

RISAS, CINISMO E INCORRECCIÓN POLÍTICA.
UN ANÁLISIS DE LA COMEDIA ANIMADA SOUTH PARK

Silvina Gabriela Dadamo

Licenciada en Comunicación Social – UBA

silvinadadamo@gmail.com

Voy a retomar en esta presentación mi tesis de grado, que aborda la comedia animada South Park. Este producto audiovisual estadounidense consumido en nuestro país con adaptaciones mínimas, busca entretener pero al mismo tiempo se autopropone como “crítico”, “subversivo” y “polémico”. Se examina en qué medida se plasma semejante autoposicionamiento y cómo funciona en nuestra sociedad, donde su circulación no fue originalmente pensada, atendiendo a: 1) su acogida mediática local; 2) su estructura narrativa y los mecanismos internos de captación y mantención el interés del espectador; 3) su usufructo de la comicidad; 4) sus modos de representación de las diferencias socioculturales, étnicas, religiosas, sexuales y genéricas, su cuestionamiento o no, de las relaciones de poder existentes y su apelación a la incorrección política; 5) la visión de mundo vehiculizada en su contenido y los posicionamientos ideológicos que promueve.

Atravesando estas cuestiones, cabe determinar también la originalidad y efectividad – si la hay – de este objeto cultural en su descripción del mundo actual y sus problemas cotidianos. Esto es relevante ya que dichos objetos impactan subrepticamente en la memoria colectiva y contribuyen a forjar imaginarios identitarios.

A los efectos de constituir un corpus se toma la primera temporada de la comedia animada, emitida como estreno en TV abierta por el entonces llamado canal Azul TV (canal 9), en la franja horaria de las 23 y que consiguió la nada desdeñable cifra de 4,9 puntos de rating (casi 500.000 espectadores).

Un breve contexto

El programa animado South Park desembarcó en la Argentina en abril de 1999, casi dos años después de su estreno en Estados Unidos y su permanencia en la TV abierta duró tan solo un mes, para ser luego derivado a la TV por cable. En aquel entonces finalizaba la segunda presidencia de Carlos Menem, con el desgaste ocasionado por su doble período gubernamental en medio del hartazgo de la ciudadanía y la necesidad imperante de un cambio. El mapa de medios del momento muestra una fuerte concentración y la

conformación de dos grandes conglomerados mediáticos, el Grupo Clarín y la sociedad Citicorp Equity Investment (CEI)-Telefónica. Esta última adquiere entre 1997-98 los canales 9 y 11 y los canales provinciales vinculados a éstos. En el período analizado, se da una gran competencia en los canales televisivos y permanentes cambios en sus grillas de programación.

La repercusión de la comedia animada en los medios gráficos Clarín, La Nación y Página 12, muestra un tratamiento diferenciado según el contrato de lectura de cada diario y, también al interior de sus secciones y suplementos. Tal es el caso de los suplementos jóvenes Sí y No de Clarín y Página 12, respectivamente, que la acogen con beneplácito y celebran su incontinencia verbal en concomitancia con un espíritu rebelde. En cambio, en las secciones de espectáculos de Clarín y La Nación, se advierte a los lectores, con cierta alarma, acerca de las temáticas que aborda el programa y el tono de su abordaje escatológico, cruel, violento y extremo. Se señala que el programa está dirigido a adultos y/o adolescentes, pero su contenido no es apto para niños. Mientras que Página 12 resalta como estrategia este tipo de contenido en un canal “precavido”. Los redactores incurren en ciertos errores que evidencian una lectura superficial del producto o directamente que levantaron la información de otro lugar, como cuando equivocan nombres y características de ciertos personajes, pero también cuando indican que el dibujo carece de moraleja. Esto da cuenta de la precarización del campo de los críticos de productos televisivos. No hay especialistas en críticas de dibujos animados o productos de animación porque no son objetos culturales legitimados. Además, esto también podría ser fomentado por la lógica del trabajo periodístico, en el que los redactores están constantemente asediados por la información y deben producir material en tiempos récord. Asimismo, se recogen reacciones dispares de la audiencia ante el primer episodio, lo que abona el terreno para la polémica.

