

SPRINGFIELD CONFIDENCIAL

Bromas, historias y secretos
de toda una vida escribiendo sobre
Los Simpsons

MIKE REISS CON
MATHEW KLINKSTEIN

PRÓLOGO DE JUDD APATOW



SPRINGFIELD CONFIDENCIAL

BROMAS, HISTORIAS Y SECRETOS
DE TODA UNA VIDA ESCRIBIENDO PARA
LOS SIMPSON

MIKE REISS
CON MATHEW KLINKSTEIN

TRADUCCIÓN DE
ARTURO PERAL SANTAMARÍA



Rocaeditorial

SPRINGFIELD CONFIDENCIAL

Mike Reiss con Mathew Klickstein

Desde la primera emisión de *Los Simpson* en el año 1989, Mike Reiss ha dedicado su vida entera a esta maravillosa serie como guionista y como productor. Es, sin lugar a dudas, quien mejor conoce a estos *frikies* de cuatro dedos y sus locuras geniales.

En *Springfield Confidencial*, comparte con nosotros historias detrás del telón, respondiendo las preguntas más secretas de los fans, y nos cuenta un sinfín de anécdotas sobre la creación de los episodios más icónicos y sus personajes.

En este libro se revelan secretos fundamentales: ¿por qué los Simpson son amarillos? ¿Cómo Lisa se convirtió en uno de los personajes fundamentales de la serie? ¿Qué se siente al estar encerrado en un cuarto escribiendo estas maravillosas historias? Y sobre todo, cientos de anécdotas de los viajes del autor a todos los rincones del mundo donde millones de seguidores adoran la serie.

ACERCA DE LOS AUTORES

Mike Reiss ha ganado cuatro premios Emmy y un premio Peabody en los veintiocho años que ha trabajado en *Los Simpson*. Junto con Al Jean, produjo la cuarta temporada de la serie, considerada por *Entertainment Weekly* «la mejor temporada de la mejor serie de la historia». Lleva treinta años felizmente casado. Y, como la mayoría de los escritores de libros para niños, no tiene hijos.

Mathew Klickstein es periodista, escritor, dramaturgo y director de cine con una obra vasta y ecléctica. Mathew ha viajado por los EE. UU. durante los últimos años, lo que le ha permitido desarrollar su pasión por la arteterapia. Y si quieres estar al día de sus cómicas chifladuras y travesuras, tiene una página web que actualiza a regañadientes: www.mathewklickstein.com.

ACERCA DE LA OBRA

«El bien es algo poco común. Un cómic realmente bueno es también algo muy poco común. Mike Reiss es la mejor definición de alguien muy poco común.»

CONAN O'BRIEN

«Además de entregarnos un libro inmenso, lleno de historias inéditas de la mejor serie de televisión de la historia, Reiss ha creado una obra maestra que nadie debería perderse.»

WEIRD AL YANKOVIC

«Mike Reiss es el mejor ejemplo de alguien que escribe con vida, y lo hace muy bien en todos los aspectos posibles. Y por supuesto, es el gran artífice de esta cosa rara llamada *Los Simpson*.»

DAN CASTELLANETA, VOZ DE HOMER SIMPSON

CONTENIDO

Portadilla

Acerca de los autores

Dedicatoria

Epígrafe

Prólogo

Créditos iniciales

PREGUNTA CANDENTE

¿Dónde está Springfield?

Primer acto

CAPÍTULO UNO

En el comienzo...

CAPÍTULO DOS

Una breve historia de mí mismo

CAPÍTULO TRES

Hacer gracia por la pasta

Segundo acto

CAPÍTULO CUATRO

Conoce a los escritores

PREGUNTA CANDENTE

Las canciones de *Los Simpson*: ¿quién las escribe?, ¿cómo se escriben? y ¿por qué diablos hay tantas?

CAPÍTULO CINCO

Conoce a los productores

CAPÍTULO SEIS

Conoce a los personajes

CAPÍTULO SIETE

Conoce al reparto

PREGUNTA CANDENTE

¿Leéis lo que cuelgan los fans en la web?

CAPÍTULO OCHO

Cuatro episodios que cambiaron el mundo (un poco)

PREGUNTA CANDENTE

¿Qué te parece *Padre de familia*?

CAPÍTULO NUEVE

Conoce a los fans

PREGUNTA CANDENTE

¿Qué le dices a la gente que cree que la serie ha empeorado?

CAPÍTULO DIEZ

Ver el mundo con *Los Simpson*

PREGUNTA CANDENTE

¿Por qué ha durado tanto la serie?

Tercer acto

CAPÍTULO ONCE

Sobre la comedia

CAPÍTULO DOCE

Cómo Krusty se convirtió en *El crítico*

PREGUNTA CANDENTE

¿Cuál es la principal razón del fracaso de *El crítico*?

CAPÍTULO TRECE

Un pacto con el diablo

PREGUNTA CANDENTE

¿Cuál es el secreto del éxito de *Los Simpson*?

CAPÍTULO CATORCE

Hacer películas animadas por dinero (no crédito)

CAPÍTULO QUINCE

El sórdido y ruin mundo de los libros infantiles

CAPÍTULO DIECISÉIS

Chapero por dinero

CAPÍTULO DIECISIETE

¡Volver a escribir para humanos!

CAPÍTULO DIECIOCHO

De vuelta en el cementerio de neumáticos

La coletilla

CAPÍTULO DIECINUEVE

NUNCA ACABA...

LA ÚLTIMA PREGUNTA CANDENTE

¿Por qué *los Simpson* son amarillos?

Créditos finales

Glosario

Respuestas a los acertijos de NPR

Agradecimientos

Créditos de las imágenes

Sobre los autores

Créditos

A Matt Groening, Jim Brooks y Al Jean...
Gracias por el mejor trabajo del mundo. No me despedáis.

MIKE REISS

Bienvenidos al humillante mundo de la escritura profesional.

HOMER SIMPSON

PRÓLOGO

A principios de la década de 1990, yo era un humorista y aspiraba a ser escritor. Me ganaba la vida de tres maneras: durante el día trabajaba en Comic Relief, donde obtenía beneficios para personas sin hogar en clubes de comedia, y me pagaban doscientos dólares a la semana; hacía monólogos en The Improv y en cualquier otro sitio; y escribía chistes para otros humoristas como Roseanne Barr, Tom Arnold, Jeff Dunham, George Wallace, Taylor Negron y Garry Shandling.

Esperaba una gran oportunidad que no llegaba. Algunos de mis amigos habían conseguido puestos de guionistas en la serie televisiva *Roseanne*, pero yo no conseguía nada parecido. A otros amigos, como David Spade y Rob Schneider, o más tarde Adam Sandler, les ofrecieron contratos de redactores/actores en *Saturday Night Live*, pero yo no conseguía que me contrataran. Jim Carrey me pagaba de su propio bolsillo para que escribiera *sketches* con él para *In Living Color*, pero aquello no llegaba a convertirse en un trabajo en plantilla.

Estaba frustrado y tenía que actuar, así que decidí escribir un guion *spec*, que es básicamente una muestra de escritura, con la esperanza de que me contrataran para una comedia de situación. En aquella época, mis dos programas favoritos eran *Los Simpson* y *Búscate la vida*. Me puse durante un mes o dos a escribir un capítulo *spec* de cada programa. Al terminar me pareció que me habían salido muy bien, pero, tras enviarlos aquí y allá, no me contrataron en ninguno de los programas que lo recibieron. Solo logré que me citaran a una reunión, que fue con David Mirkin, de *Búscate la vida*, aunque sospecho que fue porque Garry Shandling le insistió.

Aparte de eso, el único comentario que recibí sobre mis dos guiones

spec vino de Mike Reiss y Al Jean, que producían *Los Simpson*. Me dijeron que les había gustado el guion, pero que en ese momento no necesitaban a ningún redactor. A pesar de haber sido rechazado, me subió un poco la autoestima. Los escritores de mi serie favorita habían dicho algo positivo. No me serviría para pagar el alquiler, pero era mejor respuesta que lo que había recibido de los demás programas de televisión de la época, que había sido el silencio.

Al serme imposible encontrar un puesto en plantilla, me puse a trabajar en muchos proyectos, uno de los cuales era *The Ben Stiller Show*. Cuando se canceló el programa, apenas unos meses después de que empezara mi colaboración, recibí una llamada de Mike Reiss, que me dijo que Al y él estaban desarrollando un nuevo programa llamado *El crítico*, y querían saber si estaba interesado en unirme al equipo. No daba crédito. Cuando dijo que le había gustado mi guion de *Los Simpson* no estaba siendo solo amable. Y veintidós años más tarde, Mike y Al me llamaron y me dijeron que querían hacer de mi *spec* un verdadero capítulo de *Los Simpson*.

Lo releí y me pareció bastante flojo, aunque con un par de momentos prometedores. El hecho de que Mike viera ese talento en mi trabajo y que le sorprendiera cuando yo no era más que un chaval fue un punto de inflexión profesional para mí. Sin duda, no me merecía estar en esa sala. No sabía nada de escribir historias. No me había ganado aquel puesto. Pero él había visto algo en mí y se mostraba entusiasmado con mis textos y mi carrera. Cuando eres joven, estás tan emocionado al conseguir un trabajo que no te das cuenta de la increíble generosidad de quien te acompaña y te abre la puerta.

En la sala de redacción de *El crítico*, era consciente de que estaba compartiendo espacio con algunos de los mejores redactores de humor del mundo. Me sentía maravillado todos los días. Y el que más me maravillaba era Mike, por lo infinitamente gracioso y amable que era. Siempre de buen humor, lanzaba una idea tras otra, y era tan divertido que a mí me daba miedo hablar, pero me obligué a hacerlo, y así fue como recibí una alucinante educación humorística de la mano de Mike, Al y James Brooks. He visto y leído todo lo que Mike ha creado y es una inspiración: es una mente prodigiosa para el humor y una persona fantástica que no ha hecho más que transformar la Tierra en un lugar

más feliz. Dios bendiga a Mike Reiss.

JUDD APATOW



CRÉDITOS INICIALES

¿Y por qué no empezar por aquí?

Desde la primera temporada, en enero de 1990, todos los capítulos de *Los Simpson* empiezan con una broma que se les escapa a decenas de millones de fans durante cientos de millones de emisiones. Cuando el título de crédito de *Los Simpson* surge de entre las nubes, se ve la primera mitad del apellido, «Simps», justo antes del resto de la palabra. ¿Y qué? Bueno, pues «Simps» en inglés es una abreviación de *simpletons* —simplones, gente estúpida—, como los que estamos a punto de ver en el programa. Si nunca te has dado cuenta, no te sientas mal: la mayoría de nuestro personal actual tampoco lo sabe.

(Otros guiños que quizá se te hayan escapado en la vida: *Toy Story* suena como «toy store», o juguetería; el título en inglés de la comedia *Una rubia muy legal* es *Legally Blonde*, en referencia a *legally blind*, un término jurídico inglés desternillante; el logo de Baskin Robbins oculta un 31 en referencia a los treinta y un sabores del eslogan. ¡Ya has aprendido cuatro cosas, y estás en la primera página!)

En *Los Simpson*, metemos tantos chistes en los créditos iniciales como algunas comedias de situación en todo el episodio (o en las ocho temporadas de *Un chapuzas en casa*). Siempre empiezan con un «gag de la pizarra» en que Bart escribe una frase repetidamente en la pizarra del colegio del estilo de «EL GAS NERVIOSO NO ES UN JUGUETE». Siempre acaban con un «gag del sofá» en que los Simpson se sientan en el sofá y ocurre algo sorprendente (por ejemplo, que el mueble se los coma).

Cuando el programa pasó a alta definición en 2009, incluimos más gags: un

«desfile aéreo» (algún personaje de *Los Simpson* planea junto al título en un artilugio extraño) y una valla publicitaria digital. El solo de saxofón que interpreta Lisa cambia cada semana; y no solo ha tocado el saxofón: últimamente le hemos hecho tocar el arpa y el theremín.

El concepto entero de cambiar todo el tiempo los créditos proviene de una fuente improbable: *The Mickey Mouse Club*, de la década de 1950. Sus créditos siempre acababan cuando Donald Duck golpeaba un gong, y entonces ocurría algo catastrófico: el gong explotaba, o Donald vibraba sin control... Había muchas variaciones, pero siempre acababan con un pato magullado.

Nuestro primer gag de la pizarra era sencillo pero autorreferencial: «NO DERROCHARÉ TIZA». Un chiste estupendo. Pero desde allí la cosa no tardó en coger carrerilla. Dos episodios después, la frase se convirtió en «NO DEBO ERUCTAR EN CLASE». Aunque haya habido muchos muy buenos («LAS JUDÍAS NO SON NI FRUTA NI UN INSTRUMENTO MUSICAL»), estos gags son muy difíciles de escribir porque, si sobrepasan las diez palabras, no habrá tiempo para leerlos. Además, cuando los eliminamos de los créditos, algo que hacemos cada vez más, nadie protesta. De hecho, hace dieciséis años ya hicimos que Bart escribiera en la pizarra «YA NADIE LEE ESTAS COSAS».

Los gags del sofá son mucho más divertidos... pero todavía más trabajosos. Solíamos repetir cada broma una vez al año, realizando once gags del sofá para cada temporada de veintidós episodios. Pero no tardamos en darnos cuenta de que, si la gente veía un gag del sofá antiguo, pensaba que el capítulo era repetido y cambiaban de canal. Ahora, todos los episodios tienen su propio gag del sofá.

Por lo general, los chistes de los créditos de inicio los escribimos al final del día. Justo cuando parece que el trabajo va a acabar pronto, digamos, a las cinco de la tarde, y lo mismo los escritores podrían llegar a casa a tiempo de cenar y de pasar un rato con sus desvelados hijos, el jefe nos dice que hay que pensar en los gags del sofá y de la pizarra.

Nuestros gags del sofá han parodiado los créditos iniciales de otras series: *La teoría del Big Bang*, *Juego de tronos* y *Breaking Bad*. En una ocasión, un pie gigante aplastaba a los Simpson, igual que en los créditos iniciales de *Monty Python's Flying Circus*. El productor ejecutivo David Mirkin se aseguró de que usábamos exactamente el mismo pie que los Monty Python: proviene de *La alegoría de Venus y Cupido*, de Agnolo Bronzino.

Algunos gags de sofá son épicas en miniatura. En apenas setenta segundos, repasamos toda la historia de la humanidad, empezando por una ameba que evoluciona hasta convertirse en un mono, luego un cavernícola que se transforma poco a poco para dar lugar a Homer Simpson. Condensamos la trilogía de *El señor de los anillos* en un minuto treinta y nueve.

Algunas veces ni siquiera tenemos que trabajar, ya se encargan de ello nuestros artistas invitados. Esto nos ha permitido colaborar con animadores que admiramos, como Bill Plympton, Don Hertzfeldt y los equipos de *Robot Chicken* y *Rick y Morty*. Guillermo del Toro hizo un espectáculo de tres minutos con referencias a todas las películas de terror que existen. Es sencillamente increíble.

También pasó por aquí el famoso y esquivo artista llamado Banksy. Al Jean se puso en contacto con él (¿o ella?, ¿o ello?, ¿o ellos?) gracias al productor del documental sobre Banksy *Exit Through the Gift Shop*. Banksy hizo una representación desternillante y orwelliana de la productora de animación coreana donde se hace nuestra serie. En la secuencia, la parte central de los DVD de *Los Simpson* se agujerea con el cuerno de un unicornio famélico, y después se empaquetan en cajas selladas con la lengua de un delfín muerto. Los operarios meten arduas blancas en una trituradora para hacer el relleno de los muñecos con forma de Bart y después los cargan en un carro tirado por un oso panda enfermo. A nosotros nos encantó, pero a nuestros animadores coreanos, no. (Yo fui el primer guionista de *Los Simpson* que visitó la productora en Seúl; la mayoría de los trabajadores eran mujeres, y tenían oficinas más bonitas y luminosas que las de nuestros escritores; la mayoría veía culebrones coreanos en el móvil mientras trabajaba.)

Mi gag del sofá favorito es el que salió la noche en la que nuestro programa superó a *Los Picapiedra* como la serie animada más larga emitida en horario de máxima audiencia de la historia. Los Simpson corren al salón, donde se encuentran a los Picapiedra sentados en el sofá. Los productores de ese programa, Hanna-Barbera, pidieron que a los Picapiedra se les pagara como actores invitados... ¡Y así fue! Pedro, Wilma y Pebbles se repartieron cuatrocientos dólares.



PREGUNTA CANDENTE

A lo largo del libro, contestaré a las preguntas más habituales de los fans de *Los Simpson*.

Empecemos con la más gorda:

¿Dónde está Springfield?

