

Series para ¿menores? La realidad que transmite la ficción. Análisis de “Los Simpsons”

Dra. Mar Grandío Pérez

Universidad Católica San Antonio
mgrandio@pdi.ucam.edu

Resumen

La realidad que transmite la ficción televisiva es compleja. También la consumida por los menores, y aplicando la teoría de la *Agenda Setting* y del *Framing* a las ficciones televisivas, este artículo propone una guía para el debate sobre el papel de las series en la transmisión de valores culturales al público infantil y adolescente. Dicho análisis está basado en tres niveles: la estructura-narración, los personajes y la representación de valores.

A modo de ejemplo, se analizará el contenido de una de las series internacionales más populares entre el público infantil y juvenil de los últimos años: *Los Simpson* (Fox, 1989-). Aspectos problemáticos como la representación de un universo de ficción fragmentado, la presencia de la ironía o la trivialización de la violencia serán tratados a lo largo de estas líneas.

Palabras clave

Ficción televisiva, valores, menores, *Los Simpsons*.

Abstract

The reality broadcasted by television fiction is complex, also the one consumed by the youngest. Applying the theory of the *Agenda Setting* and *Framing* to the television fictions, this article proposes a methodology as guide for the debate about the role of television series and the

transmission of cultural values to minors. This analysis will be based on three levels: the story, the characters and the representation of values. As an example, one of the most popular international series among infantile the youngest last years will be analyzed: *The Simpson* (Fox, 1989). Problematic aspects like the representation of a fragmented universe, the presence of the irony or the trivialization of the violence will be studied along these lines.

Key words

Television fiction, values, minors, *The Simpsons*.

Introducción

La atracción de los niños hacia la televisión es enorme, sobre todo si tenemos en cuenta la ficción televisiva. Las series infantiles y juveniles son el tipo de contenido que principalmente demandan, aunque cada vez se sienten más atraídos hacia una ficción familiar o para todos los públicos. Son muchas las series de televisión que siguen con asiduidad, convirtiéndose muchos de ellos en auténticos fans de las series de moda. Internet, además, se presenta como un refugio donde los menores hablan sobre esos universos de ficción en foros virtuales y clubs de fans. Pero, ¿qué esconden estas historias para cautivar tan masivamente a los niños y jóvenes?, ¿Qué tipo de valores individuales y sociales les transmiten?

A estas interesantes preguntas han pretendido responder muchos académicos del ámbito nacional e internacional desde diferentes perspectivas. De hecho, el estudio de los valores en la ficción televisiva se ha centrado principalmente en un nivel de contenido y de recepción, con interesantes aportaciones relacionadas con la representación de estereotipos de género, profesionales o raciales (Jhally y Lewis, 1992; Spangler, 2003; Akass and McCabe, 2004; Galán Fajardo, 2006; McCabe y Akass, 2006; Johnson, 2007), la reflexión en torno al concepto de disfrute televisivo (Ang, 1985; Schröder, 1988; Spence, 2005; Grandío, 2006) o la construcción de la identidad personal y cultural de las audiencias (Aguaded, 1999; Huertas y França, 2001; Repoll, 2004, Chavero y García Muñoz, 2005; Figueras, 2006; Montero, 2006; Pindado, 2006).

A lo largo de estas líneas se pretende aportar una propuesta al relevante estudio de la representación de valores en la ficción televisiva a la luz de las teorías de la *Agenda Setting* (fijación de la agenda) y el *Framing* (enfoque). Se considera que la ficción televisiva, al igual que el resto de medios de comunicación, tiene la capacidad de reflejar la realidad de una manera concreta y puede decirles a los espectadores qué pensar sobre determinados temas. El análisis de contenido de la ficción propuesto se centrará en tres niveles: la estructura-narración de las historias, los personajes y la representación de valores. En este artículo se tomará como ejemplo *Los Simpsons* (Fox, 1989-), una de las series de ficción más populares entre la audiencia infantil y juvenil mundial, para profundizar en la “realidad” que transmite la ficción y su idoneidad, o no, para determinados públicos.