Aspectos narrativos

South Park es una comedia de situaciones o sitcom, esto es: un show televisivo en el que los mismos personajes viven diferentes historias en cada emisión. Los protagonistas son cuatro chicos que viven en el ficticio pueblo de South Park, Colorado, y asisten a cuarto grado de la escuela primaria. Ellos son Stanley (Stan) Marsh, Kyle Broflovski, Eric Cartman y Keneth (Kenny) McCormick. A continuación una breve descripción:

Stan Marsh es un niño con un gorrito azul de borla roja y está enamorado de Wendy Testaburger. Randy y Sharon son sus padres, y Shelley, su agresiva y violenta hermana mayor. Randy es geólogo. El grupo familiar lo completa el abuelo.

Kyle Broflovski es el mejor amigo de Stan y se lo identifica por su sombrero verde con visera y tapa orejas. Cartman lo odia a él y a su familia por ser judíos. Gerald y Sheila son los padres de Kyle. Tienen otro hijo, Ike, un bebé. Sheila es el estereotipo de la madre judía: sobreprotectora y terca.

Eric Theodore Cartman es el antihéroe de la serie: antipático, egoísta, racista, antisemita y manipulador. Es obeso, pero se rehúsa a admitirlo, con la excusa de que tiene huesos grandes. Vive con su madre, quien es en apariencia el ama de casa ideal pues cocina muy bien y viste muy austeramente, pero que lleva una doble vida que oculta a su hijo. Es promiscua y suele aparecer en revistas porno. Experimentó todo tipo de práctica sexual y las más diversas perversiones. Malcría a su hijo por un lado, tratándolo como infradotado y por otro, consintiendo su adicción por la comida y su carácter insoportable. Eric no sabe quién es su padre.

Kenny McCormick es un niño que siempre oculta su cara en su parka naranja - sólo sus ojos son visibles - y cuando habla no se le entiende. Es el más avisado de los cuatro en cuanto a información sexual. Su familia es muy pobre y su padre, Stuart, es alcohólico. Su madre, que siempre culpa al alcoholismo de Stuart por la situación en que se encuentran, parece tener un carácter inestable. Kenny muere indefectiblemente en cada episodio de la temporada, con excepción del especial de Navidad, para aparecer como si nada en el siguiente.

Los demás personajes intervinientes son: el profesor Garrison, el consejero escolar, la directora Victoria, Chef, los compañeros de colegio (Pip, Terrance y Wendy, entre otros), el científico de la colina, la alcaldesa y sus asesores, el policía Barbrady.

En la mayoría de los trece episodios que componen la primera temporada se cuentan dos historias, una principal y otra secundaria, que a veces se entrelazan.

En su estructura dramática el interés del espectador es captado a través de una situación de equilibrio inicial, un quiebre del mismo, la voluntad de los personajes que los impulsa a actuar en pos de reestablecerlo, una diversidad de obstáculos que se presentan, su resolución en el clímax y el desenlace fina (Puente, 1997:65). Este mecanismo genera intriga y permite jugar con la anticipación del espectador.

Dentro de dicha estructura, cabe destacar el cambio de agnición, en el que los personajes pasan de la ignorancia al conocimiento. Es el caso de la moraleja. En South

Park la moraleja cumple una función ordenadora dentro del caos y las acciones extremistas mostradas adrede. Instaura una especie de momento de calma donde se puede, en ocasiones, mirar con claridad lo que es adecuado y lo que no. Las conclusiones a las que se llegan nunca van más allá del sentido común aplicado a la experiencia de vida de las grandes ciudades, como cuando los chicos reflexionan sobre el rol de la TV en sus vidas:

Stan: Maldición, creo que si los padres se preocuparan menos por lo que ven sus hijos y más por lo que ocurre en la vida de sus hijos, el mundo sería un lugar mucho mejor.