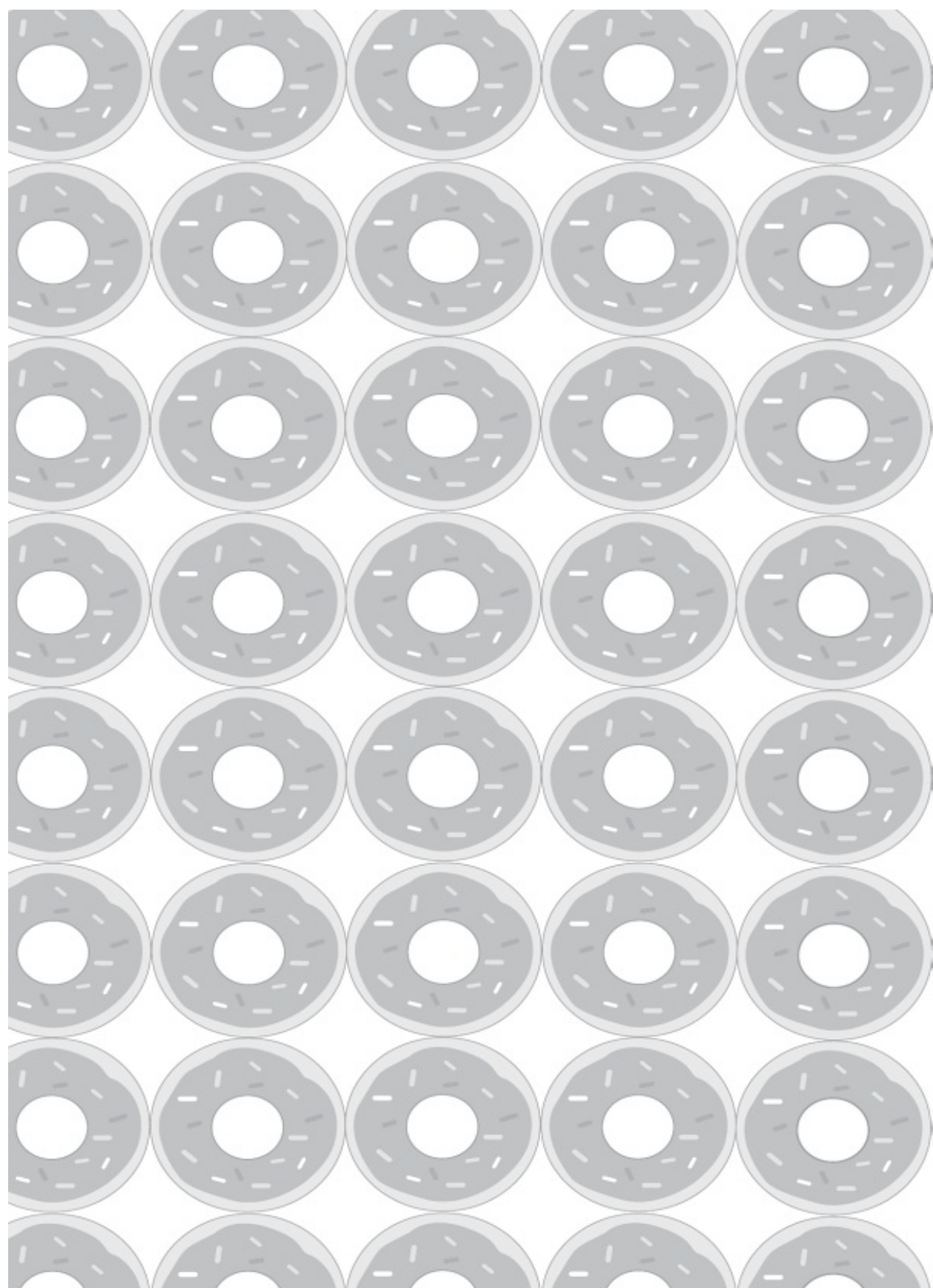
Matt Groening, el creador de la serie, eligió el nombre de Springfield por su insipidez genérica. Era el nombre del pueblo en la insípida y genérica serie de los cincuenta llamada *Papá lo sabe todo*, y es uno de los topónimos más habituales de Estados Unidos; solo lo superan Riverside y Five Points. Hay cuarenta y ocho Springfields en cuarenta y tres estados, lo cual significa que hay cinco estados donde hay dos Springfields. Imaginación al poder, amigos.

Pero la versión de Matt Groening no pretendía ser una adivinanza: como casi todas las cosas en *Los Simpson*, no lo teníamos planeado. A estas alturas hemos puesto tantas pistas de dónde puede estar que es imposible que esté en cualquier sitio. Recapitulemos: Springfield tiene mar hacia el este y hacia el oeste. En un episodio dijimos que Springfield del Este es tres veces más grande que Tejas. En otro episodio vemos a Homer quitando nieve con una pala por la mañana y bebiendo limonada en una hamaca por la tarde. De ahí la pregunta: ¿en qué planeta está Springfield?

En el episodio «Detrás de las risas», que ganó un Emmy, al final se dice que los Simpson son una familia del norte de Kentucky. Ahí tenéis la respuesta. Salvo que en uno de los subtítulos ponía que eran de Misuri. En la repetición, lo cambiamos por Illinois. Y en el DVD hablamos de una «islita».

En *Los Simpson: la película*, Ned Flanders dice que Springfield limita con Ohio, Nevada, Maine y Kentucky. Incluso hubo un concurso, coincidiendo con el estreno de la película, en el que se invitaba a los pueblos de Estados Unidos llamados Springfield a grabar un vídeo en el que explicaran por qué el suyo era la versión real de Springfield. Trece ciudades participaron, compitiendo por el honor de ser la localidad más obesa, estúpida y contaminada de Estados Unidos. Springfield de Massachusetts contó con la aparición del senador Ted Kennedy, que invitaba al alcalde Joe Quimby a que fuera a visitarlos. Fue todo un gesto por su parte, porque, según tengo entendido, Kennedy odia a este personaje. A pesar del esfuerzo, Massachusetts perdió. La localidad ganadora fue Springfield, Vermont. (La humorista Henriette Mantel es de Springfield, Vermont, y me dijo que no tiene nada que ver con el pueblo de la serie.)

Me gusta la respuesta que dio John Swartzwelder, el estafalario autor de cincuenta y nueve estafalarios episodios de *Los Simpson*. Dijo: «Springfield está en Hawái». Pero hace algunos años Matt Groening confesó que la ciudad está ambientada donde él creció: Springfield, Oregón. ¿Qué sabrá él?

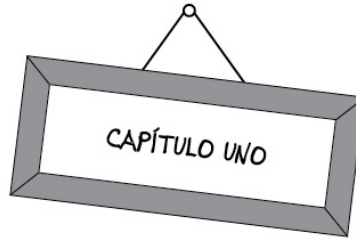


PRIMER ACTO

Quisiera que este libro se pareciera a un capítulo de *Los Simpson*: de ritmo ágil, lleno de escenas rápidas y repleto de cientos de chistes, algunos de ellos graciosos. Incluso lo he estructurado como un guion de *Los Simpson*, que consta de cuatro actos: presentación, complicación, resolución y conclusión. Ya sé que según Aristóteles cualquier obra dramática debe tener tres actos, y las películas clásicas suelen seguir esa estructura. Nosotros tenemos cuatro, lo cual significa que somos un acto mejor que Aristóteles. Además, en cuatro actos cabe más publicidad.

La estructura de *Los Simpson* no tiene nada que ver con las series que la preceden. El primer acto de todos los episodios empieza con una sucesión de escenas que no tienen nada que ver con la trama del capítulo. Puede ser una excursión a un parque acuático, un viaje al museo de sellos, una excursión a un parque acuático cubierto... La verdad es que nos estamos quedando sin ideas. Hasta el final del acto primero no se presenta la historia de verdad, a pesar de que a duras penas tiene conexión con lo anterior: Homer discute con Marge en un cine y acaba convertido en el mánager de una cantante de *country*; los preparativos para el funeral del abuelo se convierten en una historia en la que los Simpson acaban teniendo una cancha de tenis; Lisa se hace veterinaria después de... una excursión a un parque acuático.

El primer acto de este libro será igual: todo tiene su porqué, pero no lo veréis venir.



EN EL COMIENZO...

Conseguí el trabajo en *Los Simpson* del mismo modo que conseguí a mi mujer: yo no era su primera opción, pero estaba disponible.

Yo trabajaba en *It's Garry Shandling's Show*, el segundo programa peor valorado de televisión. (El peor era *The Tracey Ullman Show*, que incluía animaciones breves con hombrecitos feos y amarillos.) El *show* de Shandling iba a cerrar por vacaciones de verano, y el productor ejecutivo Alan Zweibel se proponía el lanzamiento de un nuevo programa llamado *The Boys*, una serie ambientada en el New York Friars Club. Me moría de ganas por trabajar en esa serie; así podría escribir chistes para Norm Crosby y Norman Fell, dos de mis Normans favoritos.

Pero Zweibel prefirió contratar a mis viejos amigos Max Pross y Tom Gammill, así que mi colega Al Jean y yo tuvimos que conformarnos con el trabajo que ellos habían rechazado: *Los Simpson*.

Nadie quería trabajar en *Los Simpson*. No se había emitido ninguna serie de animación en periodo de máxima audiencia desde *Los Picapiedra*, y de eso hacía ya una generación. Peor aún: el programa iba a salir en la cadena Fox, una nueva empresa que a saber cuánto iba a durar.

Acepté el trabajo, pero no le conté a nadie lo que estaba haciendo. Después de pasar ocho años escribiendo para cine, series e incluso para Johnny Carson, ahora me pasaba a unos dibujos animados. Tenía veintiocho años y creía haber tocado fondo.

No obstante, hacía mucho tiempo que era fan de Matt Groening y del productor ejecutivo Sam Simon. Disfrutaban dando forma al programa y su

humor resultaba contagioso. Fue un trabajo de verano, y me recordaba a mis anteriores trabajos veraniegos (como vender artículos para el hogar o rellenar certificados de defunción): sabíamos que no lo haríamos para siempre, así que nadie se lo tomaba demasiado en serio. Ni siquiera teníamos oficinas de verdad. El estudio desconfiaba tanto de nosotros que nos metió en una caravana. Supuse que, si el programa fracasaba, remolcarían lentamente la caravana hasta el Pacífico y ahogarían a los guionistas como a ratas.

Al Jean y yo hicimos como churros tres de los ocho primeros episodios: «Hogar, agridulce hogar», que acaba con la familia Simpson electrocutándose entre sí en medio de una sesión de terapia familiar; «El blues de Mona Lisa», en el que Lisa, deprimida, conoce a la leyenda del jazz Encías Sangrantes Murphy; y «La cabeza chiflada», donde Bart le corta la cabeza a la estatua de Jebediah Springfield. También es el episodio en el que aparecen por primera vez el Actor Secundario Bob, el reverendo Lovejoy y Krusty el payaso, así como los abusones Jimbo, Dolph y Kearney.

Pero, mientras escribía, me pasaba el tiempo quejándome: «Preferiría escribir chistes para Norman Fell». Puesto que casi nadie quería trabajar en la serie, acabamos conformando un equipo de escritores de lo más ecléctico: excepto Al y yo, ninguno de los demás había escrito guiones para comedias de situación. Venían del mundo de los *sketches*, de programas tipo *late night* o incluso de publicidad. Un día antes de que se estrenara la serie, estaba con los demás escritores en la caravana. Después de que Matt Groening saliera, hice la pregunta que todos teníamos en la cabeza:

—¿Cuánto creéis que va a durar la serie?

Todos tenían la misma respuesta. Seis semanas. Seis semanas, seis semanas, seis semanas. El único optimista era Sam Simon.



Sam Simon me lo enseñó todo. Sobre el boxeo.

—Yo creo que va a durar trece semanas —dijo—. Pero no os preocupéis. Nadie la va a ver, así que no estropeará vuestra carrera.

Quizá ese sea el secreto del éxito del programa: como pensábamos que nadie lo vería, no hicimos el tipo de serie que veíamos en televisión; hicimos el tipo de serie que queríamos ver en televisión. Era impredecible: una semana escribíamos un programa de misterio, la siguiente parodiábamos la película francesa *La venganza de Manon*. La única regla que nos habíamos impuesto era no ser aburridos. Las escenas eran ágiles y estaban cargadas de bromas en los diálogos, tanto en el primer plano como en el segundo. Cuando Homer va a unos recreativos en el episodio 6, Al y yo llenamos la escena con nombres de videojuegos famosos transformados, como *Pac-Rat*, *Escape from Grandma's House* y *Robert Goulet Destroyer*. Y si se te había escapado alguna broma la primera vez, no había problema: casi todo el mundo en Estados Unidos empezaba a tener videograbador, así que se podía grabar el capítulo y volver a verlo.

Recuerda, esto fue en 1988 y el programa número uno de televisión era *La hora de Cosby*. Era un *show* estupendo... pero era muuuuuuy lento. En *La*

hora de Cosby nunca pasaba nada. (Pasaron muchas cosas después de *La hora de Cosby...*)

No es broma si digo que la comedia más ágil e irreverente de la televisión de esta época era *Las chicas de oro*, un programa sobre tres cadáveres y una momia. (Yo entré en el mundo de las series con un guion para *Las chicas de oro*. Ahora soy una de ellas.)

DAN CASTELLANETA SOBRE LAS POSIBILIDADES DE LOS SIMPSON

Cuando leí el guion, me quedé alucinado. Me pareció realmente bien escrito. No sabía si la serie tendría éxito, pero, si lográbamos hacer trece capítulos, conseguiríamos un grupo de fans. Los guiones eran lo bastante buenos.

Los Simpson hablan

Después de un año preparando trece guiones, llegó el momento de la mesa italiana, es decir, cuando los guionistas y los productores se reúnen en una sala de conferencias para oír a los actores, que representan el guion por primera vez. Quizá sea la parte más importante del proceso. ¿Cómo suenan e interactúan los personajes? ¿Fluye la historia? ¿Los chistes hacen reír a alguno de los cincuenta o sesenta asistentes?

Nuestra primera mesa italiana fue a principios de 1989. Fue la primera vez que el reparto de la serie se reunió, la primera vez que representaron un capítulo entero del programa. Reconocí a Dan Castellaneta (la voz de Homer) de *The Tracey Ullman Show*, así como a Julie Kavner (Marge), de quien estaba enamorado desde su interpretación de Brenda Morgenstern en *Rhoda*. Y sigo enamorado. A pesar de que para entonces ya había participado en la redacción de tres episodios, no sabía que eran mujeres adultas quienes daban voz a los niños. Supuse que a Bart le daría voz un chico joven, no Nancy Cartwright, que tenía treinta y dos años. Todavía más raro me pareció que Yeardley Smith, una mujer hecha y derecha, apenas cambiara su voz para interpretar a Lisa Simpson.

«Oh, pobrecita, castigada a vivir con esa voz», pensé. Pues desde entonces

esa «pobrecita» ha ganado un Emmy y 65 millones de dólares gracias a su voz.

Hank Azaria todavía no formaba parte del equipo, y la voz de su personaje, Moe, la interpretaba el humorista Christopher Collins. (Cuando entró Hank, dimos marcha atrás y volvimos a grabar todas las intervenciones de Moe.) June Foray, una leyenda de los dibujos animados (ni más ni menos que Rocky, la ardilla voladora), interpretó varios papeles en esa primera lectura, pero sonaba demasiado a dibujo animado para nuestro programa. Un famoso locutor de radio hizo del psiquiatra Dr. Marvin Monroe, pero lo despidieron al final de la lectura. (Más tarde matamos al personaje de Marvin Monroe. Y el loquero de radio en quien nos basamos se suicidó. Se diría que el personaje estaba gafado.)

El guionista de humor Jerry Belson, considerado uno de los hombres más divertidos del mundo, vino a darle más gracia al guion con sus chistes. Pero solo aportó uno: Jerry cambió el nombre de un paciente psiquiátrico descrito como «Comeúñas (de otros)» a «Meacamas (de otros)».

No sabía lo importante que era aquella mesa italiana porque, a decir verdad, no fue para tanto. Todo resultó un poco soso. Algo lento. Unas pocas risas. Nadie habría adivinado a partir de aquella lectura que acabaríamos haciendo otros seiscientos capítulos. Las perspectivas de *Los Simpson* no eran gran cosa, pero estuvieron a punto de empeorar...

Casi nos cancelan... antes del estreno

Fox tuvo que dar su voto de confianza cuando la empresa decidió hacer la primera temporada. Con un programa de animación, un estudio no puede permitirse hacer un episodio piloto y luego decidir si continúa con el resto de la serie. Un solo capítulo de dibujos animados tiene un coste prohibitivo. La animación es, además, un proceso lento: habría un año de distancia entre el piloto y el primer episodio. En ese lapso de tiempo, habrían despedido a los ejecutivos que originalmente compraron la serie, los habrían proscrito del negocio y estarían huidos de la justicia.