Aplicación de la Agenda Setting y Framing al estudio de la ficción televisiva

Entre padres y educadores existe un especial recelo hacia el persuasivo medio de la televisión por su central papel en la educación. Los menores, como el resto de la audiencia, se acercan a estos productos audiovisuales en busca de entretenimiento principalmente. Aunque la función central de la ficción televisiva es la diversión, merece especial atención conocer qué tipo de valores se representan en estos universos fílmicos ya que es posible que de una manera sutil estén configurando la forma en la que los más pequeños se enfrentan ante determinados temas como la amistad, la familia o el amor. Así lo exponen dos teorías ampliamente conocidas en el ámbito de la comunicación pública, pero que apenas se han aplicado a productos de la cultura popular audiovisual.

Entre las diversas aproximaciones sobre los efectos de la comunicación colectiva, la *Agenda Setting* mantiene que los medios de difusión influyen en la opinión pública por el simple hecho de prestar atención a unos temas e ignorar otros (McCombs y Shaw, 1972; McCombs y Shaw, 1993; Dearing y Rogers, 1996: 2; McCombs y Shaw, 1997: 3; Weaver, 2007). Esta interesante teoría ha sido aplicada principalmente a la información periodística y a la agenda política, aunque su propio precursor, Maxwell McCombs, ha subrayado la importancia de los progra-

mas de televisión como fijadores de la agenda cultural (McCombs, 2006). De ahí que se entrevea ya la relevancia de un estudio empírico sobre la representación de los valores en productos audiovisuales como las series de ficción.

Por su parte, la teoría del encuadre, enfoque o también conocida como *Framing* intenta dar respuesta a cómo piensan los espectadores esas cuestiones fijadas y es tal vez una de las líneas de investigación sobre la representación de valores comunicativos más extendida a día de hoy. Según la definición de Stephen Reese, el encuadre son “*los principios organizadores, socialmente compartidos, que persisten en el tiempo y trabajan simbólicamente para estructurar la sociedad con un significado*” (Reese, 2001:11). De esta manera, la realidad transmitida en cualquier acción comunicativa sufre un proceso de “enmarcamiento” que comienza en el momento inicial de la elaboración del mensaje y que concluye en el momento de su recepción. El *Framing* subraya esta función estructuradora del mundo que poseen los medios ya que los considera “*más como agentes estructurales que como meros transmisores neutrales, que conceptualizan la realidad en unos parámetros para ofrecerla a su audiencia*” (Sádaba, 2001: 151).

Aunque resulta evidente que no es un proceso simple, los trabajos anteriormente citados han comprobado cómo la presentación que se hace de los contenidos informativos en periódicos o televisiones determina en gran medida la manera en la que luego son recibidos y la opinión que se genera sobre ellos posteriormente. Se aventura aquí la hipótesis de que en el ámbito de la ficción también hay un efecto similar, especialmente si tenemos en cuenta a personas en su etapa de formación y construcción de su identidad. Como se ha dejado ya de manifiesto, históricamente no se ha prestado atención al estudio de la ficción televisiva desde una perspectiva de la *Agenda Setting* o el *Framing* por la principal función de entretenimiento en estos productos y porque no lidiaban, aparentemente, con parámetros de la realidad. Sin embargo, aunque sin hacer alusión directa a la teoría del *Framing*, estudiosos del ámbito de lo audiovisual han resaltado la capacidad de la televisión para construir “*representaciones simplificadas y canónicas de la realidad, de donde toma prestados valores, rituales, símbolos, formas de interacción, lugares y tiempos, para restituirlos después convertidos en modelos que cabe imitar*” (Caseetti y Di Chio, 1999: 311).

En este sentido, es interesante considerar también al *framing* propio de la ficción como modelo o punto de referencia objetivo para sus miembros, algo que explicaría la fuerte seducción hacia determinadas representaciones audiovisuales. Este rasgo del *frame* se acentúa más si cabe en las ficciones televisivas debido a la fuerte conexión e identificación que se establece entre los espectadores, los personajes y las tramas representadas. De esta manera, los espectadores pueden llegar a comprenderse mejor a sí mismos con los modelos proporcionados por las ficciones televisivas. De ahí el peligro eminente que puede acarrear cuando esos encuadres sean falsos o están contruidos de espaldas a la realidad.