Kyle: Sí, creo que los padres se ofenden porque delegan en la TV la tarea de cuidar y educar.

Así, las comprobaciones morales se desprenden de las experiencias vividas por los personajes.

Muchas de las moralejas de South Park terminan siendo ridiculizadas o contrarrestadas con un gag, lo que es una marca estilística del espíritu de la sitcom. Por ejemplo, cuando Kyle ruega a los aliens que abdujeron a su hermanito que se lo devuelvan y éstos ignoran su conmovedor alegato:

Kyle: Eh, visitantes, esta mañana ustedes se llevaron a mi hermano, Ike. Es el pequeño pecosito que parece una pelota de fútbol. Al principio estaba feliz de que se lo llevaran, pero hoy aprendí algo: tener un hermanito es algo muy especial. Eh, señores visitantes, sólo soy un chico solitario en este mundo, pero si pudieran encontrar algo en sus corazones, o lo que sea que tengan, para devolverme a mi hermano, seguramente harán que mi vida se ilumine otra vez.

Stan: Eso fue hermoso, amigo.

Kyle: ¿Funcionó?

Stan: No, se están yendo.

Las imágenes de la sitcom se generan, en un principio, con la técnica de stop motion aplicada a figuras geométricas de papel recortado, pero luego se recurre a la animación de las mismas por computación. Estas figuras son planas y de corte elemental.

Tanto a nivel narrativo como de la imagen aparecen dos tradiciones contrapuestas en la escenificación de las diversas muertes de Kenny (figura 1). Hay algunas pocas ocasiones en que este sufre golpes o aplastamientos para luego aparecer ileso - invulnerabilidad que corresponde al verosímil de los "cartoon" -. En este sentido, South Park pareciera ser deudor de las viejas producciones creadas en los años '40, como las de Tom y Jerry, en las que el daño infligido y sufrido se regía por reglas diversas a las de la realidad y,

en cambio, acordes a las de los relatos fantásticos. Producciones consumidas durante varias décadas siguientes por público infantil, en las que la manifestación del padecimiento físico se plasmaba en superficies hinchadas, que latían, en fulgurante rojo. Estos cuerpos suplicados, sin embargo, eran más resistentes a la muerte y al dolor ya que se trataba de cuerpos plásticos – era frecuente que pudieran estirarse sin sufrir desgarros -, desprovistos de estructura ósea, de vísceras e incapaces de sangrar. Sin embargo, este dato constituye, una excepción y no la regla, ya que en otras oportunidades el cuerpo de Kenny es despedazado sangrientamente, ahorcado, incinerado y machucado. Esto es porque South Park se inscribe también dentro de la producciones audiovisuales modernas en las que la estética del animé jugó un rol preponderante. Dicha estética implica una redefinición y un reajuste de las resistencias corporales frente al tormento y la flagelación y asimismo encarna una suerte de regocijo en la exaltación de la violencia y el morbo. De hecho, es en los animé donde los cuerpos parecen volver a situarse en una perspectiva algo más “realista”, ya que los golpes producen no sólo moretones sino heridas abiertas de las que suele manar sangre en abundancia.

Comicidad

Para hablar de la comicidad en South Park, es útil la definición de Bergson acerca de lo cómico como “cierta rigidez mecánica que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva del ser humano” (1939: 17). En dicha rigidez se evidencia lo ridículo, esa incapacidad de adaptación que es penalizada con la risa, que funciona como castigo social. Ésta se plasma frecuentemente en los vicios de los personajes que además, en su gran mayoría, son altamente estereotipados, para reforzar esa finalidad cómica. Ejemplos de vicios y estereotipos son: la potencia sexual y el swing (figura 2) de los negros en Chef - que canta a lo “Barry White” -, la voracidad sexual de la señora Cartman, la ambición calculadora de la alcaldesa y su falta de idoneidad, la compulsión por las apuestas de Jimbo y su artilugio para masacrar animales pese a la veda de caza al grito de: “¡Vienen directo a nosotros!” (figura 3). Asimismo, los temas controversiales o tabú son risibles para South Park, como ocurre en el episodio Muerte donde el longevo abuelo de Stan convence al niño para que le practique eutanasia (figura 4).