Por eso, Fox pagó trece millones de dólares por contratar la temporada completa de *Los Simpson*, de trece capítulos, sin haber visto un solo plano de animación.

El primer capítulo terminado a todo color, el piloto, titulado «La Babysitter

ataca de nuevo», acababa de llegar del extranjero. Aunque la animación creativa básica se haga en Hollywood, las veinticuatro mil celdas de cada capítulo se dibujan y pintan a mano en Corea. Corea del Sur. La Corea buena. En el argumento del piloto vemos a la Babysitter Ladrona intentando robar en la casa de los Simpson mientras Homer y Marge pasan una noche romántica sin los niños.

Cuando los guionistas y los ejecutivos de Fox se reunieron a verlo, les pareció como poco espantoso. Un desastre monumental. El guion les pareció torpe —suele ser el caso de los pilotos—, pero lo que menos les gustó fue la animación: la vivienda de los Simpson estaba torcida, Homer parecía ondulante y todo Springfield parecía hecho de goma.

Cuando la emisión terminó, se hizo el silencio. La pequeña audiencia miraba boquiabierta a la pantalla como si acabara de ver el primer acto de *Primavera para Hitler*. Alguien tenía que romper el silencio. Por fin, el guionista Wally Wolodarsky gritó con irónico júbilo: «¡Ponedlo otra vez!».

Fox se puso a la ofensiva. Este podía haber sido el final de *Los Simpson*. Pero la semana siguiente llegó el segundo capítulo, «Bart, el genio», en el que Bart copia en su prueba de CI y acaba en un colegio para niños superdotados. Ese capítulo, por suerte, fue genial. Lo dirigió David Silverman con mucho tino, y el guion fue de uno de nuestros mejores guionistas, Jon Vitti. Hizo que todos volviéramos a creer en la serie.

Tuvimos que cambiar el orden de los episodios en que se emitiría la serie. *Los Simpson* se estrenó tres meses tarde, empezando por el capítulo 9, «Sin blanca Navidad», como especial navideño. «Bart, el genio» fue el primer episodio regular, y el piloto original sirvió de final de temporada para que tuviéramos tiempo de corregir la animación.

En diciembre de 1989 celebramos el estreno del capítulo de Navidad en una bolera. Para ser una fiesta de estreno, era algo modesta, pero Fox no iba a derrochar más dinero en nuestra carísima serie.

A las ocho de la tarde se emitió el programa. Todos dejamos de jugar y nos quedamos mirando las pantallas que había por encima. Y... resultó ser gracioso, conmovedor, inteligente y dulce. Ninguno de nosotros lo vio venir.

Poco después, alguien del equipo de publicidad de Fox apareció con un paquete de reseñas de los periódicos de todo el país. A los críticos no solo les encantó el programa, sino que reconocieron que era «innovador» y «revolucionario». A la mañana siguiente, descubrimos que *Los Simpson*

había debutado con las mejores evaluaciones de la historia del canal Fox. Éramos un éxito nada más salir por la puerta y estábamos por las nubes. Todos salvo uno.

Sam Simon se quedó rezagado en la bolera, hojeando el montón de reseñas con una sonrisa burlona en la cara. Al final, dijo con una carcajada triste: «No me mencionan ni una vez».



La fiesta de estreno de *Los Simpson* en una bolera, año 1989. Yo; mi mujer Denise; y la primera mujer de Sam Simon, la actriz Jennifer Tilly. Esa noche fue el principio del fin.

No es tan mezquino como parece. *Los Simpson* era lo más grande que Sam había hecho en una carrera ya bastante grandiosa que incluía *Taxi* y *Cheers*. Sam había contratado a todos los guionistas de *Los Simpson*, había marcado el tono del programa, había trabajado en todas las historias, había supervisado todos los guiones... y, para su sorpresa, Matt Groening se llevaba todo el reconocimiento.

Matt nunca quiso acaparar la fama. Siempre que le entrevistaban, nos nombraba a todos. Recuerdo que, cuando estuvo en *The Tonight Show*, no

hacía más que repetir los nombres de los otros guionistas, pero Jay Leno le cortaba.

¿Por qué?

Porque daba para una buena historia: «Un caricaturista *underground* está rompiendo todos los moldes para cambiar la televisión...» era mejor que «Un caricaturista *underground*... y un productor de televisión veterano (Sam Simon)».

¡Simpsonmanía!

Meses después del estreno, *Los Simpson* no solo estaba en los periódicos a diario, sino que ¡estaba en todas las secciones del periódico! Noticias, ocio, deporte, negocios... Los editores se habían dado cuenta de que una caricatura de Bart era más llamativa que, digamos, una foto del secretario de estado Lawrence Eagleburger. Y el noventa por ciento de lo que leía sobre *Los Simpson* no era cierto, lo cual me ha hecho comprender que el noventa por ciento de lo que leo en el periódico probablemente no es cierto.

Un ejemplo: cuando el guitarrista de blues Stevie Ray Vaughan murió en un accidente de helicóptero, un periódico difundió que su último acto había sido grabar una canción para el álbum *The Simpson Sing the Blues*. En realidad, el último acto de Vaughan fue decir algo así como: «¡Que les den por culo a los Simpson! No pienso grabar una canción en su álbum de mierda».

En 1990, Matt Groening acabó apareciendo en una lista de los diez hombres más admirados de Estados Unidos, mientras que Sam Simon era la respuesta a una pregunta rosa de Trivial sobre *Los Simpson*. El mundo siguió dando todo el reconocimiento a Matt, y eso destrozó a Sam. Se ponía como una auténtica furia en la oficina, zapateando como Salieri en *Amadeus*.

Sam seguía dirigiendo el programa y haciendo guiones clásicos. Era muy divertido estar con él. Pero cuando Matt entraba en la sala, Sam lo fulminaba con la mirada y hacía desagradables comentarios aparte hasta que Matt se marchaba.

Yo empatizaba con Sam, pero también me sentía mal por Matt. Este era el mayor logro de su vida, pero no era bienvenido en su propio despacho. Un día me acerqué a Matt a escondidas y le dije:

—No todo el mundo te odia.

Cuando Matt le dijo a Sam que un guionista le había dicho eso, Sam se puso furioso. Gritó:

—¡Es mentira! ¿Quién ha dicho tal cosa?

Nunca he confesado y nunca lo haré.

¡Mierda! Lo acabo de hacer.

Sorprendentemente, Sam transformó su amargura en un gran episodio. Ideó una historia en la que Homer, igual que Sam, crea algo de lo más extraordinario, pero al final quien se lleva la fama es Moe. Homer se llena de rabia y los destruye a los dos. El capítulo se llama «El flameado de Moe» y se considera uno de los mejores capítulos de *Los Simpson*.

Esta guerra fría se mantuvo durante las dos primeras temporadas. Al final, Sam y Matt no se hablaban, empañando así lo que debían ser años felices y gloriosos. ¿Cómo se resolvió? Le pidieron a Sam que dejara de dirigir la serie y pusieron a dos idiotas al mando: a Al Jean y a mí. Hasta ese día, el único mando que yo había usado era el de la tele.

AL JEAN SOBRE PONERSE AL MANDO DE LOS SIMPSON

«Mike y yo estábamos intimidados porque sabíamos que el programa era importante, todo un clásico. Habíamos dejado *ALF* en la temporada 2 y para la temporada 4 había dejado de emitirse. Así que estábamos preocupados de que, si se cancelaba la serie de *Los Simpson* mientras la dirigíamos nosotros, la gente nos culparía de arruinar algo tan increíble. Además, había una larga lista de series muy atractivas para el público juvenil, como *Mork* y *Mindy* o *ALF*, que habían subido como la espuma, pero que se habían hundido igual de rápido. Habían sido efímeras. Así que Mike y yo trabajamos sin descanso en *Los Simpson* para asegurarnos de que eso no nos pasara a nosotros.»

¿Quién es el genio?

Décadas después del conflicto entre Matt y Sam, los fans siguen preguntando: ¿quién de los dos es el genio responsable de *Los Simpson*? Es un programa con veinte guionistas, docenas de animadores, cuarenta y siete productores y diez actores de doblaje habituales o semihabituales, pero todos quieren saber quién es el responsable último. Es comprensible: a todo el

mundo le gustan las historias de héroes.

Durante años, la fama recayó en Matt Groening. Al fin y al cabo, él era el padre de las criaturas. Luego el honor le llegó a Sam Simon, y más tarde al guionista George Meyer, justo después de que hicieran un reportaje sobre él en el *New Yorker*, esa revista desternillante y jocosa. Curiosamente, nadie me ha dado ningún reconocimiento a mí. Ni siquiera yo.

¿Quién es el genio? Mi respuesta a la pregunta lo reduce a tres personas. De hecho, cuatro. Bueno, no, cinco. Que sean trece.

Matt Groening fue sin duda el creador de los Simpson, y la historia de cómo lo hizo es increíble. Era un caricaturista *underground* cuando lo llamaron para asistir a una reunión en *The Tracey Ullman Show*. La serie tenía *sketches* animados de un minuto (además de actuaciones novedosas en directo), pero no gustaban a nadie en especial. A Matt le habían dicho que era una «reunión-para-conocerse», es decir, que no tenía que proponer nada. Pero poco antes de la reunión, alguien le dijo: «Tenemos muchas ganas de que nos hables de tu nuevo proyecto». Matt no tenía ninguno. Y así, cinco minutos antes de la reunión, bosquejó a la familia Simpson.

¡Cinco minutos para crear uno de los programas más celebrados de la historia de la televisión! ¡Imaginad lo que hubiera hecho con media hora!

¿Cómo se le ocurrió tan rápido? Para empezar, les puso a los personajes nombres de su familia: sus padres, Homer y Marge; sus hermanas, Lisa y Maggie. Según él, Bart no es más que el anagrama de «*brat*», o sea, «niñato», pero creo que puede haberse inspirado para el nombre en su hermano Mark.

Los cortometrajes de los Simpson son muy toscos. Tanto que nunca se han editado en DVD. De hecho, son tan toscos que Fox nunca ha intentado sacar un dólar con ellos. Pero evolucionaron muy deprisa gracias al ingenio gráfico de Matt. En una ocasión me dijo:

—La clave de los Simpson es que la silueta de cada personaje es reconocible.

Esta idea es asombrosa y no se la he oído decir a ningún otro caricaturista. En los primeros momentos del programa, cuando estábamos puliendo la irregular animación, paraba la cinta cada varios segundos.

—¡Odio esas líneas alrededor de los ojos de Bart! ¡Ese servilletero es demasiado pequeño!

Pensaba que estaba loco, pero ahora, cuando veo esos capítulos antiguos, me doy cuenta de que estaba creando sobre la marcha el aspecto preciso de la

serie. Y el servilletero era, efectivamente, demasiado pequeño.

Cuando llegó el momento de convertir esos cortos en una serie de media hora, juntaron a Matt con Sam Simon. Sam era un prodigio televisivo: había empezado a producir el programa *Taxi* a los veintitrés años, antes de pasar por *Cheers* e *It's Garry Shandling's Show*. Sam supervisó la creación de los guiones de *Los Simpson* durante las dos primeras temporadas y desarrolló la característica mezcla de humor intelectual y populachero de ritmo vertiginoso.

Así que, si Matt es como Thomas Edison inventando la bombilla, Sam es como George Westinghouse construyendo una fábrica para producir bombillas en serie.

Pero no hay que olvidar a James L. Brooks. (Yo lo llamo Jim... pero a ti ni se te ocurra.) Jim les dio un alma a los personajes y es el artífice de los largos y emotivos monólogos que dieron a los Simpson una profundidad insospechada. Para seguir con la metáfora, Jim Brooks les dio un alma a las bombillas. Bueno, vale, vamos a pasar de la metáfora.

En resumen, podríamos decir que Matt puso el arte, Sam puso el ingenio y Jim el corazón. Muy clarito, pero no es del todo cierto, porque a Matt y a Jim también se les ocurren grandes chistes, y el arte no es una de las debilidades de Sam: fue caricaturista en la universidad y diseñó al señor Burns y a Encías Sangrantes Murphy.

Hablando de arte, no podemos olvidar a David Silverman, que durante décadas ha sido el supervisor de animación del programa. Fue el primero que lanzó a Jim la idea de que los cortos de los Simpson se convirtieran en una serie de media hora. David tuvo que reinventar la producción de una serie animada semanal; habían pasado veinte años desde que *Los Picapiedra* se emitieran en horario de máxima audiencia, y nadie recordaba cómo se hacía. Silverman refinó el estilo del programa y puso el listón alto para la animación. (De pequeño, cuando veía *Los Picapiedra*, pensaba: «¡Pasan una y otra vez por la puñetera palmera de siempre!».) David tenía a animadores estupendos trabajando a su cargo, entre los que figuraban los oscarizados Brad Bird (*Ratatouille*, *Los Increíbles*) y Rich Moore (*Zootrópolis*).

Y no podemos pasar por alto a Al Jean, que ostentó el agotador cargo de productor ejecutivo de *Los Simpson* durante veinte de sus treinta temporadas. Tampoco podemos obviar a nuestros seis miembros principales de reparto: Dan Castellaneta, Julie Kavner, Nancy Cartwright, Yeardley Smith, Hank

Azaria y Harry Shearer, creadores, no solo de las voces de la familia Simpson, sino también de otros doscientos habitantes de Springfield.

Ahí tienes la respuesta: trece hombres y mujeres son el responsable último de *Los Simpson*.

¡Eso es todo, amigos!

En 1993, en mitad de la temporada 4, a Sam Simon le pidieron que dejara el programa que había ayudado a crear. En 2015, falleció a la tierna edad de cincuenta y nueve años. Mantuvo su reconocimiento como productor ejecutivo (y su salario) en *Los Simpson* hasta el final de su vida, aunque no trabajara en la serie ni pusiera pie en la oficina durante más de dos décadas. En cuanto a Matt, *Futurama* demostró que, incluso sin la ayuda de Sam, era capaz de crear un programa inteligente y visionario.

Al final, Sam superó su enfado y dijo: «Con *Los Simpson*, he pasado de recibir poco reconocimiento a recibir demasiado». Matt dijo algo parecido en 2007 en *LA Weekly*: «Soy una de esas personas que recibe más reconocimiento del que se merece».

Ahí lo tenéis: el secreto oscuro de nuestro programa, la única mancha negra en el plátano de *Los Simpson*. No tengo más cotilleos. (Bueno, vale, hay más cosas feas en el capítulo 12, durante el cruce ficcional entre *Los Simpson* y *El crítico*.)

Quizá esto sea el secreto de la longevidad de la serie: no hay drama en nuestra comedia. *Los Simpson* funciona bien porque todo el mundo se lleva bien: el reparto, los animadores y los guionistas se respetan entre sí. Quedan muchas anécdotas y secretos sobre el programa, pero si queréis trapos sucios, id a una lavandería.

Bueno, demos ahora marcha atrás para ver cómo llegué hasta aquí...



UNA BREVE HISTORIA DE MÍ MISMO

Hace poco me puse a leer sobre mí mismo en IMDb porque, bueno, ¿quién lo va a hacer si no? En un hilo del foro titulado «Comentarios al DVD de *Los Simpson* de Mike Reiss», alguien escribió: «El tipo este suena como si estuviera sonriendo todo el tiempo».

Eso me hizo sonreír.

El siguiente comentario decía: «Sí. Me pone de los nervios».

Dejé de sonreír. Pero mira, que le den al tipo ese. Si sonrío mucho es porque tengo el trabajo más divertido del mundo. Y porque tengo una esposa maravillosa que me ríe todos los chistes. Y porque creo que «graciosérrimo» es una palabra.

Pasé los tres primeros años de mi vida sentado en el parque de juegos sin decir palabra y sonriendo como un idiota. Mi madre me acabó llevando a un médico, que le dijo: «El niño no tiene daño cerebral. Pero es un poco lento».

Yo lo achaco al hecho de que la vida me parecía entretenida, incluso a esa tierna edad. Creo que estaba inventando chistes para otros bebés, del tipo: «Mi papá me ha dado el pecho». (¡Eh, que no es tan malo!) Pero para entender mejor mi infancia, tenemos que empezar con un chiste. Un chiste sobre chistes:

Un preso se levanta en el comedor de la cárcel y grita:

—¡Setenta y tres!

Todos los reclusos se parten de risa. Un preso recién llegado le pregunta a un guardia qué ocurre. El guardia explica que en la cárcel hay un libro de chistes y que los prisioneros se lo saben de memoria. Así que, en vez de contar el chiste, dicen su número.

Así que el preso recién llegado se levanta y grita:

—¡Cuarenta y ocho!

No obtiene respuesta alguna, así que pregunta al guardia por qué. El guardia le contesta:

—Para contar chistes hay que tener gracia.