Tipología de series de ficción consumidas por menores

Al presentarse este artículo como guía para la reflexión sobre las series de ficción y los menores, se considera pertinente una aproximación a la tipología de series que consumen a modo de contextualización. La diversidad de series que pueden consumir es amplia y no se restringe únicamente a los dibujos animados. En líneas generales, podríamos agrupar la ficción televisiva vista por menores en cuatro grupos: las series infantiles, las series dirigidas a adolescentes, las series familiares y las series dirigidas a un público adulto pero que son vistas también por menores. *Los Simpsons* estarían en esta última categoría. A partir de la revisión de las parrillas de emisión actuales y de años anteriores, los cuatro grupos pueden describirse del siguiente modo:

En primer lugar se encontrarían las series infantiles y estarían representadas principalmente por dibujos animados de programas de marionetas. Son productos habitualmente programados dentro de “programas contenedores” en los que un presentador da continuidad a varias series o dibujos animados. *Sésamo Street* (PBS, 1969-), *Barrio Sésamo* en la versión española (TVE, 1976-), es tal vez el programa de muñecos más famoso de todos los tiempos. *Fraggel Rock* (HBO, 1983-1987) y *Los Lunis* (TVE, 2003-) han seguido su senda como representantes de este tipo de programas. Dentro de las series de dibujos encontraríamos también varias modalidades específicas, como son las series mangas o japonesas, que están dirigidas a un público más adolescente. En la actualidad,

Shin Chan (Antena 3, 2005-) o *Power Rangers* (Telecinco, Antena 3, TVE, 1993-) serían representativos de esta modalidad.

En segundo lugar, se sitúan las series de ficción dirigidas a un público adolescente-juvenil. En este grupo se situarían series como *Sensación de Vivir 90210* (Fox, 1990-2000) o *Melrose Place* (Fox, 1992-1999), que arrasaron en los 90 y que han dado paso a *Buffy Cazavampiros* (WB televisión, 1997-2003), *Smallville* (CW Channel, 2001-), *One Tree Hill* (CW, 2003-) *Dawson crece* (Warner, 1998-2003) o *OC* (Fox, 2003-2007). Dentro de las series de producción nacional estarían *Al Salir de Clase* (Telecinco, 1997-2002), *Un paso adelante* (Antena 3, 2002-2005) o *SMS* (La Sexta, 2007-) sin olvidar auténticos fenómenos sociales como la telenovela argentina *Rebelde Way* (America TV, 2002-) y la mexicana *Rebelde* (Antena 3, 2004-2006).

En tercer lugar aparecerían las series familiares en las que los menores se incluyen como público objetivo. En esta sección estarían producciones como las dramedias españolas *Médico de Familia* (Telecinco, 1995-1999), *Los Serrano* (Telecinco, 2003-) o *Cuéntame* (TVE, 2001-) que se han dirigido a un *target* amplio de público. Desde el punto de vista de su estructura, estas series incorporan habitualmente tres tipos de tramas correspondientes a las edades de los distintos protagonistas. De esta manera, habría una trama infantil protagonizada por niños, otra más adolescente o juvenil y otra adulta protagonizada por los padres y/o abuelos. Los programadores se aseguran así una audiencia amplia en la que, por tanto, también se incluye a los más pequeños.

En cuarto y último lugar, se encontrarían las series que se dirigen específicamente a un público adulto, pero son vistas y consumidas también por menores. Encontraríamos aquí series que el menor ve “ocasionalmente” debido a su hora de programación. Entrarían aquí, por ejemplo, series como *Escenas de Matrimonio* (Telecinco, 2007-) o *Camera Café* (Telecinco, 2005-), en las que muchos menores quedan expuestos habitualmente a su contenido. Por otro lado, se encontrarían los dibujos animados dirigidos a adultos, pero que son consumidos principalmente por menores siendo ellos su principal grupo de seguidores, como es el caso de *Los Simpson* (Fox, 1989-), que se emite actualmente al mediodía, o *Futurama* (Fox, 1999-).

Como se observa, la diversidad de series que puede consumir un menor es extensa. Se pone de manifiesto cómo habría que prestar aten-

ción a prácticamente la totalidad de series programadas en televisión para poder reflexionar sobre este tipo de productos y los menores.

Análisis de Los Simpsons

Para conocer el universo fílmico de *Los Simpsons*, se ha optado en este artículo por analizar los seis primeros capítulos de la décima temporada de esta serie a modo de ejemplo. *Los Simpsons* narra la vida cotidiana de una familia en la ciudad imaginaria de Springfield. Empezó a emitirse en 1989 por la cadena Fox en Estados Unidos y desde entonces sigue emitiéndose ininterrumpidamente. Estamos, por tanto, ante la telecomedia más longeva de la historia de la televisión estadounidense. En España, es una de las apuestas más seguras de Antena 3 desde que se estrenó en 1994.