La sitcom recurre a la parodia, concebida como imitación burlesca, y el pastiche, que implica la intertextualidad, el juego con textos (verbales y visuales) ya circulados por la

cultura, emplazándolos en un régimen lúdico, sin que adquieran un efecto de confrontación (Steimberg, 2001).

Para ejemplificar lo anteriormente citado, se observa en el episodio Conjuntivitis que Chef, convertido en un zombi, canta y baila vestido como Michael Jackson en el video de “Thriller” – incluso ejecuta la misma coreografía - y su utilización es más que adecuada, ya que en dicho video, Jackson también danza junto a muertos vivientes. Pero, naturalmente, el texto de la canción que interpreta Chef cambia en relación al talante ya descrito del personaje. La letra dice así: “Voy a hacer el amor / aún cuando esté muerto / Mi cuerpo puede estar frío, / pero siempre hace calor en mi cama / Hacer el amor / No te asustes / Sólo porque mi corazón no late / no significa que no te vayas a acostar”. Finalmente, hay un nuevo guiño cuando Chef se abre la chaqueta y grita mientras una repentina ráfaga de aire despliega su cabellera al viento, como otrora hiciera Michael Jackson en el video de la canción “Bad”.

Representaciones de la diversidad

La definición que da Alejandro Kaufman acerca de la corrección política en su artículo “Sobre vocablos necesarios pero insuficientes”¹ (2008), dice que ésta implica reemplazar vocablos injuriosos o degradantes de carácter religioso, sexual, cultural, étnico y de género, por otros desprovistos de semejante carga simbólica.

Se sustituyen unas distinciones por otras, en tanto que se procura la institucionalización de términos exentos de toda memoria ignominiosa para describir emancipatoriamente a quienes fueron o son aún perseguidos, oprimidos o mortificados. Se legitima de esta manera un estatuto jurídico cuyas consecuencias sobre los derechos y las condiciones de vida de los afectados no podrían dejar de reconocerse, pero a la vez se provocan consecuencias culturales fuera de proporción con los beneficios obtenidos (2008).

La incorrección política, en cambio, implica la persistencia de esos vocablos degradantes. En tal sentido, es posible caracterizar al show como “políticamente incorrecto”. Es precisamente este concepto el que nos permitirá dar cuenta de las modalidades de representación de la diversidad en la sitcom, ya que South Park lo utiliza para criticar algunos aspectos de la sociedad norteamericana pero, al mismo tiempo, no se propone cuestionar las representaciones hegemónicas de la alteridad. Cabe recordar que:

Los hombres han organizado sistemas de similitudes y diferencias a partir del conocimiento de los otros, «otros» organizados de manera diferente a un «nosotros». (...)

¹ Extraído de la web del diario Página/12 el 3 de julio de 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-107109-2008-07-03.html>

Esas taxonomías tienen por objeto «establecer relaciones de subordinación y coordinación» cuyas partes quedan «dispuestas según un orden jerárquico» (GRIMSON, 1998: 2).

¿Cuáles son las categorías que permiten definir un “nosotros” y un/os “otro/s” en South Park? En las sociedades multiculturales encontramos distintos grupos de pertenencia. En la sitcom, que busca representar a la sociedad norteamericana, dichos grupos se dividen, en el corpus analizado, según su nacionalidad (norteamericanos nativos versus mexicanos, etíopes, iraquíes y canadienses), según su origen étnico (blancos, negros, indios, latinos, orientales y árabes) y según su religión (católicos, judíos, protestantes, agnósticos). El colectivo “norteamericanos” – como ciudadanos que pertenecen a una unidad territorial - agrupa a un “nosotros” que se opone a unos “otros” con distintos grados de cercanía y cotidianeidad – en el caso de los mexicanos y canadienses – y a unos “otros” demonizados y exotizados – en el caso de los etíopes e iraquíes -. De modo que los “otros” sufren distintos tipos de estigmatizaciones reductoras como parásitos (mexicanos), soeces (canadienses), terroristas y extremistas (iraquíes) y famélicos a quienes hay que alimentar (etíopes).