Mi infancia fue como esta cárcel. Crecí en una casa llena de gente divertida que disfrutaba de los chistes. Estudiábamos las cuatrocientas páginas del diccionario de chistes de Joey Adams igual que algunas familias un poco raras hacen con la Biblia. De hecho, ninguno de nosotros tenía que contar el chiste entero. Sencillamente decíamos un fragmento del chiste, por ejemplo, «bocadillo de oreja de elefante», y todo el mundo se tronchaba.¹

Creí en un barrio de las afueras de Connecticut y era el tercero de cinco hijos. Tengo un hermano que hizo pinitos como monologuista, y mi hermana escribió un libro de chistes para logopedas titulado *¿Cuántos logopedas hacen falta para cambiar a un audiólogo?* (En Amazon tiene cinco estrellas.)

Hasta yo era muy gracioso. Un día, mi madre se enteró de que nuestro apuesto vecino iba a casarse con una jorobada y preguntó:

—¿Por qué hará algo así?

Y yo respondí:

—¡Porque da buena suerte!

Mi padre, normalmente muy amable, me dio una colleja.

Al cumplir diez, le ofrecí a mi abuela húngara un trozo de mi pastel de cumpleaños. Me dijo, con esa sintaxis digna de Yoda tan característica de las ancianas judías: «Solo quiero que el año que viene un trozo me des».

Le contesté: «Para entonces estará correoso».

Mi padre me dio otra colleja. Empecé a pensar que un chiste no era bueno de verdad si nadie te daba una colleja por contarlo.

Mi padre —cirujano, historiador y académico en la sociedad Phi Beta Kappa— tenía un poco de Homer Simpson en su interior. Igual que todos los padres. Ya sabéis, esa mezcla de rabia, amor, frustración y una pizca más de rabia. Para crear al personaje, Matt en parte se inspiró en su propio padre, Homer Groening, que era un director de documentales que hacía surf y que, ironías de la vida, tenía la cabeza cubierta de pelo. (Sam Simon desarrolló al personaje dibujando a su propio padre, un hombre que tiene, al parecer, muy poco en común con Homer: era un judío cojo y millonario de Beverly Hills.)

La madre de mi padre era quizá la más graciosa de la familia. En una

ocasión, después de leer un acertijo de los que aparecían escritos en los vasos desechables, le pregunté:

—¿Qué es peor que encontrar un gusano en una manzana?

La respuesta del vaso era: «Encontrar medio gusano en una manzana».

¿Y la respuesta de mi abuela Rosie?

—Que alguien te meta un paraguas por el trasero... y que lo abra.

Era una respuesta mejor. Y se le ocurrió tan rápido que pensé que alguien se lo habría hecho. Quizá los cosacos. Quizá el abuelo.

Mi otra abuela, Mickey, reunía las mejores cualidades de la familia. Era una judía de Carolina del Sur (que es casi como decir que era baptista). Una noche, después de cenar en familia, dijo:

—¡Contáis muchísimos chistes! —Y un segundo después añadía—: Eso sí, son todos malísimos.

Bristol, en Connecticut, era una población industrial donde no se fabricaban cosas, sino que se fabricaba lo que va dentro de las cosas: latón, muelles y rodamientos. Si preguntabas a alguien de Bristol cómo era el pueblo, respondía: «Es como el pueblo de *El cazador*». Yo no tenía claro si se refería a Belén, a Pensilvania o a Saigón.

Pero para mí Bristol representaba a Springfield. He utilizado mucho de lo que he visto de pequeño como inspiración para *Los Simpson*. En una de las primeras escenas del primer episodio de la serie, Homer pierde una partida de Scrabble con su hijo y acaba tirando el juego entero a la chimenea. Eso lo hizo el padre de un amigo mío. Que, por cierto, se apellidaba Burns, Larry Burns. Años después, hicimos un episodio en el que aparece el hijo ilegítimo de Monty Burns (a quien dobló magistralmente Rodney Dangerfield). Por casualidad, el guionista Ian Maxtone-Graham llamó al personaje Larry Burns. Por una casualidad aún mayor, el artista que diseñó al personaje lo hizo igualito que el padre de mi amigo.

Le dije al verdadero Larry Burns que habíamos creado un personaje con su nombre y su aspecto. No mostró ni el más mínimo interés; en Bristol el mundo del espectáculo le daba igual a todo el mundo. Pero, después de su muerte, descubrí que mi Larry Burns había comprado todas las figuras coleccionables del Larry Burns de *Los Simpson* disponibles en Estados Unidos. Quizá se estuviera creando un ejército de clones.



Al igual que otros autores de humor, cuando era muy joven me inspiró *El show de Dick Van Dyke*. Pero yo no quería ser Dick el guionista televisivo guapo que estaba casado con la alegre Mary Tyler Moore. Yo quería ser Morey Amsterdam, el tipejo jocosos que salía en el programa y que estaba casado con una rubia alta, soltaba un montón de chistes en la oficina, pero no trabajaba demasiado.

He logrado todos mis objetivos de la infancia.

También me encantaban las películas, y me obsesionaban las de los hermanos Marx. Lo cual no tiene nada de especial. También me fascinaba uno de sus guionistas, Al Boasberg, el gran «doctor de guiones». Se decía que Boasberg no era capaz de escribir buenos guiones, pero que era un genio para mejorar el trabajo de los demás. En cierto modo, supe que yo estaba destinado a hacer eso: no a ser escritor, sino a ser reescritor. Y cuando los padres de mis amigos me preguntaban qué quería ser de mayor, mi respuesta era doctor de guiones.

—Oh, qué mono —decían—. Quiere ser doctor, como su padre.

—No quiero ser doctor, paletos ignorantes. ¡Quiero ser doctor de guiones!
—farfullaba yo.

Mi carrera como escritor empezó en tercero de primaria. Mi profesora, la señorita Borwerk, fue la inspiración para mi primer poema:

La señorita Borwerk es profesora
Y me manda deberes a todas horas.

Sí, ya sé que no está a la altura de Emily Dickinson, pero, por el amor de Dios, solo tenía ocho años.

Cuando volvía a casa del colegio, mi madre me preguntaba qué había pasado en clase.

—Nada.

Y mi madre protestaba:

—No puede no haber pasado nada. Mañana, cuando vuelvas a casa, más te vale tener algo que contarme.

Y bien, al día siguiente no pasó nada en el colegio. Cuando mi madre me preguntó cómo me había ido el día, me dio mucho miedo. Desesperado,

contesté:

—Hoy ha entrado un perro en clase y la señorita Borwerk lo ha tirado por la ventana.

Pareció satisfecha. Así que, al día siguiente, sin novedades en el colegio, le dije:

—Hoy la señorita Borwerk nos ha disparado con balas de pintura.

Y al día siguiente:

—Hoy la señorita Borwerk se ha quitado la ropa interior delante de la clase entera.

Lo que no me imaginaba es que mi madre se creía esas historias. Llamó al director y le explicó:

—Hay una profesora llamada Borwerk que está loca.

Cuando el director reprendió a la señorita Borwerk por quitarse la ropa interior en clase, la señorita Borwerk protestó:

—Pero ¡si yo no llevo ropa interior!

Las voces se fueron turnando: la señorita Borwerk gritó al director, el director gritó a mi madre, y mi madre tenía que gritarme a mí. Pero, en vez de eso, me compró un paquete de lápices y un cuaderno y me dijo:

—A partir de ahora, si te vas a inventar historias, escríbelas.

He estado inventando historias desde entonces...

Incluida la de la señorita Borwerk. En realidad, nunca ocurrió.

¡Psicópata!

Las tres historias de profesores que vienen a continuación son totalmente ciertas, pero, Dios mío, ojalá no lo fueran.

Tuve un profesor al que le gustaba mucho lo que escribía y me dijo: «Sigue tus sueños». Un año después la brigada antivicio lo detuvo por seguir sus propios sueños.

Otro profesor me dijo: «Sé lo que siempre has querido ser». Me lo crucé seis años después en un bufé de ensaladas. Era ayudante de camarero. Quizá eso era «lo que siempre había querido ser». Pero despertó en mí una pregunta filosófica interesante: ¿cuánto le das de propina al hombre que te ha cambiado la vida?

Respuesta: el diecisiete por ciento.

Por último, contaré lo de la señora Defeo, mi orientadora, que hacía trizas los artículos que escribía para el periódico estudiantil y me cambiaba las bromas. Fue un entrenamiento excelente para mi carrera en televisión.

En una ocasión escribí una parodia de la columna sobre el estudiante del mes. El ganador de aquel mes era un chico sin duda psicótico que proponía cambiar los colores del colegio porque lo veía todo «azul marino».

La señora Defeo lo cambió y puso «negro».

—Se dice «verlo todo negro». Me sorprende que no lo sepas —dijo.

—¡Por eso no lo he puesto! —respondí yo—. ¡Era demasiado obvio!

—Nunca conseguirás un trabajo en la revista *Cracked* con esa actitud.

Cada noche, rezaba para que Dios castigara a la señora Defeo por sus crímenes contra el humor.

Un año después, ganó un millón de dólares en la lotería de Connecticut.

Dios siempre escucha mis plegarias, pero siempre hace lo contrario.

Todo esto ocurrió en un instituto público un poco duro; yo era el único niño judío de seiscientos alumnos. Y, aun así, mi madre decía:

—Solo quiero que salgas con chicas judías.

—Bueno, mamá, tendrá que ser contigo —dije yo.

Salí con mi madre unos meses. Nos llevábamos bien, pero sus hijos me odiaban.



En 1990, cuando gané mi primer Emmy por *Los Simpson*, le pedí a mi mujer que me hiciera una foto que después envié al periódico de mi pueblo. A los tres días, la foto en la que aparecía yo vestido de esmoquin con un Emmy en la mano salió en la portada del periódico local. El pie de foto decía: «HOMBRE DEL PUEBLO AFIRMA HABER GANADO UN PREMIO».

Rumbo a Harvard

Si se abriera un desagüe gigante y se tragara la Universidad de Harvard, lo que se me pasaría por la cabeza sería «pobre desagüe». Pasé cuatro años en Harvard y me pareció un lugar odioso. Y no soy el único: en una encuesta de 2006, el periódico *Boston Globe* hizo una lista de universidades ordenadas por diversión y vida social. Harvard era la quinta, pero empezando por abajo. Sorprendente. No podía imaginar centros de estudio menos divertidos que Harvard. Pero entonces eché un vistazo a la lista. Las cuatro universidades que aparecían por debajo eran:

- el Instituto Tecnológico de Guantánamo,
- el Centro Superior de Chernóbil,
- la Universidad de California en Alepo y
- la Universidad de Cornell.

En Harvard, los profesores eran desapasionados y sus clases resultaban esotéricas (aunque sí me enseñaron las palabras «desapasionado» y «esotérico»). Durante los cuatro años que pasé allí, aprendí tres cosas:

1. cómo abrir una botella de champán;
2. cómo hacer una cachimba con una manzana y
3. que la mayonesa está deliciosa (de pequeño nunca había mayonesa en casa).

Cuando llegué a la universidad, sabía latín y cálculo. Después de cuatro años, se me olvidaron las dos cosas. La culpa es de la cachimba de manzana.

Intenté divertirme en Harvard. Durante mi primer año, hice un monólogo de humor en un concurso de talentos de la universidad. Después de mi actuación, un miembro del jurado me dijo: «Eres muy gracioso». Así que me casé con ella. Fue la última vez que hice un monólogo.

En el concurso de talentos no había más que un humorista aparte de mí, un tipo llamado Paul que soltaba auténticas bombas:



Mi mujer y yo de visita en el Lagoon Building. Fue diseñado por Edmund March Wheelwright, uno de los fundadores de la revista humorística *Harvard Lampoon*. Se dice que lo construyó justo antes o justo después de volverse loco. El financiador del proyecto fue William Randolph Hearst, exmiembro de *Lampoon*.

PAUL: Y, a continuación, los supervivientes de *La matanza de Texas* formarán una pirámide humana.

PÚBLICO: ¡Buuuuuu!

Después del espectáculo, le dije: «Paul, quizá la comedia no sea lo tuyo». Aceptó mi consejo, se pasó al drama y creó la serie de médicos llamada *House*. Paul ahora vale trecientos millones de dólares; yo, en cambio, sigo robando la sacarina en KFC.

En resumen, solo hay dos cosas que salieron de Harvard y que me importan hoy en día: mi preciosa mujer, Denise, y una montaña enorme de libros de la biblioteca. Las guardo a las dos en el dormitorio.

PÚBLICO: ¡Buuuuuu!

Harvard Lampoon

¿Que por qué fui a Harvard? Solo sabía dos cosas de aquel lugar antes de apuntarme:

1. Thurston Howell III, el millonario inútil de *La isla de Gilligan*, estudió allí. (Mi compañero de cuarto en primero era Thurston Howell IV.)
2. Allí había una publicación de humor llamada *Harvard Lampoon*. Quería formar parte de su plantilla.

En la década de 1970, *Harvard Lampoon* no era famosa por ser una incubadora de autores de comedia. De hecho, durante su primer siglo de existencia, de la revista solo salieron cuatro famosos graduados: Robert Benchley, George Plimpton, John Updike y Fred Gwynne, el tipo que hacía de Herman Munster (¡venga ya!). Desde el punto de vista de la comedia, esta lista de miembros famosos constaba de un tipo gracioso, un tipo irónico, un tipo serio y Frankenstein.

El legado de *Lampoon* cambió cuando un miembro llamado Jim Downey consiguió un contrato para la primera temporada de *Saturday Night Live* (y se quedó en el programa cuatro décadas). Jim les abrió la puerta a dos amigos de

Lampoon, que a su vez les abrieron la puerta a varios amigos más, y para finales del milenio ya había docenas de antiguos miembros de *Lampoon* en películas y series de humor. Jim Downey fue algo así como un Paciente Cero gracioso. Somos tantos los que trabajamos en Hollywood que nos llaman «la Mafia *Lampoon*», lo cual es peyorativo... para la mafia. Por lo menos ellos tienen un código de honor.

En los Emmy de 2016, cuatro de las seis series cómicas nominadas estaban en manos de exmiembros de *Lampoon* (*Veep*, *Silicon Valley*, *Master of None*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*) y las otras dos series también las habían creado personas de *Lampoon*. En la categoría de mejor guion cómico, cuatro de los cinco nominados, incluido el ganador, habían sido escritos por antiguos miembros de la revista.

La gente de *Lampoon* está por todas partes. Trabajan en, y a veces incluso dirigen, todos los *late night* (*Fallon*, *Kimmel*, *Corden*, *Colvert*, *The Daily Show* y, por supuesto, *Conan*). Suponen el treinta por ciento, o más, de los guionistas de las comedias semanales del pasado reciente: *Seinfeld*, *SNL*, *Letterman* y *The Office*. Y en animación los puedes encontrar en *Hamburguesas Bob*, *Futurama*, *Padre de familia* y, cómo no, en *Los Simpson*. La mitad de nuestro equipo de escritores original, contratado por Sam Simon (graduado en Stanford), era gente de *Lampoon*. Desde entonces, otros cuarenta graduados de Harvard han trabajado en la serie, incluyendo a once presidentes de *Lampoon*.

Pero ¿cómo puede una revista fundada en el siglo XIX preparar a guionistas para su carrera televisiva? Pues, por casualidades de la historia, la competición para entrar en *Lampoon* funciona igual que el mercado de la televisión. Los estudiantes candidatos (llamados «competidores») tienen que entregar seis artículos humorísticos en ocho semanas, lo cual les enseña a cumplir con los plazos y a ser prolíficos, dos habilidades fundamentales en televisión. Al igual que en la tele, la competencia es brutal: cada año, unos cien escritores lo intentan, pero solo lo consiguen siete. Y, al final, igual que en televisión, el proceso es absolutamente injusto: muy pocos competidores salen elegidos a la primera. Yo tuve que pasar dos veces por el proceso. Dave Mandel, el brillante productor ejecutivo que consigue año tras año un Emmy a mejor serie cómica con *Veep*, tuvo que pasar por ello cinco veces. Rechazaron a la leyenda del humor Al Franken, demostrando así que era más fácil ser elegido senador de Estados Unidos (y que poco después te echaran a

patadas) que entrar en *Harvard Lampoon*. Para entrar en la revista había que tener mucha confianza, dedicación y una pizca de locura. Igual que un guionista de televisión.

En cuanto se consigue el puesto, ya sea en *Lampoon* o en una serie de humor, te pasas el día haciendo lo mismo: calentar una silla en una habitación llena de gente graciosa y comer comida basura. En ambos casos, no haces más que charlar el día entero (y también algunas noches), bromear y aprender el arte de cotorrear con gracia y agilidad.