La particularidad de esta serie es que, aún siendo un producto dirigido a adultos, es consumido mayoritariamente por un público infantil y juvenil atraído por su estética de dibujos animados y su comicidad. El análisis que se va a mostrar ha tenido en cuenta las virtudes y los radicales de sociabilidad que mostraban los personajes en sus acciones (García Noblejas, 2000: 86). Siguiendo la estructura clásica de las narraciones fílmicas del guión audiovisual, se han estudiado las acciones de los personajes en las tramas argumentales. Los resultados se han agrupado en tres niveles: la estructura-narración, los personajes y la representación de valores. En concreto, en este último apartado se hará hincapié en la representación de la infancia y la violencia por ser dos temas de vital interés en relación con los menores.

Estructura y tono de la narración: universo fragmentado, el eterno retorno y la ironía

A pesar de ser una serie animada, la estructura de *Los Simpsons* responde perfectamente al género clásico de la comedia de situación, también denominada *sitcom*. Sin embargo, es una de las primeras comedias, junto con *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), que empezó a romper con las convenciones de este género. En el caso de *Los Simpsons*, por introducir la estética de los dibujos animados.

Desde el punto de vista dramático, hay que subrayar la dificultad inicial para valorar a los personajes de *Los Simpsons* a lo largo del conjunto de las temporadas ya que no hay continuidad ni evolución de los protagonistas en ellas. En este sentido, las tramas y los personajes del piloto guardan la misma similitud en edad y características que cualquiera de la décima. Así, cada capítulo hace volver a los personajes a su punto de partida como si de un *eterno retorno* se tratara. De ahí que Bart sea siempre el eterno niño travieso o Homer el eterno padre vago. No existen arcos dramáticos en los que los protagonistas se desarrollen con la acción, algo que da gran profundidad a las ficciones.

En concreto, esta estructura en la que no evolucionan los personajes es muy propia del género de la comedia de situación. De hecho, gran parte de su comicidad radica en la perpetuación de los estereotipos. Sin embargo, sí que existen *sitcoms* en las que los personajes cambian en el arco dramático de cada temporada o incluso en su totalidad, como ocurre en *Friends* (NBC, 1994-2004). No obstante, *Los Simpsons* ofrece un universo de ficción fragmentado compuesto por episodios estancos e inconexos en los que las acciones no tienen consecuencias a medio-largo plazo para los personajes. Generalmente, las reglas sociales se transgreden en esta serie pero dichas acciones, aunque sean graves, nunca tienen consecuencias reales para los personajes. Si buscásemos en el sentido de las historias para preguntarnos por su posible repercusión en su público, la estructura de *Los Simpsons* deja ya entrever la dificultad de comprensión de una narración que no se corresponde con el desarrollo y sentido último de las acciones en la vida real. Para comprender las historias narradas en esta serie, debemos fijarnos por tanto en cada episodio individualmente, donde sí se observan consecuencias a corto plazo para los personajes.

Como las acciones dentro de cada capítulo son autoconclusivas, cada episodio se presenta como la mejor unidad de análisis. Sin embargo, cabe destacar cómo en la mayoría de las ocasiones las historias de *Los Simpsons* son una sucesión de anécdotas más que una narración ordenada de acciones, algo que dificulta también su comprensión total por parte de la audiencia, sobre todo infantil y juvenil. Obviamente, se consigue gran comicidad al darse un encadenamiento de chistes, pero el sentido de una acción con su efecto se diluye una vez más. En concreto, el código filmico necesario para poder establecer el *pacto de lec-*

tura entre los más pequeños queda así quebrado desde sus orígenes. Los menores captarían, entonces, acciones concretas, con temas “enmarcados”, sacadas de su contexto real pero no fílmico, ya que dentro del propio universo de *Los Simpsons* sí tendrían sentido. De esta manera, quedaría desvirtuada cualquier conexión con la realidad.

Vemos un ejemplo significativo de esto en el capítulo titulado *Ob El Viento*. En él, Homer Simpson se convierte en hippy y empieza a comportarse de un modo anárquico para escandalizar a todos. Al final del capítulo y de una manera accidental, Homer acaba haciendo zumo de marihuana de grandes efectos alucinógenos que bebe gran parte del pueblo. Esta situación, que se ha planteado de una forma exagerada y con claros tintes cómicos, se muestra sin dejar constancia de las repercusiones reales que puede acarrear el consumo de drogas. Es, por tanto, un claro ejemplo de una acción sin consecuencias directas para el personaje pero que dentro de su propio universo puede quedar inmune. Algo que no ocurriría en la realidad. Éste es el juego constante en esta serie.