Los creadores del show propician un producto que puede resultar contestatario para con ciertas problemáticas dentro de EEUU, pero no de sus fronteras hacia fuera. Esto ocurre porque el programa fue originalmente pensado para que su circulación se diera dentro de las fronteras del propio país, dirigido a una audiencia local. Sin embargo, globalización mediante, cuando se exportan contenidos y la audiencia interpelada es ajena a la sociedad retratada, la percepción y los puntos de identificación varían.

Para ilustrar esto se puede citar el episodio Marvin muerto de hambre. Marvin es un niño desnutrido de una tribu africana adoptado erróneamente por los protagonistas de la sitcom, que esperaban recibir un reloj digital, a cambio de una donación a etíopes carenciados (figura 5). Los chicos simpatizan con él ya que los sonidos que emite al hablar son como un castañeteo, característica exótica que los cautiva. Pese a esto, no vacilan en apodarlo “famélico” o “muerto de hambre” (“starvin” en inglés) en pleno uso de la violencia simbólica, ya que la utilización de este vocablo es muy diferente en boca de un blanco norteamericano bien alimentado que en la boca de un inmigrante africano. Sería distinto si Marvin se autoproclamase así irónicamente, enrostrando a los cuatro amigos, en tanto representantes de un país hegemónico, los resultados de las relaciones de poder existentes. Algo similar ocurre en la escena de la deportación fallida de Marvin, en la que agentes federales ingresan en la casa de Cartman buscando al

pequeño etíope y se llevan por error a Eric, embolsado en un saco como si fuera un animal.

Esto muestra lo planteado por Kaufman, que advierte sobre los riesgos que entraña descartar los vocablos políticamente correctos en lo que él llama “sociedades desacopladas del tren de la modernidad”, como la nuestra.

En los ámbitos en que las conquistas emancipatorias han tenido lugar –aunque no estén exentos por ello de eventuales regresiones- la sátira convive con la juridicidad de un modo conceptualmente desgarrador, pero pacíficamente convivencial. Tomemos el ejemplo de South Park, reciente modalidad satírica de noble linaje: La crudeza y la agresividad que caracterizan a ese dibujo animado norteamericano sólo pueden comunicarse en sociedades liberales, en las que numerosos grupos históricamente discriminados han alcanzado significativas conquistas en sus condiciones de existencia, sin perjuicio, hay que insistir en ello, de eventuales regresiones o contradicciones y limitaciones de diferente índole. Lo curioso es lo que sucede cuando una serie como South Park se difunde en un ámbito cultural al que resulta ajena la problemática en toda su plenitud, y se da lugar en consecuencia a la circulación de un discurso burlón sobre la corrección política allí donde la corrección política ni siquiera se insinuó en práctica social alguna. Al mismo tiempo, y sin dejar de transitar algunas paradojas, estas mismas tensiones pueden contribuir a su manera a facilitar trayectorias emancipatorias (KAUFMAN, 2008).

Es el caso de la circulación en los distintos episodios de ciertas vituperaciones sobre los judíos (“La mamá de Kyle es una judía de mierda” – Cartman en el episodio 6 - o “Eso pasa cuando se educa a alguien como un hereje” – Garrison en el episodio 10 -) que en la Argentina puede resultar complicada. Fundamentalmente por los dos atentados contra dicha colectividad - el de la Embajada de Israel en 1992 y el de la AMIA en 1994 -, ambos con su coletazos de impunidad y encubrimiento y falta de castigo a los verdaderos culpables. Tales acontecimientos constituyen un desgarramiento de la trama social, desgarramiento aún irresuelto.