Lo paradójico del asunto es que, aunque la gente de *Lampoon* escribe programas de televisión estupendos, su revista es una mierda. Nunca entendí por qué, pero *Harvard Lampoon* es mala ahora, era mala cuando yo la presidía y fue mala cuando la dirigía Robert Benchley. Durante el medio siglo antes de Benchley, no solo era mala, sino que también era racista. Podrás leer más al respecto en mi próximo libro, *Cincuenta años de risa: ciento cuarenta años de Harvard Lampoon*.

LA CENA LAMPOON DE CONAN O'BRIEN

«Mike y Al vinieron a *Lampoon* y les preparamos una gran cena. No fue idea mía, pero al cocinero se le ocurrió que sería muy gracioso que, puesto que yo presidía la revista y soy de origen irlandés, solo hubiera patatas para cenar. Y eso fue lo único que hubo: patatas. Recuerdo que Al Jean y Mike Reiss se enfadaron bastante, porque de verdad habían venido a cenar. Tratamos la cena como un concepto gracioso, pero ellos estaban en plan:

—¿Dónde está el puto bogavante?

Nosotros decíamos:

—Bueno, ¿no veis que esto es cómico?

Pero ellos insistían:

—Pues no, somos adultos y se supone que esto iba a ser una cena. Tenemos hambre.

Tardaron mucho en perdonarme. Mike Reiss estuvo enfadado mucho tiempo por la cena de la patata. Pero creo que se vengó un día que fui a su apartamento en Nueva York hace unos años. Me sirvió un vino de marca Manischewitz de un cartón que debía de llevar al sol desde la época de la presidencia de Ford. Así que me la devolvió.»

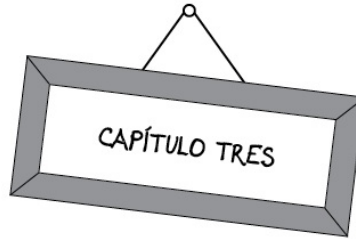
[NOTA DEL AUTOR: Yo pensaba que el vino era bueno.]



Harvard Lampoon, 1981. (De izquierda a derecha:) Salimos yo y Al Jean en primera fila. Detrás de nosotros, el futuro abogado Ted Phillips y el futuro guionista de *Futurama* Pat Verrone.



En 1982, aparecí en la parodia de la revista *People* que hizo *Harvard Lampoon*... por triplicado. Estoy haciendo de los Hermanos Arrastrados, que se ganan la vida molestando a la gente. La caricatura detrás de mí es del futuro guionista de *Los Simpson* Jeff Martin.



HACER GRACIA POR LA PASTA

Ocurrió en abril de mi último año en la universidad, cuando no tenía planes de posgrado ni perspectivas laborales. Pensaba que, por el hecho de ir a Harvard, Dios proveería. Y proveyeron (soy politeísta).

Mi oportunidad llegó con una llamada de Ted Mann, editor en *National Lampoon*. En su apogeo, la revista *National Lampoon* era el único cauce para humor adulto e irreverente en Estados Unidos. Era como *The Onion*, *The Daily Show* y *SNL* todo en uno. Ted dijo:

—Hemos leído tus artículos en *Harvard Lampoon* y queremos contratarte.

—¿Leéis *Harvard Lampoon*? —pregunté yo, incrédulo.

—Lo llevamos leyendo desde hace años —respondió—. Lo que pasa es que nunca habíamos visto nada bueno.

También contrataron a mi compañero de piso y de letras, Al Jean. Así pues, un mes después de la graduación, nos mudamos a Nueva York y compartimos un loft industrial muy elegante en el SoHo, justo encima de una fábrica de sombreros. En *National Lampoon* teníamos nuestro propio horario, escribíamos lo que queríamos y ganábamos 22.500 dólares bien frescos. Quizá ahora no parezca mucho, pero en 1981 también era una porquería.

Al y yo destacamos pronto con un artículo titulado «Cómo escribir marranadas, por el juez Thurgood Marshall». Quizá parezca una idea rebuscada, pero manaba de la realidad. En los años ochenta, el Tribunal Supremo tuvo que ver mucha pornografía en juicios de casos sobre la Primera Enmienda. Algunos jueces apartaban la mirada de las emisiones, y otros directamente las boicoteaban. Pero ¡el juez Thurgood Marshall llevaba

palomitas!

Escribimos este artículo tonto y obsceno poniendo en boca de Thurgood demasiadas bromas sobre el Tribunal y sus jueces: «Oye, Felix Frankfurter, cómeme la salchicha», o «Le dije a Harry Blackmun que aquí el negro peludo soy yo». Lo publicamos pensando, con buenas razones, que Thurgood nunca lo leería, pero, de haberlo hecho, seguro que le habría gustado.

Diez años después, cuando Thurgood Marshall falleció, su obituario fue la historia principal de *Los Angeles Times*. El primer párrafo contaba que había sido el primer afroamericano que trabajaba en el Tribunal Supremo. El segundo párrafo hablaba de su trabajo como abogado en el famoso caso *Brown contra el Consejo de Educación*. El siguiente párrafo contaba que se había ofendido tanto por un artículo de *National Lampoon* que había iniciado una investigación del FBI sobre los autores del texto. Así es: estoy fichado en alguna parte.

Aunque nos encantaba el trabajo en *National Lampoon*, Al y yo teníamos otras ambiciones. Así que, después de nuestra jornada laboral, nos daba la madrugada entregados a otros proyectos —propuestas de libros, pilotos de televisión— con la esperanza de que algo acabara funcionando. En una ocasión incluso escribimos un guion para la estrella de rock Meat Loaf. Cuando se lo entregamos al señor Loaf (así había que llamarlo), su secretaria nos dijo:

—Volved la semana que viene y os daremos cinco mil dólares.

Volvimos la semana siguiente... y el señor Loaf había desaparecido. La oficina estaba abandonada. Si no recuerdo mal, incluso habían clavado tablones sobre las ventanas, por si acaso íbamos por allí en busca del dinero o por si éramos zombis.

Ese fue mi primer trabajo para una película.

Mi último trabajo para una película fue en 2016. Vendí un guion original a un productor oscarizado muy famoso. Todavía me debe 250.000 dólares. La moraleja de todo esto es: «No puedes juzgar tu éxito en función de la cantidad de dinero que ganas. Lo juzgas en función de la cantidad de gente que quiere jugártela».

Diez meses después de que empezáramos a trabajar en *National Lampoon*, Al y yo recibimos otra llamada en la que nos preguntaban si queríamos ir a Hollywood a escribir chistes para una nueva comedia. Se trataba de una película que quizá conozcas. Se llamaba *Aterriza como puedas*.

II.

Aterriza como puedas II. Quizá la hayas visto. Es una comedia tan mala que incluso ganó un premio en Francia. (La popularidad de la película ha crecido en las últimas décadas. Alguien me ha mandado hace poco un *podcast* en el que Quentin Tarantino desvaría al hablar de ella, y el presentador no deja de preguntar: «¿Seguro que hablas de la segunda parte de *Aterriza como puedas?*».)

La llamada para trabajar en la película la hizo el guionista y director Ken Finkleman. Quería contratar a nuestros amigos Tom Gammill y Max Pross, pero estaban ocupados, así que nos recomendaron. (Quizá los recuerdas del capítulo uno: rechazaron trabajos en *Los Simpson* y nos recomendaron. Les debo toda mi carrera a las malas decisiones de Tom y Max.) Finkleman nos llamó un domingo por la noche. El lunes por la mañana dejamos nuestros trabajos en *National Lampoon*, nos fuimos pitando del alquiler neoyorquino y volamos a Hollywood. Recuerdo con cierta amargura que nuestra casera nos envió solo una caja con nuestras posesiones a Los Ángeles. Contenía abrigos de invierno.

El martes por la mañana estábamos en el escenario de *Aterriza como puedas II*. Ya estaban grabando la película, y cuando un chiste no funcionaba, nos pedían que pensáramos en algo más gracioso. Y rápido. Trabajábamos en una casetita de madera en el mismo escenario donde nos cocíamos bajo las luces del estudio. Era básicamente un horno, de esos a los que mandan a los presos más díscolos en las películas carcelarias del sur de Estados Unidos.

Era un trabajo duro con mucha presión —un entrenamiento estupendo para nuestra futura carrera en televisión—, y acabamos metiendo muchos chistes en la versión final. También pudimos pasar tiempo con el reparto de famosos, que incluía a mucha gente amabilísima. Y a William Shatner.

Años después, pagamos nuestra deuda con Ken Finkleman consiguiéndole un trabajo en la plantilla de *Los Simpson*. Pasó algo de tiempo en la sala de redacción, pensó que aquello no le gustaba y lo dejó después de dos horas. Todo un récord para la serie.

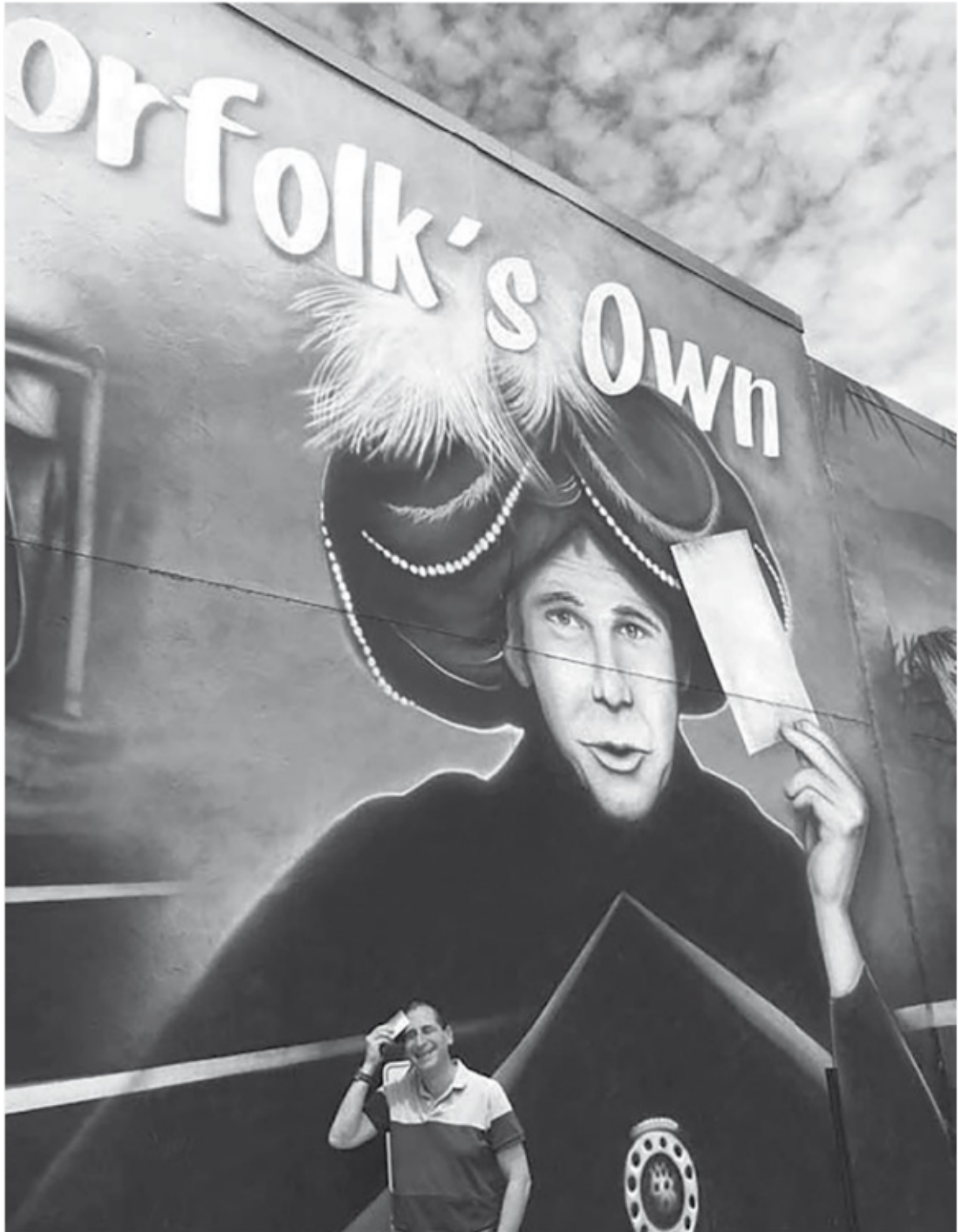
¿Dónde está Johnny?

Después de *Aterriza como puedas II*, Al y yo conseguimos otro trabajo como guionistas para una comedia negra ambientada en Vietnam titulada *Cowards*.

Al envié una copia a un auténtico veterano de Vietnam que dijo: «Me gustaría matar a quien haya escrito esto».

El veterano vio su deseo realizado: ese guion acabó con nuestras carreras. La película nunca llegó a grabarse, y para nosotros el negocio del cine había terminado. (El siguiente trabajo para cine que tuvimos fue escribir *Los Simpson: la película* veinte años después.)

Esto fue en 1984, y estábamos desempleados en Los Ángeles, una ciudad donde no conocíamos a nadie. Al iba a solicitar acceso en escuelas de negocios y yo estaba considerando empezar una carrera de alcoholico cuando nos llamaron de *The Tonight Show Starring Johnny Carson*. El guionista principal quería contratarnos, pero antes teníamos que hacer una entrevista con el propio Carson. Cuando entramos en su oficina para la entrevista, observamos que era igual que el escenario del *Tonight Show*. Nos sentamos en el sofá, Johnny se sentó a la mesa y hablamos amigablemente durante doce minutos, el tiempo que dura un segmento del *Tonight Show*. Carson contó un chiste, nos reímos, y nos despachó. De haber podido reducir la entrevista a lo que dura un anuncio de comida para perros, lo habría hecho.



Pintura mural en Norfolk, Nebraska, ciudad donde se crio Johnny Carson. Es un tributo por haber escrito el peor Carnac de la historia.

Conseguimos los puestos y estábamos emocionados. Pero Johnny estaba pasando por una mala racha: iba a cumplir sesenta, su programa llevaba dos décadas en emisión y se estaba divorciando por tercera vez. Estaba tan aislado de sus guionistas que tuvimos que averiguar lo que pasaba en su vida leyendo el *National Enquirer*. Un día en la portada decía: «La exmujer de Johnny exige cinco mil más de pensión semanal». Mikey Rose (coautor de los clásicos de Woody Allen *Bananas* y *Toma el dinero y corre*) se volvió hacia otro de los guionistas y dijo: «¡Qué curioso! Entre los dos, ganamos cinco mil a la semana».

Los contables también debieron de darse cuenta, y pocos días después los despidieron a los dos.

The Tonight Show era un trabajo difícil. Al y yo teníamos que escribir sesenta chistes al día. ¡Sesenta chistes al día! ¿Qué pasa si tienes un bloqueo de escritor? Pues es que, si trabajas para un *late night*, no puedes tener bloqueos. ¿Por qué ibas a tenerlos? Otros profesionales no pueden permitirse esos lujos. Un fontanero no va a tu casa y dice: «No puedo arreglarte el baño. Tengo un bloqueo de fontanero».

Y un contable nunca dice: «No puedo hacerte la declaración de la renta. Tengo un bloqueo de cuenta».

IBLICO: ¡BUU!

¿Y estos de dónde han salido?

Todos los días, los cinco escritores teníamos que entregar sesenta chistes cada uno al jefe de los guionistas, Ray Siller. De los trescientos chistes, elegía los dieciocho mejores. De los dieciocho, Carson elegía sus doce favoritos. Así es: doce chistes seleccionados de entre los trescientos que entregábamos. Solo el cuatro por ciento pasaba la prueba. Aun así, noche tras noche, uno de cada tres chistes fracasaba. Lo mismo pasaba en mis años dirigiendo *Los Simpson*: uno de cada tres guiones fracasaba en la mesa italiana.

Ningún otro negocio funciona así. La empresa Campbell no puede decir: «Buen trabajo, chicos. Una de cada tres latas de sopa de champiñones no ha envenenado a nadie». En Samsung nadie dice: «Enhorabuena, colegas. Solo uno de cada tres teléfonos ha explotado». Aunque, pensándolo bien...

Una noche, Johnny estaba haciendo un «Carnac», una rutina clásica en la

que se da una respuesta seguida por su correspondiente pregunta. Un tipo llamado Kevin Mulholland escribió lo que se considera el mejor Carnac de la historia:

RESPUESTA: Shhhh bumb bee.

PREGUNTA: Describe el sonido que hace una oveja explosiva.

Yo tengo el honor de decir que he escrito el peor Carnac de la historia.

RESPUESTA: La Plaza Roja.

PREGUNTA: ¿Cómo llamarías a la mancha en la cabeza de Gorbachov?

No voy a molestarme en explicar quién era Gorbachov ni qué tenía en la cabeza a los jóvenes lectores. Bastará con que diga que era un chiste de mierda. Y, por alguna razón, pasó el filtro final de los cientos de Carnacs enviados. Cuando Johnny lo pronunció en directo aquella noche, lo recibió un profundo silencio. No es que el chiste disgustara al público, es que el público no sabía que era un chiste.