Como han afirmado sus propios creadores, *Los Simpsons* es una caricatura irónica de la cultura americana, una manera de criticar a la sociedad desde la superficialidad y lo políticamente correcto. Esta burla fina y disimulada que es la ironía requiere de un proceso de decodificación más elaborado por parte de los receptores. Los menores tendrán, por tanto, problemas para alcanzar el significado profundo de estas acciones. Sin embargo y como veremos más adelante, detrás de la aparente simpleza y superficialidad de esta acción, se entremezclan otras situaciones en las que el personaje tiene que responder con más responsabilidad.

Personajes: los nuevos héroes de la televisión

Los personajes de *Los Simpsons* están caracterizados a través de estereotipos. La utilización de clichés o personajes predecibles es muy común en la ficción televisiva, en especial en la comedia, ya que facilita la identificación y el efecto cómico. Estos estereotipos están más encasillados en *Los Simpsons*, si cabe, que en otro tipo de comedias de situación. Como se avanzaba en el epígrafe anterior, durante sus casi 20 años de emisión, los estereotipos iniciales de *Los Simpsons* se han per-

petuado sin haber sufrido cambios significativos. Sin embargo, a pesar de su fuerte caracterización y más allá de la mera simplificación, estos personajes pueden mostrar gran humanidad y ternura en determinados momentos, algo que les ha hecho gozar de una proyección extra-textual. La coherencia interna de los estereotipos, junto con el tiempo que lleva la serie en pantalla, hacen que muchos espectadores lleguen a familiarizarse con estos personajes, convirtiéndose, incluso, en auténticos héroes televisivos para ellos.

Para construir estos estereotipos humorísticos, los protagonistas de *Los Simpsons* están caricaturizados con defectos o virtudes llevadas al extremo. El humorismo recae en el juego entre la previsibilidad e imprevisibilidad de las acciones que realizan los personajes. De esta manera, el chiste se consigue bien por reafirmar estos estereotipos o bien por contradecirlos.

De ahí que el padre de familia, Homer, sea un padre vago, irresponsable y con inteligencia limitada cuyas acciones se corresponden más a las de un niño que a las de un adulto. Por ejemplo, en el episodio *La Grasa del Baile* intenta abrirse camino en el mundo de los negocios y obliga a su hijo a que trabaje con él robando la grasa acumulada en restaurantes y casas particulares. Cuando descubren que otra empresa les intenta robar su grasa, se desmorona y es su propio hijo quien le da ánimos y le hace confiar en “un último golpe”. “Siempre sabes qué decirme para animarme”, le contesta Homer. Se observa por tanto aquí a un padre con ideas poco cabales que tiene que ser apoyado y alentado por su hijo.

Marge, por su parte, representa a una madre convencional más sensata. Protectora y comprensiva con sus hijos, les da la libertad necesaria para que se enfrenten a determinados problemas. En el episodio *Bart, La Madre* la vemos recriminar a su hijo por haber matado un pájaro y de una manera sutil le invita a ser responsable con sus acciones. En el episodio *La Grasa del Baile* anima también a su hija Lisa a que acuda a un baile del colegio aunque sea sin pareja para pasárselo bien. También apoya a su marido cuando es necesario. En el episodio *El Mago de Evergreen Terrace* alienta a su esposo en un momento depresivo que está sufriendo diciéndole que a ella le ha hecho feliz y organiza, junto con sus hijos, una fiesta en la que reciben a Homer diciéndole: “Bienvenido a tu vida. Los niños y yo queremos mostrarte tus grandes gestas”.