Asimismo, si se extiende el concepto de otredad a los distintos grupos de pertenencia social, todo lo estigmatizable se convierte en el “otro”. Así, en relación a la diversidad sexual, en el episodio 4 se muestra la alegría como rasgo característico de la homosexualidad masculina; reduciendo a los varones gays a un estado de felicidad perpetua y diversión perenne. El travestismo es mostrado desde lo bizarro. Mientras que en relación a la homosexualidad femenina, los creadores del show no se privan de utilizar lugares comunes. Cuando los chicos preguntan acerca del lesbianismo, reciben las siguientes indicaciones: lamer la alfombra (alusión al sexo oral entre mujeres), comer una caja de tortillas, escuchar un disco de Indigo Girls², tener a mano unas

² Dúo de folk-rock estadounidense integrado por Amy Ray y Emily Saliers, ambas asumidas como lesbianas.

chancletas. Sin embargo, el hilo narrativo permite inferir que todas esas indicaciones reduccionistas parten de los adultos que evitan explicarles a los chicos qué es ser lesbiana. Cabe preguntarse, respecto de esto último, por la reacción de homosexuales y lesbianas ante tales representaciones.

Por otra parte, ¿qué menos políticamente correcto que el regodeo y la exaltación de la violencia contra los débiles? Teniendo en cuenta los estratos socioeconómicos, Kenny es el “otro” porque es pobre y eso hace que sea prescindible.

En cuanto a la representación de las mujeres, cuando éstas ocupan puestos de mando pasan de la falta de escrúpulos y la ignorancia de la alcaldesa al atolondramiento de la directora del colegio. Ya mencionamos brevemente los talentos de las madres de Cartman y Kyle, como mujer come-hombres y madre sobreprotectora, respectivamente. Pareciera que Wendy, la nena de quien Stan está enamorado, inteligente y progresista, es quien goza del mejor retrato, salvo cuando Stan pierde interés en ella por una maestra suplente y cede a los celos hasta el punto de encargarse del asesinato de la docente.

Posicionamientos ideológicos

En esta instancia se busca determinar qué tipo de espíritu de época muestra South Park, bajo qué prisma los creadores del show observan el mundo actual y qué implicancias ideológicas promueve semejante mirada.

Hay un reconocimiento de que son posibles dos puntos de vista sobre las cosas: uno oficial y otro privado, característica del pensar cínico de nuestros días (Sloterdijk, 1989: 10).

En la actualidad, forman parte de nuestra experiencia los problemas mundiales que nos exceden y que sentimos que no podemos cambiar – calentamiento global y desastres climáticos, hambrunas, conflictos bélicos, terrorismo internacional, armas de aniquilación planetaria - y los problemas regionales y/o locales – en el caso argentino, inseguridad, crisis económicas recurrentes, incertidumbre, fragilidad institucional, industrialización incompleta, falta de integración regional, falta de prevención sanitaria, entre otros. Sabemos de los enmascaramientos, la hipocresía y tenemos la certeza de movernos entre personas que usufructúan con pleno conocimiento y descaro una moral doble. Semejante panorama epocal provoca una desmovilización, un desencantamiento y un escepticismo generalizados, difusos, que encarnan en una visión del mundo amarga y melancólica. Este sentir desilusionado se extiende inclusive a aquellos lugares

estratégicos de conducción y toma de decisiones. En este contexto emerge un producto televisivo como *South Park*, que es atravesado por estas cuestiones y que a la vez, las reproduce, las reinterpreta y a veces, las justifica desde lo paradójico.

En tal sentido, hay dos conceptos que se revelan útiles para dar cuenta de estas cuestiones. Uno es el quinismo de las clases populares que es:

el impulso que lleva a los individuos a mantenerse a sí mismos como seres racionalmente vivientes frente a las distorsiones y las racionalidades a medias de sus correspondientes sociedades. Existencia en la resistencia, en la carcajada, en la oposición, en la apelación a toda naturaleza y a la vida entera; empieza como “individualismo” plebeyo, pantomímico, desgarrado, preparado para la lucha (Sloterfijk, 1989, tomo I: 10).