Seis meses después, Carson volvió a hacer el mismo Carnac. Por algún error de la oficina, repitió el chiste de la «Plaza Roja».

Johnny lo leyó y provocó una risa estrepitosa. Mismo público, mismo intérprete, mismo escenario, mismo chiste, pero una respuesta totalmente diferente. Aquella noche aprendí una lección muy valiosa: la comedia no tiene ciencia. (David Cohen, cocreador de *Futurama*, está de acuerdo conmigo en esto. Y él sí que es un científico.)

He de admitir que había dos cosas que siempre hacían reír en *The Tonight Show*: cuando se le llamaba zorra a la protagonista de *Dinastía*, Joan Collins; y la palabra «McNuggets». Al y yo escribimos una mezcla perfecta de estas dos palabras en un chiste: «Joan Collins ha conseguido un empleo en McDonald's. Está promocionando su nuevo producto: McNuggets de zorra».

No tiene ni pizca de gracia. Ni siquiera estoy seguro de que sea un chiste. Pero Carson lo leyó en directo y obtuvo la risa más larga de la historia del programa.

¿Cómo se explica esto? Eran los ochenta. El país entero estaba puesto de cocaína.

AQUÍ ESTÁ JOANIE

Me encantaban las semanas en las que Joan Rivers presentaba The Tonight Show. Por las mañanas nos mandaba una lista de temas para el monólogo de la noche. Por ejemplo:

MIÉRCOLES

Animadoras

Roman Polanski

El Instituto Beverly Hills

La boda de Madonna y Sean Penn

(Para este último tema, enviamos este chiste: «Como parte de su atuendo, Madonna lleva algo viejo, algo nuevo, algo prestado y pezoneras azules».)

Una tarde nos enteramos de que el marido de Joan, Edgar Rosenberg, había tenido un ataque al corazón. Nos preguntábamos si ella saldría en el programa del día siguiente. O sea, ¿quién esperaba que lo hiciera? A la mañana siguiente recibimos su lista de temas:

JUEVES

El ataque al corazón de Edgar

El médico incompetente de Edgar

Edgar acosa a las enfermeras

Comprar un vestido para el funeral

Vivir de la comedia de situación

Dos semanas después de los «McNuggets de zorra», Carson nos despidió sin razón aparente.

Dos semanas después, nos volvió a ofrecer trabajo, de nuevo sin razón aparente.

Pero Al y yo habíamos encontrado empleo en una comedia de situación: estábamos escribiendo para *Sledge Hammer!*, una nueva serie que parodiaba a un policía al más puro estilo de Harry el Sucio. Era única e irreverente, y

eso son dos crímenes en las cadenas de televisión. ABC castigó al programa emitiéndolo en uno de los peores horarios de televisión: los viernes a las nueve de la noche, compitiendo con *Dallas* y *Miami Vice*, los dos programas más exitosos de la época. No obstante, *Sledge Hammer!* aguantó dos temporadas y todavía tiene muchos seguidores. Como el programa se rodó sin público en el estudio, cada guion era como un cortometraje. La experiencia nos enseñó a escribir de un modo cinematográfico, creando montajes, cortes rápidos y parodias de los tropos típicos de las películas. Más tarde aplicaríamos estas habilidades en *Los Simpson*.

De *Sledge Hammer!* pasamos a *ALF*, un programa sobre un alienígena que se oculta con una familia en un barrio residencial. *ALF* (Amorfismo Lejano Fantástico) era, de hecho, una marioneta a quien el creador del programa, Paul Fusco —uno de los hombres más prodigiosos con los que he trabajado—, movía y daba voz.

Pero lo más importante era que aquel programa era algo nuevo en nuestras carreras: ¡un éxito!

Una cosa que llevamos de *ALF* a *Los Simpson* fue el baño de referencias a la cultura popular. En el piloto de *ALF* hay una frase en la que se fijaron todos los críticos de la época. Cuando la familia está peleándose, el padre grita: «¿Es que no hemos aprendido nada de *La hora de Bill Cosby?*».

En 1987, esta frase fue rompedora. Tal y como señaló Matt Groening en una ocasión, la gente que sale en televisión nunca parece ver la tele. Por esa razón, en nuestros créditos iniciales la familia Simpson se amontona en el sofá para ver la televisión.

La obsesión por la cultura popular de *ALF* alcanzó su punto álgido en un episodio en el que el alienígena sueña que naufraga en *La isla de Gilligan*, su programa favorito. Reunimos a la mayoría del reparto de esa serie como artistas invitados. Contamos nada menos que con Gilligan, el capitán, el profesor y Mary Ann. Para un niño nacido en los sesenta, estaba haciendo realidad un sueño: estaba escribiendo los chistes de Gilligan. Y flirteando con Mary Ann.

Puesto que en *ALF* salía una marioneta, sabíamos que tendríamos público infantil, a pesar de que no entendieran los chistes. Esto nos daba la libertad de escribir en exclusiva para público adulto. En un episodio de una hora hicimos una parodia del programa *The Tonight Show*, que se emitía tres horas después de que los niños se fueran a la cama. (Conseguí rescatar algunos Carnacs

antiguos para ese capítulo.) Esta lección también nos sirvió en *Los Simpson*: no escribas el programa para niños, escribe para los padres que lo verán con sus hijos.

Por cierto, *ALF* no fue una serie pionera en este sentido. La revista *Mad* nunca se ha preocupado por lo que pudiera entender su público. Una vez hizo un artículo de portada sobre *La naranja mecánica*, una película no apta para menores, desconocida probablemente para sus principales lectores por ser demasiado jóvenes. Años después, en un especial de Halloween, *Los Simpson* parodiaron tanto *La naranja mecánica* como *Eyes Wide Shut*, dos trabajos de Stanley Kubrick no aptos para menores. Si tus hijos han visto estas películas, voy a llamar a Servicios Sociales.

Este rechazo a escribir para tu público podría rastrearse hasta *Rocky y Bullwinkle*, un programa con el que crecimos todos los que trabajamos en *Los Simpson*. Al parecer, los redactores del programa (incluido el antiguo coautor de Jim Brooks, Allan Burns) pensaban que la animación del programa era tan mala que la única forma de salvarlo era con el guion. Por tanto, *Rocky y Bullwinkle* era una mezcla de bromas tontas y sátira sofisticada de la Guerra Fría. El villano Boris Badenov era un guiño a Boris Godunov, un regente del zar de Rusia del siglo XVII. ¿Lo habíais pillado, niños? Pues claro que no.

Después de un año en *ALF*, Al y yo empezamos a trabajar en *It's Garry Shandling's Show*, un programa sobre un tipo que sabía que estaba en un programa. Incluso la cortina musical era autorreferencial: «Esta es la canción del programa de Garry / la cortina musical del programa de Garry...». El escenario era una réplica exacta del salón de Shandling.

La gente no se imagina la cantidad de cosas que hay en *Los Simpson* que provienen de *It's Garry Shandling's Show*. Más de la mitad del equipo de redacción —Sam Simon, Jay Kogen, Wally Wolodarsky, Al y yo— pasamos algún tiempo en esa serie. Era tan impredecible y consciente de sí misma como lo sería *Los Simpson*. El programa de Shandling fue también pionero en echar mano de estrellas invitadas aleatorias. Por ejemplo, Jeff Goldblum y Tom Petty tenían papeles recurrentes, haciendo de sí mismos, como si fueran los extravagantes vecinos. En *Los Simpson* hicimos lo mismo más tarde, pero *Shandling* fue primero.

Aunque fuimos saltando de trabajo en trabajo y hacíamos lo que pillábamos, todas estas comedias de situación nos enseñaron lecciones valiosas que no tardaríamos en poner en práctica en *Los Simpson*.

COMEDIAS DE SITUACIÓN

Cuando un guionista está valorando si aceptar un trabajo en una comedia de situación, tiene dos criterios básicos:

1. ¿Cuántas horas a la semana implica?
2. ¿Cuánto se tarda en llegar?

Las horas de trabajo en comedias de situación varían mucho, desde treinta y cinco horas a la semana a más de cien. Y la semana laboral puede ser de cinco, seis e incluso siete días. «Ocho días a la semana» no es solo la traducción de una canción de los Beatles: era el horario de *Arrested Development*. Sus oficinas estaban pegadas a las de *Los Simpson*, y sus redactores parecían trabajar a todas horas. Yo me imaginaba a trabajadores sudafricanos trabajando en minas de diamantes y diciendo: «Esto es horrible, pero es mejor que trabajar en *Arrested Development*».

En *Los Simpson*, el horario de trabajo iba de cuarenta a más de ochenta horas a la semana. Todo dependía de quién dirigiera el programa. Ahora tenemos dos salas de redacción que operan al mismo tiempo con horarios completamente opuestos: una cierra a las seis de la tarde; la otra sala se queda en marcha hasta la noche, pero hay cena gratis. (¡Yo prefiero la cena gratis!)

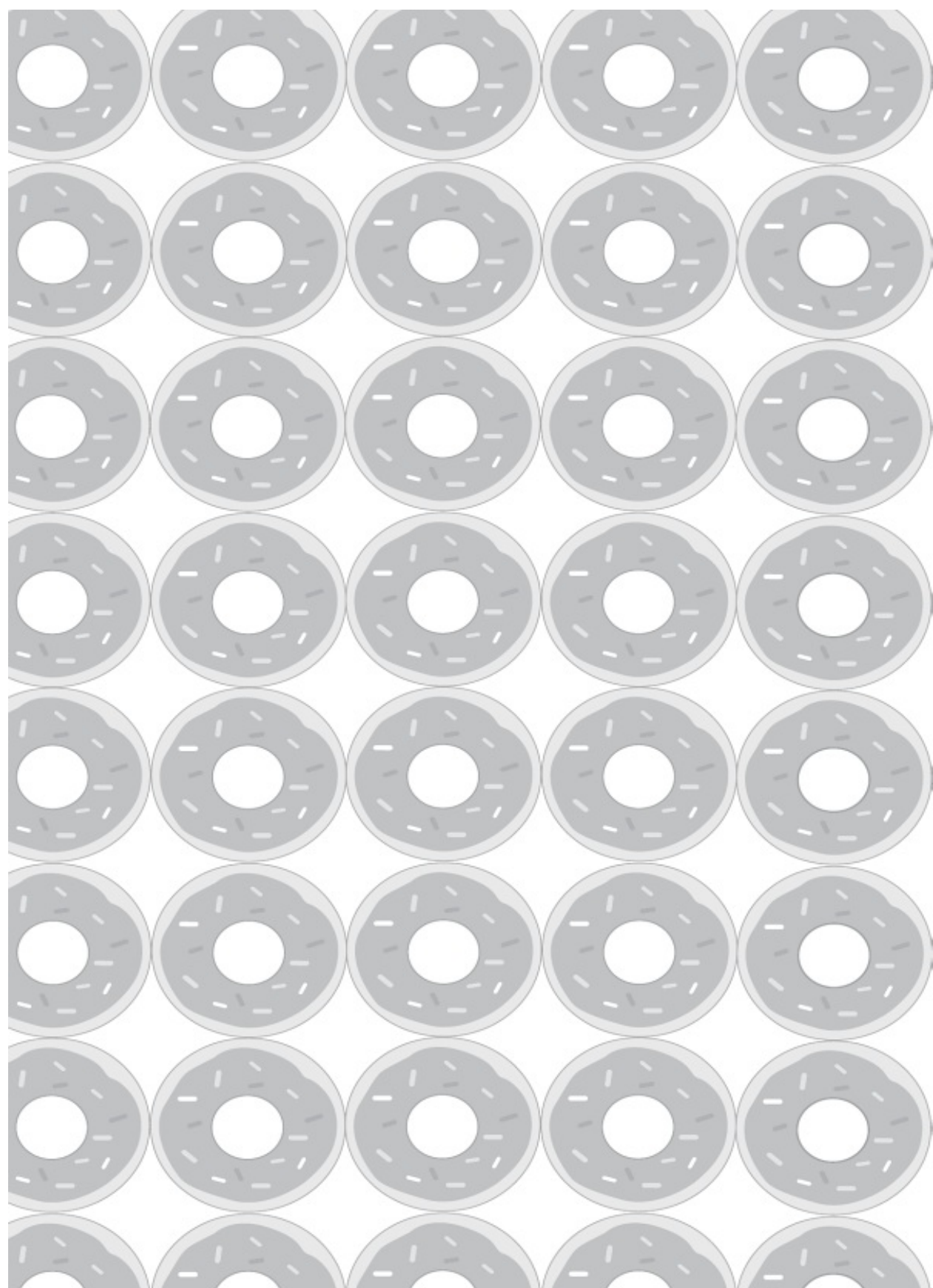
Puesto que estamos en Los Ángeles, el tiempo de desplazamiento es igual de importante, porque no importa que tengas una jornada laboral corta si te pasas tres horas al día en el atasco de las horas punta. (En Los Ángeles, la hora punta es cualquier hora del día o de la noche.)

La crítica alababa el programa *It's Garry Shandling's Show*, pero porque no trabajaban en él. Las oficinas estaban ubicadas al este de Los Ángeles, y casi todas las noches salíamos a las dos de la madrugada.

Según estos parámetros, *ALF* ha sido el mejor trabajo de mi vida: salía a las siete y media de la tarde y a las ocho menos cuarto estaba en casa.

Pero lo mismo te preguntas: «¿Qué hay de la calidad del programa? ¿No se tiene eso en cuenta?».

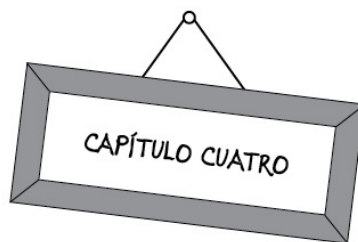
Oye, pues tiene gracia. ¡Las comedias de situación podrían ser lo tuyo!



SEGUNDO ACTO

El argumento de *Los Simpson* empieza al final del primer acto y ocupa todo el segundo. (El segundo acto de *Los Simpson* suele durar la mitad del capítulo.)

Al comienzo de este segundo acto, dejo *It's Garry Shandling's Show* para trabajar en *Los Simpson*. En esta sección te llevaré tras las bambalinas del programa; conocerás a los guionistas, los actores, los animadores y los productores. Descubrirás cómo hacemos la serie paso a paso. Para cuando acabe el segundo acto, vas a estar harto de los malditos Simpson.



CONOCE A LOS ESCRITORES

El noventa y cinco por ciento del trabajo en *Los Simpson* no es escribir, sino reescribir. Alguien redacta el guion, pero luego una pandilla de guionistas — por lo general unas seis personas que sueltan un chiste tras otro en una sala conocida como la sala de redacción— lo reescriben infinitamente. (Durante muy poco tiempo trabajé en una sala nada menos que con otros veintisiete guionistas. No avanzábamos en absoluto, porque la gente tenía miedo a soltar chistes. Si contabas uno y nadie se reía, la habías cagado delante de un público bastante nutrido.)

Una sala de redacción es algo bastante delicado. No basta con ser gracioso, también tienes que llevarte bien con todo el mundo. Un redactor irritante u obstinado puede hacer que la maquinaria entera del programa se detenga. Esto lo aprendí mucho antes de *Los Simpson*, cuando trabajé con un guionista con mucho talento pero que era un K-pullo (léase la K como «ca».) Al final, el jefe lo llamó y le dijo:

—Nos encanta el trabajo que estás haciendo, pero todo el mundo piensa que eres un capullo. Tendremos que despedirte si no logras, ya sabes, dejar de ser un capullo.

El tipo contestó:

—Tengo que pensármelo.

Se fue a casa por la noche y volvió a la mañana siguiente. Dijo:

—Lo he hablado con mi mujer y ella está de acuerdo: no puedo dejar de ser un capullo.

El equipo de escritores actual de *Los Simpson* consta de veintitrés no-

capullos muy graciosos. La gente se imagina que la sala de redacción es una bulliciosa casa de locos, pero no es así; es un sitio de trabajo serio. Cada varios años, algún noticiario nos envía un equipo a filmar a los guionistas de *Los Simpson* mientras trabajan, y el equipo siempre se acaba aburriendo, se enfada y se marcha sin haber grabado un minuto de interés. Pero es que los guionistas no son payasos ni intérpretes; son gente introspectiva y trabajadora que se pasa dos horas pensando en un título para el programa de Rasca y Pica. (El título ganador: *Los ratones de la ira*.)

Estas personas no son unos tarados, sino Padres de Familia, Padres *made in USA* (y una Madre). De pequeños no éramos como Bart, sino más bien como Lisa: estudiantes buenos y trabajadores, aunque con muy pocos amigos. Y un buen día nos despertamos más calvos y más barrigones, como Homer. Hablo en serio si digo que el día favorito de los guionistas es el viernes. ¿Por qué? Porque es el día de las rosquillas gratis.