Respecto a los hijos, Bart sería el niño inquieto, rebelde y travieso, mientras que su hermana Lisa sería más responsable e intelectual. Por ejemplo, en el capítulo *Bart, La Madre* Marge le prohíbe a su hijo que vaya a jugar con uno de los niños más peligrosos del barrio. Sin embargo, Bart hace caso omiso y se fuga con este amigo. “Mamá no me asusta”, le dice a su hermana, “yo hago lo que quiero”. Vemos aquí a un personaje independiente que no acepta la autoridad maternal. Sin embargo, cuando Bart empieza a jugar con su amigo conflictivo, éste le obliga a disparar a un pájaro que está calentando unos huevos. Bart, movido por las apariencias, dispara y mata accidentalmente a la madre de las futuras crías. En ese momento, Bart se hace cargo de las consecuencias de sus acciones y se imagina a sí mismo en un tribunal siendo juzgado. Su madre acude al lugar de los hechos y se disgusta mucho. Bart le reconoce que tenía razón al prohibirle ver a ese amigo. Marge, implacable, le dice muy enfadada: “Me desobedeces... haz lo que quieras. ¡Diviértete matando!”. Es cuando Bart se dirige al nido donde están los huevos de las futuras crías huérfanas y disgustado les comenta: “No sé cómo decíroslo, pero vuestra madre sufrió un accidente, alguien cometió un error, fui yo, pero no os preocupéis, yo cuidaré de vosotros”. Y de esta manera, reconociendo su gran error, Bart asume la responsabilidad de cuidar de esas futuras crías.

Lisa, por su parte, es una niña estudiosa con un elevado sentido de la justicia y el honor. Por ejemplo, en el episodio *Lisa Obtiene una Matrícula* logra la máxima calificación haciendo trampas en un examen. Gracias a su nota, el colegio recibe una gran subvención. Aunque Lisa le confiesa al director que copió en ese examen, él le aconseja que no lo haga público ya que perderían el dinero. Sin embargo, el día de la entrega del cheque, Lisa reconoce su verdad en el discurso: “Sé que este macro cheque es muy importante para nosotros pero creo que la verdad es lo más importante. Al fin y al cabo, la educación es la búsqueda de la verdad. Y la verdad es que no nos merecemos la subvención ni merezco sus aplausos. Copié en aquel examen”. Al escuchar estas palabras, quien debía entregarle el cheque reconoce lo valioso de esa acción y decide otorgarle el dinero igualmente. “Al fin y al cabo”, exclama, “quién puede decir que no ha engañado a su mujer”. En esta situación que se plantea podemos observar varias cuestiones interesantes. En primer lugar, Lisa está caracterizada con un estereotipo muy

marcado y su conflicto se ha originado cuando ha salido de él, es decir, ha hecho trampas en un examen. Además, los adultos, representados en este capítulo por el director del colegio y el hombre encargado de hacerle entrega del premio, son personas que se encontrarían en un plano moral inferior.

Respecto a estos dos personajes infantiles, Lisa y Bart hacen de contrapunto ofreciendo una realidad estereotipada de la infancia pero a la vez complementaria. Además, tras esta breve reseña de los personajes principales, se observa cómo los estereotipos femeninos se han representado al alza en relación con los masculinos, algo que deja ya ver cómo los guionistas de la serie quisieron romper con las reglas clásicas de caracterización de las *sitcoms* familiares. El deleite y admiración hacia estos protagonistas se aleja del héroe clásico de las epopeyas pero que guarda también parcelas de humanidad.

Representación de valores: la infancia y la violencia

Como se ha avanzado anteriormente, *Los Simpsons* combinan la crítica más mordaz con ternura y sentimientos más humanos. Esto queda bien reflejado en el abanico de valores que aparecen en estas narraciones y en cómo están representados. De entre los temas tratados en esta serie animada, dos merecen la pena ser analizados por su relación directa con los menores: la representación de la infancia y la violencia.

En primer lugar, la niñez está representada en *Los Simpsons*, principalmente, por Bart, Lisa y sus amigos. La infancia queda reflejada en tres grandes ámbitos: el escolar, el lúdico y el familiar.

Respecto a la faceta escolar, todos los niños representados en *Los Simpsons* aparecen integrados en el colegio, un lugar de encuentro y diversión más que de estudio. Gran parte de las escenas de los capítulos analizados están directamente relacionadas con la escuela. El colegio y la diversión se entremezclan muchas veces ya que para ellos la escuela es un lugar donde son felices. Por ejemplo, cuando en el capítulo *La Grasa del Baile* Homer obliga a su hijo a trabajar con él y dejar el colegio, Bart añora los momentos felices de diversión que compartía con sus compañeros. El tema de la infancia perdida es recurrente en ese mismo episodio. En otra trama, una niña nueva acude al colegio y Lisa