Un rasgo distintivo del quinismo es la insolencia y son rasgos quínicos la procacidad, la desvergüenza, la remisión constante a lo escatológico, a las partes bajas, a la corporalidad misma, en suma: a todo lo que hay de animal en el ser humano. En la sitcom se plasma en la encarnación de la mierda en un personaje (el señor Mojón o Mr. Hankey- figura 6), en las flatulencias (figura 7), los vómitos, la sangre, las alusiones sexuales y la exhibición de las partes pudendas (figura 8), etcétera.

Este se opone a otro concepto que esbozamos más arriba, el cinismo (señorial), situado en la escala superior de las relaciones de poder y que habilita una visión y una experiencia escindida de las cosas. Es el recurso de las prepotencias dominantes que ven lo que hay de auténtico en la manifestación quínica y aún así continúan con la represión que los ubica por encima. Los dominantes reservan para sí goces que negarán en público y censurarán en las masas. Asumen que se justifica adoptar medios reprochables para lograr determinados fines pero a la vez intentan camuflar sus acciones opresivas con un velo de grandeza. En la sitcom esto está plasmado en la hipocresía de los adultos, en los intentos de la alcaldesa por aprovechar las catástrofes del pueblo y escalar políticamente, en el ardid de Wendy para recuperar a Stan, entre otros. Entonces, en la sitcom aparecen manifestaciones quínicas y también cínicas.

Volviendo a la desconsideración quínica, cabe aclarar que no es un mero gesto vacío, sino que está cargada de significado. Su intencionalidad es poner al descubierto el disfraz que camufla la mentira de los dominantes, para sacar a la luz la verdad.

Ahora bien, ¿es correcto afirmar que el objetivo de la sitcom es desocultar la verdad? Dijimos que pese a que se critican ciertas características de la sociedad estadounidense, no hay un cuestionamiento profundo del orden social ni una intención subversiva respecto de éste. Incluso observamos que el reconocimiento de lo que sí se critica depende del tipo de sociedad al que pertenezca la audiencia. Asimismo, señalamos que

en varias ocasiones se terminan refrendando las jerarquías de poder existentes. En tal sentido, la desconsideración y la irreverencia de South Park, son expresiones perfectamente previsibles en el mundo en que vivimos y su poder corrosivo queda atenuado. Pero para el quínico, vida y doctrina tienen que coincidir. El quínico debe sostener sus insolencias a través de una vida de integridad ascética y es esto lo que creemos que el programa no promueve, sino que se contenta con ser una manifestación más de inconformismo que rápidamente será olvidada.

Por otra parte, las manifestaciones cínicas son mostradas de un modo simpático. Los personajes son retratados en sus debilidades y mezquindades, lo que parece dar cuenta de la vulnerabilidad e imperfección humanas, pero al recubrirlas con un manto de disculpa, la idea subyacente parece ser la de víctimas de la sociedad. Esta visión fomentada por la sitcom, implica una postura cómoda para no hacerse cargo de los propios errores, de las propias responsabilidades y de la propia terquedad. Artilugio conveniente para los sujetos contemporáneos que se sienten víctimas y con el cual dan sus acciones por justificadas. Escudados en esta postura, atrincherados en ella, los sujetos modernos se niegan a descubrir las verdaderas causas de los males que los aquejan y su participación activa en estos.

Así pues, los elementos quínicos enumerados al inicio de este capítulo son amortiguados o incluso neutralizados por los elementos cínicos del programa y que, en todo caso, la prevalencia de unos por sobre los otros estará vinculada a la mirada que adopte cada televidente.

