustamante Martínez, Cristina (2003). “Las visiones apocalípticas de Beato de Liébana”, *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 1: 48-67.

Moralejo Álvarez, Serafín (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Tres Cantos, Madrid: Akal.

Piñero, Antonio (2007). *Los Apocalipsis. 45 textos apocalípticos, apócrifos judíos, cristianos y gnósticos*. Madrid: Edaf.

Silverman, David (dir.) (2007) *Los Simpson: la película* [DVD] Madrid: Twentieth Century Fox Entertainment: España.

Vargas Llosa, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

—. (2013). “Apogeo y decadencia de Occidente”. *El País*, 13 de enero: 37.