sufre al ver cómo se convierte en la nueva ídolo de sus amigas además de cambiar totalmente su forma de vestir y carácter. Las niñas empiezan a maquillarse, a comprarse ropa juvenil e incluso deciden organizar un baile para salir con chicos. Lisa se muestra reacia al cambio en un primer momento, pero sus amigos le insisten. “¡No somos muy niñas para maquillarnos!”, les dice Lisa, “yo no quiero pareja, ni tampoco perfume, ni vestidos de fiesta. ¿Es que soy la única que quiere jugar al “pídola”, hacer bizcochos y ver *David de Gnomos*?”. Al final del episodio, las amigas se dan cuenta de que todavía son niñas y de que tienen que disfrutar de su infancia. “Venga”, les dice Lisa, “sólo nos quedan 8 ó 9 años para masticar con la boca abierta, reírnos en la iglesia o poder estar dos o tres días sin bañarnos ¡gozemos de la libertad que tenemos ahora!”. Como se puede apreciar, esta declaración no se corresponde a una niña de su edad, pero al ponerla en boca de Lisa genera risa.

En relación a los niños en el ámbito familiar, sí se debe afirmar que *Los Simpsons* configuran una familia unida aunque sus propios miembros hagan romper los estereotipos de una familia tradicional. La madre, Marge, es un pilar fundamental de la familia y es el punto de coherencia de las locuras de su marido. El padre es una persona irresponsable, tiene buenos sentimientos, quiere a sus hijos y sus hijos también le dan muestras de afecto recíproco. Además, en los capítulos analizados se ve a la familia compartir momentos juntos como la comida o la cena, e incluso momentos lúdicos como pasar el día en el lago o andar en *cars*. La unidad de esta familia es la que les imprime verdadero carácter y personalidad a *Los Simpsons*.

Por otro lado, uno de los temas más recurrentes y a la vez más polémicos en *Los Simpsons* es la representación de la violencia (Bringas, Rodríguez y Clemente, 2004). En concreto, en la serie de dibujos animados se observa mucha violencia explícita, tanto física como verbal, en la que los menores normalmente son las víctimas. La banalización de la violencia es constante en todas las temporadas. Se puede poner como ejemplo significativo el capítulo especial de Halloween que lleva por título *La Casa de Terror IX. Especial Halloween*. Este episodio está compuesto por tres historias independientes en las que la trivialización de la violencia es el hilo conductor. La primera narración cuenta la retransmisión de la ejecución de un asesino como si fuera un espectáculo circense. Los órganos del asesino son llevados al hospital con la casualidad de

que la cabellera es implantada en la cabeza de Homer. Tras la operación, éste se convierte en un asesino sanguinario y empieza a matar a la gente del pueblo. A una de las víctimas la mata hincándole un sacacorchos y le saca el corazón latiendo para que lo vea todo el mundo. La descripción deja entrever cómo es una escena muy explícita a la vez que desagradable para todas las edades, pero, en especial, para los niños. En la misma historia, el propio padre intenta luego asesinar a su hijo dándole puñetazos.

En otra historia de este capítulo, Bart y Lisa entran dentro de los dibujos animados *Rasca y Pica*, un gato y un ratón que continuamente están atentando contra su integridad física. Al introducirse en el mundo de *Rasca y Pica*, Bart y Lisa se convierten también en sus víctimas. A pesar de que estas narraciones están contadas como si fueran un cuento de terror, tanto la temática como la forma no son las idóneas para los menores.

Conclusión

Este trabajo ha pretendido subrayar la importancia de afianzar una línea de estudio sobre la representación de valores en ficciones televisivas consumidas por menores. A este respecto, sugiere que las teorías *Agenda Setting* y *Framing* aportan una interesante perspectiva para investigar la representación de los valores en las series de ficción casi sin explorar.

Además, se ha dejado constancia de cómo la tipología de series consumidas por los niños y jóvenes no se restringe a los dibujos animados. Por tanto, para poder reflexionar sobre la ficción televisiva y los menores serían necesarios estudios sobre series infantiles, series para adolescentes, series familiares y series dirigidas a los adultos pero que son vistas también por los más pequeños.

Con todo esto, quedaría a juicio de padres y educadores valorar las ficciones televisivas que consumen habitualmente los menores a su cargo. En este sentido, más que prohibir que vean determinadas series, sería fructífero promover un *consumo reflexivo* de la ficción televisiva, algo que presupone unas competencias mínimas del lenguaje audiovisual tanto para los mayores como para los más pequeños. La reflexión de las

series a través de los tres niveles propuestos en este artículo (la estructura-narración, los personajes y la representación de valores) puede ser operativa.