Conclusiones

South Park tiene como objetivo primordial entretener y lograr que el público se divierta y se sienta impactado por su contenido, y de soslayo critica algunos aspectos de su sociedad de origen, la estadounidense, funcionando como recordatorio – aunque algunos pueden extrapolarse a las sociedades multiculturales -. No se propone cuestionar las representaciones hegemónicas de lo que esa sociedad define como alteridad ni el status quo imperante, e incluso muchas veces refrenda las jerarquías de poder existentes. La valoración, asunción y atribución de las críticas que propone la sitcom, varía en relación a la sociedad de pertenencia de los espectadores y sus características históricas, demográficas, políticas y culturales.

Ostenta un humor ácido que recurre a lo escatológico, lo violento y lo chocante como recurso expresivo, lo que no le quita efectividad como entretenimiento.

Sería pertinente analizar cómo los miembros de la audiencia interpretan, se apropian o rechazan las representaciones propuestas por la sitcom y también extender ese análisis a los grupos representados. Estudiar quiénes las asumen como ficcionalizaciones estereotipadas y las disfrutan sin avalar su reduccionismo y quiénes las registran como naturalizaciones ofensivas, ridiculizantes o ignominiosas y por qué.

South Park es, en tanto producto audiovisual, un claro exponente de nuestra época. Escenifica una visión del mundo mayormente desencantada, egoísta y cínica, en la que la doble moral es frecuente e incluso, esperable. Vimos que retrata a los personajes desde sus contradicciones, miserias e hipocresías, a veces justificando su accionar y adjudicándoles el lugar de víctimas de la sociedad. Postura cómoda y de una nada benéfica disculpa ya que obstaculiza la maduración de las conciencias. Pero por otra parte, mostramos que hace gala de la provocación y la irreverencia recurriendo a lo escatológico y lo grotesco, que son estilizaciones y manifestaciones quínicas que se contraponen al cinismo de las prepotencias dominantes. Describimos una convivencia de elementos quínicos y cínicos en el programa, cuya combinación da como resultado la neutralización de la fresca quínica a merced del cinismo.

Actualmente South Park va por su temporada catorce. Sería conveniente observar qué cambios que se dan en los niveles de análisis que se desarrollaron aquí para sus inicios en la evolución del programa.

Bibliografía

- Anderson, Benedict: Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, FCE, Méjico, 1993.
- Bajtín, Mijail: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Alianza, Madrid, 1987.
- Bergson, Henri: La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Colección Clásicos Losada, Editorial Losada, Buenos Aires, 1939.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean Claude: La Reproducción, Editorial laia, Barcelona, 1977.
- Comparato, Doc: Taller de Escritura para televisión, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.
- Eco, Umberto: Eugenio Sue: El superhombre de masas, Editorial Lumen, 1995.
- Feldman, Simón: Guión Argumenta, guión documental, Ed. Gedisa, Barcelona, 1990.
- Grimson, Alejandro: Introducción. Construcciones de alteridad y conflictos interculturales, Documento de la Cátedra Teorías y Prácticas de la Comunicación II (Aníbal Ford), Buenos Aires, 1998.
- Jameson, Frederic: El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998, Ediciones Manantial, 1999.

Kaufman, Alejandro: Sobre vocablos necesarios pero insuficientes, artículo publicado en el diario Página/12 el 3 de julio de 2008.

Mastrini, Guillermo (editor): Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004), La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2006.

Puente, Soledad: “La noticia como drama” en Televisión, el drama hecho noticia, Editorial Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

Sloterdijk, Peter: Crítica de la Razón Cínica, tomos I y II, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

Steimberg, Oscar: Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. Artículo publicado en Signo y seña, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001 (distribuido en 2002).

Anexo



Figura 1: Kenny es aplastado por un satélite espacial ruso



Figura 2: El swing de Chef, cantando junto a Elton John.



Figura 3: Ciervo masacrado por Jimbo en el episodio Volcán.



Figura 4: Abuelo de Stan, a punto de cumplir su deseo de morir.



Figura 5: Marvin “muerto de hambre” llega a South Park.



Figura 6: El Sr. Mojón – Mr. Hankey – saluda a Kyle.



Figura 7: Cartman y un pedo llameante.



Figura 8: Una sonda espacial emerge del culo de Cartman.