Después de treinta años, lo más novedoso que ha ocurrido en la sala de redacción es que un guionista se sintió tan frustrado porque no le salía un chiste necesario que le dio un puñetazo a una caja de cartón. Se hizo polvo la mano, no paraba de sangrar, pero la caja apenas tenía una arruga. Aquí tienes nuestra mejor anécdota: un guionista se peleó con una caja de cartón y perdió.

La mayoría de nuestro equipo ha estado viniendo, día sí, día también, desde hace más de doce años. Le da a la oficina un aire de pueblo, como Mayberry o... Springfield. Todo el mundo conoce la vida de todo el mundo. Y, al igual que en los pueblos, estamos deseando que haya novedades. Nos pasamos dos años hablando del día en el que uno de los guionistas se afeitó el bigote.

Son unos tipos cuadrículados, colega, pero hay que joderse lo graciosos que son... Después de treinta años en el programa, sigo entrando intimidado en el trabajo por lo agudos que son estos escritores. Yo me considero el octavo más gracioso de la sala, y ya puedo estar contento de haber llegado al top diez. No puedo competir con Joel Cohen, un hombre discreto de Calgary con la mente más rápida del mundo. Cuando necesitamos alguna gracia —por ejemplo, un nombre jocosos para un salón de manicura—, Joel suelta tres ideas mientras los demás seguimos dándole vueltas al problema. Después bromea sobre lo malas que son sus tres primeras propuestas y suelta otras tres.

—Joder, Joel —gimotean los demás redactores. Y ese es el mejor cumplido

que te van a hacer.

Nuestros autores brotaron por Estados Unidos como anomalías genéticas. Solo uno viene de un entorno relacionado con la comedia: Jay Kogen, cuyo padre escribía para *The Carol Burnett Show* y para la revista *Mad*, lo cual es todavía más impresionante. Los demás veníamos de ciudades pequeñas que se parecen mucho a Springfield: Utica, Nueva York; New Canaan, Connecticut; Wilmington, Carolina del Norte; Farmington Hills, Michigan. De hecho, el productor ejecutivo Mike Scully es de Springfield, Massachusetts.

¿Cómo fueron a parar a *Los Simpson*? Bueno, nadie contrata a un escritor si no ve antes un ejemplo de su trabajo, por muy impresionante que sea su currículum o por mucha fama que tenga. Primero el candidato envía un guion *spec* —un episodio de prueba de algún programa ya existente, como *La teoría del Big Bang* o *Larry David*— para demostrar que puede construir una historia inteligente y original y sabe cómo escribir buenos diálogos respetando el estilo de personajes conocidos. Siempre les digo a los aspirantes a escritores: «El *spec* es la última obra buena que escribiréis». Lo extraño es que el guion *spec* no está escrito para llegar a producirse, y casi nunca se consigue trabajo en el programa para el que se escribe. Yo entré en el mercado con un guion de *Las chicas de oro*, y con su ayuda conseguí mis cuatro siguientes empleos. Pero en *Las chicas de oro* no gustó. Creo que no hemos contratado a nadie en *Los Simpson* por un guion de *Los Simpson*.

En 1992 y 1993, cuando dirigía el programa con Al Jean, leía ochocientos guiones *spec* al año: cuatrocientos de *Seinfeld*, doscientos de *Cheers*, cien de *Murphy Brown* y otros de lo más variado. Unos setecientos *specs* eran buenos, pero yo buscaba algo estupendo. Quería un guion que fuera divertido desde la primera hasta la última página. Observé que muchos escritores, por las prisas, perdían calidad en las últimas páginas. Necesitaba gente que cerrara bien las historias. Este tedioso proceso me permitió conocer a grandes escritores, como Greg Daniels (creador de *La oficina*) o Bill Oakley y Josh Weinstein, que tres años más tarde ocuparon mi lugar en la producción ejecutiva del programa. En ambos casos habían escrito guiones perfectos para *Seinfeld*. El de Greg estaba ambientado entero en un aparcamiento y era tan bueno que al final *Seinfeld* lo produjo. En el guion de Bill y de Josh, George Constanza se tragaba sin querer un trozo de cristal roto en una fiesta, y todos los invitados se quedan esperando durante horas a ver si George «expulsa» el

cristal sin problemas. Humor vergonzante de primera.

También rechazé a muchos escritores muy buenos porque sus guiones *spec* no estaban a la altura de mis expectativas. A algunos de ellos los acabamos contratando y han hecho un gran trabajo en la serie, como los actuales escritores de *Los Simpson* John Frink y Matt Selman, así como David Cohen, cocreador de *Futurama*, que quizá haya escrito el mejor capítulo de *Los Simpson* (es el culpable del capítulo aclamado por el público titulado «El show de Pica, Rasca y Poochie»).

Además, los redactores de *Los Simpson* son tan listos que dan miedo. Ken Keller tiene un doctorado en matemáticas aplicadas. Jeff Westbrook tiene un doctorado en informática. Bill Odenkirk² tiene un doctorado en química inorgánica y participó en la creación del 2,2'-Bis(2-indenyl) biphenyl, es decir, un ligando usado para crear complejos organometálicos, so ignorante. Y no hay que olvidar a Dan Greaney, que se licenció en la Facultad de Derecho de Harvard y dirigía una publicación que rivalizaba con la de otro alumno.

—Mira qué bien te ha ido, Dan —le dije un día—. Tienes un trabajo estupendo en *Los Simpson*. ¿Qué ha sido de tu rival?

Dan contestó:

—Es Barack Obama.

Al Jean

Cuando alguien me pregunta cuál es el secreto de un buen equipo de escritores, siempre digo: «Busca un compañero brillante y deja que trabaje él».

Al Jean y yo hemos escrito juntos durante diecisiete años. ¿Y es tan brillante? Te daré un ejemplo. En una ocasión, en una sesión de escritura, solté un chiste:

En la residencia, el abuelo dice:

—¡Quiero ver la tele!

Jasper suelta:

—¿Quién se ha muerto para que te creas jefe?

El abuelo dice:

—Fred. —Y señala a un anciano tirado en el suelo, sin duda muerto, con el mando de la televisión en la mano.

Todo el mundo se rio, y estaba a punto de entrar en el guion cuando Al alzó la mano.

—Creo que ya lo hemos contado antes.

Le pidió a la asistente de redacción que sacara cierto guion. Ella tiene archivados los seiscientos episodios. Al no dijo: «Saca el guion en el que el Abuelo se echa una novia», ni: «Saca el de “El viejo y el amar”». Dijo:

—Saca el guion 7F17. —Es decir, el decimoséptimo guion de la séptima temporada. La asistente de redacción abrió el guion 7F17 en la pantalla—. Ve a la página treinta —dijo Al—. Treinta y uno. Treinta y dos. —Y ahí estaba, el mismo chiste, en un programa que habíamos producido veintitrés años antes. Entonces Al añadió—: Sigamos pensando.

Al es mi mejor amigo, el mejor jefe que he tenido y mi padrino de bodas. Lo conocí la primera semana de la universidad. Pasó por mi puerta y vio que yo tenía una mecedora en el cuarto.

—¿Te importa que me mezca un poco en tu silla? —preguntó.

Era una pregunta un poco rara, pero el tipo me pareció inofensivo. Se meció diez minutos y se fue.

¡Al Jean tiene mucha marcha! No tanta como el nuevo iPhone X (COLOCACIÓN DE PRODUCTO... mándenme una caja de teléfonos gratis, por favor). Al tiene marcha en mecedoras o en cualquier otra silla. El famoso productor James Komack en una ocasión dijo de él: «Este chico se mueve más que un judío ortodoxo rezando». Una vez le regalé a Al una mecedora por su cumpleaños. Le dio tanta caña que tardó una semana en hacerla pedazos. No es una peculiaridad de artista ni una particularidad de autista... pero le gusta.

Cuando Al llegó a Harvard, se apuntó a clases de medicina para hacerse médico. Pero no tardé en atraerlo hacia la comedia con mis historias sobre *Harvard Lampoon*. Le conté que las fiestas eran estupendas (lo cual era cierto) y que estaban llenas de mujeres espectaculares (lo cual no era cierto). Gracias a mi mala influencia, Al Jean se ha convertido en uno de los escritores de comedia televisiva más importantes de la historia. No hay de qué.

Por otro lado, de haber llegado a médico, a estas alturas ya habría encontrado una cura para el cáncer. Y probablemente para el Alzheimer. Lo siento.

Desde 1981 hasta 1998, lo escribimos todo juntos, línea a línea. En todas

esas horas que pasábamos juntos, quizá nos peleáramos una vez al año, y nunca por nuestro propio material, sino por llevar a cabo alguna indicación estúpida que nos había dado algún ejecutivo del canal de televisión.

Si quieres hacerte una idea de cómo trabajábamos en equipo, tienes que ver *Topsy-Turvy*, una película escrita por Mike Leigh sobre las vidas de Gilbert y Sullivan. Gilbert (Al) es alto, serio y un trabajador perfeccionista. Sullivan (yo) es su compañero pequeño y alegre con tendencia a la procrastinación.

Después de ver la película, Al estaba estupefacto.

—Nos parecemos incluso físicamente —dijo.

Al es un escritor de comedia genial, pero habría sido genial en cualquier cosa a la que hubiese dedicado ese cerebro gigante e inquieto, ya fuera la agricultura, la farmacología o la danza interpretativa. Pero todo podría haber salido fatal. Al leyó sobre otro tipo que tenía la misma biografía que él: un chico de un pueblito de Michigan que fue a Harvard a los dieciséis años a estudiar matemáticas. Era Ted Kaczynski, el Unabomber.

¿Quién sabe? Si Kaczynski hubiera sido un poco más gracioso, lo mismo estaría a cargo de *Los Simpson* hoy en día. O quizá de *La teoría del Big Bang*.

AL JEAN SOBRE MIKE REISS

«Lo conozco desde hace cuarenta años, y siempre ha sido un tipo sorprendente, gracioso y genial. Mañana, tarde y noche. La gente dice: “¿Uno de vosotros escribe los chistes y el otro las situaciones? ¿Uno de vosotros se ocupa más de la estructura y el otro más del diálogo?”. En realidad, trabajamos juntos línea a línea. Cuando empezamos una historia, decimos: “Venga, ¿cómo empezamos?”. Uno de nosotros dice algo, y, si nos gusta a los dos, lo usamos.»

John Swartzwelder

John Swartzwelder, autor de casi sesenta capítulos de *Los Simpson*, no se deja entrevistar, no va a fiestas ni hace comentarios en los DVD de *Los Simpson*. Eso le ha dado un aire místico que mezcla elementos de J. D.

Salinger, Banksy y Batman. John no buscaba esa imagen, pero le divierte profundamente.

Incluso circula una teoría en Internet que dice que John Swartzwelder no existe, que solo es un nombre que ponemos en los capítulos que el equipo de *Los Simpson* escribe de forma colectiva.

En una ocasión, alguien llamó a Swartzwelder «El Thomas Pynchon del mundo de la comedia», lo cual es curiosamente adecuado, porque los dos son esquivos, pero han aparecido varias veces en *Los Simpson*. Pynchon hace de sí mismo en dos episodios; Swartzwelder aparece de figurante en muchas escenas (se parece mucho a Wild Bill Hickok). Además, por alguna razón, un parque de Springfield tiene una estatua de Swartzwelder montando a caballo, y, por alguna razón, lleva un casco con punta del ejército alemán. (A Swartzwelder le encantaba usar la coetilla de «por alguna razón» en sus guiones. Por alguna razón, justifica lo injustificable.)

No me gusta desmitificarlo, pero es una persona corriente: un hombre corpulento y amable con quien se puede hablar sin parar de cosas de hombres, como el béisbol o los wésterns antiguos. Es conservador en su vestimenta y en sus ideas políticas. Fuma sin remordimientos. Se parece a uno de los amigos de tu padre.

Pero, aunque John es corriente (la mayor parte del tiempo), su forma de escribir no lo es. Es el responsable de muchos de los capítulos más locos de *Los Simpson*, como cuando a Bart le regalan un elefante; o cuando Homer se hace el secuaz de un villano digno de una película de James Bond; o en el que Marge... Bueno, en realidad nunca le gustó escribir sobre Marge. Y a menudo se le «olvidaba» incluir a Lisa en los guiones. Pero parecía capaz de canalizar a Homer sin esfuerzo. Contó que su secreto era escribir a Homer como si fuera un perro grande.

Un ejemplo: en un capítulo, Homer está en la cárcel. (Dato curioso: después de treinta temporadas, todos los miembros de la familia Simpson han pasado por la cárcel, ¡algunos hasta dos veces!) Marge le ha preparado una tarta en la que ha ocultado una lima y se la da; Homer la devora, con lima incluida. Entonces, Swartzwelder propuso que un objeto largo y puntiagudo emergiera de la parte trasera del pantalón de Homer.

Le preguntamos, con algo de preocupación:

—A ver si lo entendemos, ¿estás sugiriendo que, mientras está hablando con Marge, Homer esté cagándose encima muy despacio?

Swartzwelder contestó, con esa cadencia a lo Gary Cooper:

—Sí, señor, ni más ni menos.

La locura no se limitaba a sus guiones. Swartzwelder a menudo pronunciaba sentencias como: «El mejor ejercicio es correr tres metros lo más rápido que puedas y después parar». O: «Lorne Greene [la estrella de *Bonanza*] inventó la música rap». O: «Abraham Lincoln era un capullo». Hacía estas declaraciones con tanta confianza que parecía seguro de que todos coincidíamos con él.

Una escritora de *Los Simpson*, Jennifer Crittenden, dejó la serie para trabajar en *Seinfeld*. Si hacía falta alguna frase para Kramer, solía proponer algo que hubiera dicho Swartzwelder.

Siempre se lo rechazaban. «Demasiado loco para Kramer», decían los demás guionistas.

John Swartzwelder es un tipo corriente. Pero está más loco que Kramer.

Conan O'Brien

Conozco a Conan O'Brien desde los diecinueve años, y ser famoso no le ha cambiado para nada. Siempre ha sido un pijo arrogante.

Es broma... Es el hombre más amable, modesto y divertido sobre la faz de la Tierra.

La primera vez que oí hablar de él, yo trabajaba en Nueva York, en *National Lampoon*. Un colega más joven de *Harvard Lampoon* me llamó y me dijo:

—Tenemos a un tipo nuevo en plantilla y no hemos visto nada igual.

Me dijeron que se llamaba Conan, y pregunté si podía hablar con él.

—Así que Conan, ¿eh? ¿Conan el Bárbaro? —Me estaba portando como un cretino; o estaba más bien parodiando a un cretino, lo cual era algo digno de un cretino—. ¿Dónde tienes la espada? ¿Te comes la carne de tus víctimas?

Conan respondió:

—No tengo espada y prefiero comer espinacas de Al Brodax. —Eso era una referencia rebuscadísima al productor de los dibujos animados de *Popeye*, pero él sabía que yo la pillaría. Lo llamo telepatía del humor. Para ti somos unos frikis. Estás más guapo callado.



(De izquierda a derecha:) La cabeza cercenada de Charlie Brown, Conan y yo.

Cuando Conan acabó sus estudios universitarios en 1985, le recomendé para su primer trabajo en televisión: un programa de *sketches* de HBO titulado *Not Necessarily the News*. En esa época escribía junto al futuro titán televisivo Greg Daniels. Los contrataron en equipo, a partes iguales, con el sueldo más bajo que se le puede pagar a un escritor. Era el mayor chollazo de la historia de la televisión.

Una década después contratamos a Conan para *Los Simpson*. Fue nuestro primer escritor nuevo desde el comienzo del programa en 1989. Al y yo le pusimos a reescribir guiones que tuvieran problemas, como, por ejemplo, el legendario episodio que nunca se llegó a producir sobre la visita a Springfield de la estrella del rock Prince. Conan hizo un trabajo tan bueno que le pedimos que arreglara otro guion. Y después otro. Al final, John Swartzwelder nos dijo, después de ver a Conan partiéndose los cuernos:

—He visto al nuevo en su oficina. Parece un perro castigado.

Al final trajimos a Conan a la sala de redacción y no tardó en hacerse con ella: proponía chistes estupendos, entretenía al equipo, era un espectáculo sin pausa desde las diez de la mañana hasta las dos de la noche. Cuando vino a su primera mesa italiana, les vendió tres ideas a los productores (incluido el capítulo clásico del monorraíl), todo un récord imbatido hasta hoy.

Se fue de *Los Simpson* hace un cuarto de siglo para hacer su propio programa de entrevistas. Ha sido el anfitrión de la Cena de la Asociación de Corresponsales de la Casa Blanca dos veces y tres veces de los Emmy. Pero, según dice, la gente sigue preguntándole: «¿Cuándo vas a escribir otro guion de *Los Simpson*?».