Respecto al caso de estudio, sin desprestigiar las valiosas aportaciones que *Los Simpsons* 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. Como se ha comentado, esto es, precisamente, lo que imprime carácter y personalidad a una serie como *Los Simpsons*.

Bibliografía

- AGUADED, J. I. (1999): *Convivir con la televisión*. Barcelona, Paidós.
- AKASS, K. y McCABE, J. (2004): *Reading Sex and the City*. Londres, I.B. Tauris.
- ANG, I. (1985): *Watching Dallas. Soap opera and the Melodramatic Imagination*. Londres, Routledge.
- BEARD, L. (2004): "Local Satire with a global reach: Ethnic stereotyping and cross-cultural conflicts in *The Simpsons*" en ALBERTI, J.: *Leaving Springfield. The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*, Detroit, Wayne State University Press.
- BRINGAS, C.; RODRIGUEZ, F. y CLEMENTE, M. (2004): "Violencia en televisión: análisis de una serie popular de dibujos animados". *Aula Abierta*, 83, pp. 127-140.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Paidós.
- CHAUVERO, H., GARCÍA-MUÑOZ N. (2005): "Los hábitos del consumo televisivo de una comunidad extranjera: el caso de estudiantes latinoamericanos en Barcelona". *Zer, revista de estudios de comunicación*, 19, pp. 191-204.
- FIGUERAS, M. (2006): *Las series son como la vida. El significado para las adolescentes de la ficción televisiva*. Disponible en: http://www.educacionenvalores.org/articulo.php?id_article=680. Fecha de consulta: 28 de junio de 2007.
- GALÁN FAJARDO, E. (2006): "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central*", *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.htm>. Fecha de consulta: 1 de febrero de 2008.

- GRANDÍO, M. (2006): La experiencia televisiva de la audiencia y el concepto de entretenimiento. El caso de Friends en España. (Tesis doctoral). Pamplona, Universidad de Navarra.
- 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*, 11. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/zer11web/huertas.htm>. Fecha de consulta: 28 de junio de 2007.
- JHALLY, S. y LEWIS, J. (1992): *Enlightened Racism: The Cosby Show, Audiences and the Myth of the American Dream*. Boulder, Westview Press.
- JOHNSON, M.L.; (2007): *Third Wave Feminism. Jane Puts in a Box*. Londres, I.B. Tauris.
- McCABE, J. y AKASS, K. (2006): *Reading Desperate Housewives. Beyond the White Picket Fence*. Londres, I.B. Tauris.
- McCOMBS, M. (2006): *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Barcelona, Paidós.
- McCOMBS, M.E. y SHAW, D.L. (1997): "The Agenda Setting: function of mass media". *Public Opinion Quarterly*, 36, pp. 18-22.
- McCOMBS, M.E. y SHAW, D.L. (1972) "The agenda-setting functions of the Press". *Public Opinion Quarterly* (36), pp. 176-187.
- McCOMBS, M. y SHAW, D. (1993): "The Evolution of Agenda-Setting Research: Twenty-Five Years in the Marketplace of Ideas". *Journal of Communication* 43 (2), pp. 58-67.
- MONTERO, Y. (2006): *Televisión, valores y adolescencia*. Barcelona, Gedisa.
- PINDADO, J. (2006): "Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente". *Zer* 21, pp.11-22.
- REESE, S. (2001): *Framing Public Life: perspectivas on media and our understanding of the social World*. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates.
- REPOLL, J. (2004): "Los otros: estudios de audiencia. Una observación etnográfica de una audiencia multicultural en su interacción con la televisión". *Zer* 16. Disponible en: http://www.ehu.es/zer/zer16/articulo_7.htm. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2006.
- SÁDABA, T. (2001): "Origen, aplicación y límites de la teoría del encuadre (*Framing*) en Comunicación". *Comunicación y Sociedad*, 14(2), pp. 143-175.
- SCHRÖDER, K. (1988): "The Pleasure of *Dinasty*. The Weekly Reconstruction of Self-Confidence en DRUMMOND, P.; PATERSON, R., *Television and its audience*. Londres, British Film Institute, pp. 61-82
- SPENCE, L. (2005): *Watching Soap Operas. The Power of Pleasure*. Middletown (CT), Wesleyan University Press.
- WEAVER, D. (2007): "Thoughts on Agenda Setting, Framing, and Priming". *Journal of Communication*, 57(1), pp. 142-147.