Antes o después, volverá de rodillas.

CONAN O'BRIEN SOBRE SU TRABAJO EN LOS SIMPSON

«Me encantaba hacer reír a Mike. Claro que él siempre estaba intentando hacerme reír a mí. Pero recuerdo que hacer reír a Mike era como una aspiración, porque era uno de los grandes. A veces yo ni siquiera decía nada. Me limitaba a hacer ruidos raros hasta que le provocaba una carcajada, porque, cuando estás en la sala de redacción de *Los Simpson* quince horas sobreviviendo a base de comida frita, buscas formas de hacer que los veteranos del humor se rían.

»Me acuerdo de que me hacían imitar a Los Simpson. Era como un mono que tenían de mascota en la sala. Yo hacía todo tipo de cosas, una gama completa. Lo más estúpido de todo era llenarme la boca con Coca-Cola y agitar todo el cuerpo como si me hubiera dado un ataque muy violento y echara espumarajos por la boca. Me entregaba en cuerpo y alma. Recuerdo que ellos lo disfrutaban mucho y que al final me aplaudían.»

¿Cómo hacemos el programa?

Tardamos nueve meses, desde el concepto hasta el producto terminado, en hacer un capítulo de *Los Simpson*. Al igual que ese otro proceso de nueve meses —el embarazo—, el principio es divertido, pero acaba siendo doloroso, desagradable y caro.

El proceso tiene veintitrés pasos. En cambio, realizar un trasplante de hígado solo tiene ocho. Así que, si te aburres leyendo el proceso, recuerda que eres libre de saltártelo en cualquier punto. Ve directo al final para ver a qué nivel llegas.

1. **LA IDEA:** Una o dos veces al año, los escritores se reúnen en una sala de conferencias para presentar sus ideas a los productores ejecutivos. Los jefes valoran cada una y, si aprueban alguna, hacen sonar un gong. Es la única cosa extravagante que ocurre en todo el proceso.
2. **EL GUION:** El escritor vuelve a casa dos semanas a escribir el guion, que tiene una extensión de unas cuarenta y cinco páginas.
3. **LAS ANOTACIONES:** El productor ejecutivo hace anotaciones concienzudas en el guion, señalando las cosas que hay que cambiar.
4. **LA REESCRITURA:** Entre seis y ocho escritores se reúnen con copias del guion e intentan resolver las anotaciones. Suelen chistes hasta que alguien consigue que todos se rían, y ese es el que va al guion. La sala de redacción es una democracia en la que se vota con carcajadas. Como un *kibutz*, pero todavía más judío.
5. **LA RE-REESCRITURA:** Cuando la sala entera de escritores ha revisado el guion, se lo entregan a la segunda sala de redacción para darle un

pulido final. Y después otro pulido final.

6. **LA MESA ITALIANA:** Los escritores, los empleados y sus invitados — puede que unas sesenta personas en total— se reúnen para oír al reparto interpretar el guion en una sala grande. (Al menos faltan dos miembros del reparto y leen sus papeles a través del amplificador más pequeño del mundo.) Los escritores toman apuntes en sus guiones, señalando qué bromas funcionan y qué bromas no. También consiguen determinar si las historias funcionan y si los guiones encajan con los personajes.
7. **OTRA REESCRITURA MÁS:** Armados con esta información, los empleados hacen otra reescritura y otro pulido.
8. **LA GRABACIÓN:** Los actores de doblaje vienen varios días después a grabar sus frases. Acaban interpretando cada frase cuatro o cinco veces dirigidos por los propios escritores.
9. **LA EDICIÓN DE AUDIO:** Se elige la mejor toma de cada frase y se confecciona una versión completa en audio del episodio. Dura unos veinte minutos y suena como un programa de radio, a falta de la música de fondo y los efectos sonoros.
10. **EL DISEÑO:** Un escritor trabaja con los animadores en el diseño del episodio: hay que dibujar y aprobar nuevos personajes, atrezzo y ropa. Por ejemplo, es fácil escribir: «Los Simpson están en una fiesta de disfraces». Pero los diseñadores tienen que determinar quién está en la fiesta y qué disfraz lleva cada asistente. Al principio, había que diseñarlo todo. La primera vez que llovió en la serie, teníamos que averiguar cosas como: ¿qué lleva Bart cuando llueve? ¿Y Lisa? ¿Marge tiene un paraguas extralargo para cubrirle el pelo? ¿Cómo es la lluvia en *Los Simpson*? ¿Son rayitas o gotitas? ¿Es amarilla?
11. **EL STORYBOARD:** Los animadores reúnen un *storyboard* de trescientas páginas en blanco y negro. Esto es básicamente una tira cómica muuuuuuy larga. Contiene dibujos de todas las escenas importantes, de la acción y la emoción que hay en el guion, y tiene

los diálogos pegados debajo. El productor ejecutivo, el guionista y sobre todo Matt Groening toman notas detalladas y realizan cambios. Este es el último paso antes de la animación.

12. **LA ANIMÁTICA:** Dos meses después de la mesa italiana, los escritores y animadores se meten en una salita a ver la animática, es decir, una versión animada y pedestre del *storyboard*, sincronizada con la pista de audio editada. Es como ver un capítulo de *Los Simpson* animado por cavernícolas con poco presupuesto.
13. **LA REESCRITURA DE LA ANIMÁTICA:** Después de ver la primera animación, los escritores hacen otra reescritura, arreglando las bromas que no funcionan, eliminando escenas enteras y añadiendo otras nuevas. En este punto cambia hasta una cuarta parte del guion.
14. **LA REVISIÓN DE LA ANIMÁTICA:** Los actores vienen a grabar nuevas frases, se hace el *storyboard* de las nuevas escenas y se prepara una pista de audio nueva. Entonces está todo listo para el envío a Corea del Sur, donde se hará la animación completa.
15. **EL FENG SHUI:** Jean Huang, una experta en *feng shui* de Los Ángeles, examina y revisa la animática para determinar si está en armonía con el conjunto de la serie. Después bendice el programa con incienso y ensalmos.
16. **EN REALIDAD, NO:** Olvida el punto 15. No hacemos tal cosa.
17. **LA ANIMACIÓN:** Nuestro equipo de animadores coreanos dibuja a mano los veinticuatro mil fotogramas que componen un capítulo de *Los Simpson*. Hoy en día el color se añade con ordenador, pero durante la primera década del programa, cada fotograma se pintaba a mano. También hay que diseñar los escenarios y componerlos con la animación del primer plano. Este proceso dura dos meses.
18. **LA PROYECCIÓN EN COLOR:** Los escritores y animadores se vuelven a reunir en la sala de proyecciones para ver la animación final y decidir qué escenas y chistes funcionan. Un chiste del primer borrador tiene que hacer reír nada menos que tres veces al mismo

grupo —durante la mesa italiana, la animática y la proyección en color— para permanecer en el capítulo.

19. **LA EDICIÓN EN COLOR:** Se dedica un día a la reescritura de la versión en color. Es un trabajo quirúrgico, porque hacer nuevas animaciones es caro. Por lo general, se modifica el diez por ciento del guion, y hay que volver a grabarlo y a animarlo.
20. **LA EDICIÓN:** La versión revisada en color se edita para la sincronización. Entonces el productor ejecutivo elige las partes en las que habrá música y efectos sonoros.
21. **LA MUSICALIZACIÓN:** Nuestro compositor prepara una partitura para el capítulo. Cada episodio de *Los Simpson* puede tener tantas pistas musicales como un largometraje. El compositor graba la partitura con una orquesta completa.
22. **LA MEZCLA:** El diálogo, la música y los efectos sonoros se combinan en un proceso que dura un día para producir la versión final del capítulo. Matt Groening y los productores se pasan horas ajustando el volumen del sonido para que todo sea tan claro y gracioso como corresponde.
23. **LA EMISIÓN:** Cuatro días después de la mezcla, se emite el programa. Luego lo repetimos hasta la saciedad.

¡Coser y cantar! Emitir un capítulo solo nos lleva nueve meses y ocho reescrituras. En torno al ochenta por ciento del guion ha cambiado desde el primer borrador. A veces no queda ni una sola línea del texto original. Si un escritor pelea por mantener su guion original, seguro que lo echan; no hay sitio en el proceso de producción para el ego.

¿CUÁNTOS PASOS HAS LEÍDO ANTES DE MANDARLO A LA PORRA?

1-5: ¡Jiji!

6-10: ¡Jo!

11-15: Fracasado, pero orgulloso.

16-20: Un auténtico fan de *Los Simpson*.

21-23: Friki.

Retiros creativos

Un retiro creativo es como la Nochevieja: es el comienzo de cada temporada de *Los Simpson*. Y, al igual que la Nochevieja, era divertido cuando éramos jóvenes, pero ahora es algo abominable.

El proceso es siempre el mismo: todos los escritores se reúnen a dar ideas para un episodio nuevo; después el resto del equipo, sobre todo James L. Brooks, improvisa a partir de la idea hasta que decidimos que tenemos suficiente material para un capítulo. Brooks tiene un talento casi sobrenatural para crear historias. Le das una idea y casi al instante tiene el capítulo completo, con chistes, giros argumentales, personajes nuevos y un final feliz y satisfactorio.

Al y yo una vez propusimos el germen de una idea: Marge se apunta a clases de pintura, empieza a hacer cuadros deprimentes que recuerdan a Edvard Munch y la familia se da cuenta de que está ocultando su infelicidad. De esta semilla, Jim sacó al instante el argumento de «Pinta con grandeza», en el que Marge recibe el encargo de pintar el retrato del señor Burns. Incapaz de representarlo atractivo, acaba retratándolo desnudo, arrugado y débil. Jim contó la historia con la facilidad de quien cuenta la película que ha visto en televisión la noche anterior. Incluso se rio, sorprendido con sus propios chistes.

A veces se rechaza una idea por ser demasiado simplona (los Simpson viajan a Detroit) o demasiado extraña o rebuscada, como el capítulo en el que un francés que busca restaurar la monarquía borbónica en su país secuestra a Marge. Pero casi con la misma frecuencia se aprueba una idea de lo más descabellada, como, por ejemplo, un capítulo entero contado por tatuajes que reptan por el cuerpo de Homer. (He de decir que la idea se aprobó, pero nunca llegó a producirse. Más tarde apareció en *Moana*.)

¿De dónde vienen estas ideas? De la televisión, de revistas, de películas, de nuestras propias vidas. En un capítulo, Lisa se bebe el agua de una atracción similar a «El pequeño mundo» y experimenta alucinaciones muy intensas. No nos lo inventamos: le ocurrió al guionista Kevin Curran. Por supuesto, Lisa lo

hace con ocho años. Kevin tenía treinta y dos.

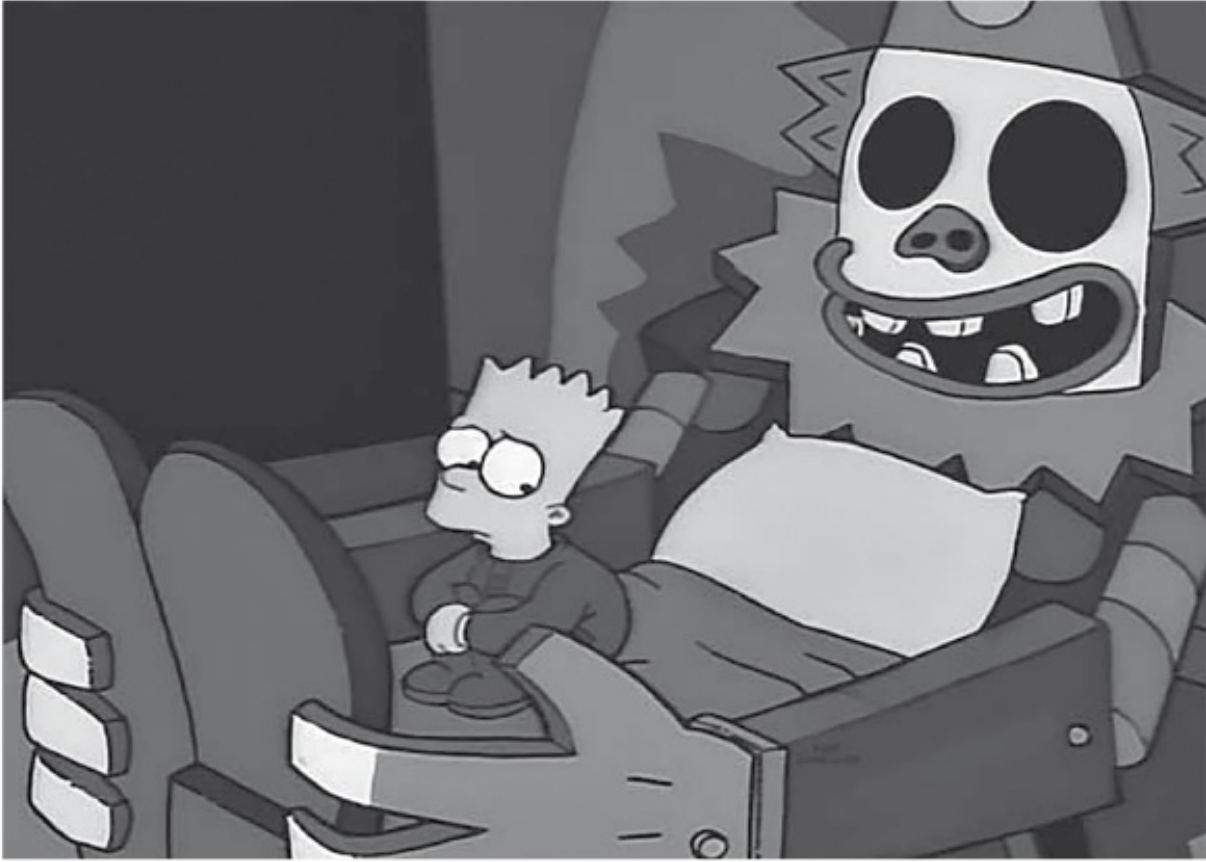
En otra ocasión, uno de los escritores viajó a China a adoptar a una niñita. Nadie dijo: «¡Qué bien!», ni: «¡Enhorabuena!». Dijimos: «¡Oh! Tenemos que usar esto en el programa». Escribimos un capítulo en el que Patty y Selma van a China a adoptar a una cría.

Al año siguiente, el mismo escritor regresó a China a adoptar a otra niñita. Dijimos: «Tío, que eso ya lo hemos utilizado en un episodio».

Así que volvió a China a devolver a la niña.

Al final, de mi propia vida salió la historia de la cama payaso, un relato que llamó la atención de Matt Groening hasta tal punto que insistió en que lo usáramos en la serie. En el capítulo de 1992 titulado «La primera palabra de Lisa», Homer le construye a Bart una cama con la forma de un cuerpo y añade un cabecero pintado para representar a un payaso. Aunque la idea de que un niño duerma en la panza de un payaso todas las noches es bastante rara, lo que la hace especialmente horrible es el cabecero: Homer ha pintado sin querer una cara de payaso escalofriante. La cama terminada hace que Bart se cague de miedo, por lo que se pasa la noche entera sin dormir, repitiendo una y otra vez: «No puedo dormir, el payaso me come. No puedo dormir, el payaso me come». La cama-payaso era tan sobresaliente que reapareció en el programa veintidós años después. También aparece en dos videojuegos de *Los Simpson* y en varios GIF muy populares.

Mi padre construyó la cama original en forma de payaso para John, mi hermano pequeño, en los sesenta. La cara del payaso que había pintado mi padre daba todavía más miedo que el de Homer: tenía los ojos desalmados, como dos pozos oscuros; la nariz era de color rosa muy raro, con los orificios negros y grandes. Daba tanto miedo que mi madre insistió en que le quitara la cabeza. Acabó mirando con aquellos ojos malignos desde el fondo de un armario, como una escena de la película *It*. Mi hermano se pasó los años siguientes durmiendo encima de un payaso decapitado.



La aterradora cama payaso de Bart está inspirada en una que hizo mi padre.

En los primeros años, tardábamos un par de minutos en idear las historias: una premisa, varios ejemplos de chistes y una conclusión. Con el tiempo, estas sesiones han crecido hasta convertirse en presentaciones detalladas de quince minutos. Muchos escritores incluso traen apoyo visual: una mujer trajo acompañamiento musical. En una ocasión Al Jean eludió el proceso entero: plantó un guion terminado encima de la mesa y dijo: «Aquí tenéis mi idea».

A medida que las ideas se hacían más complejas, los escenarios donde las proponíamos se hacían más austeros. Hoy en día estas sesiones tienen lugar en una sala de conferencias de Fox. Pero en los primeros años de la serie las celebrábamos en la suite de algún hotel de lujo, a menudo con vistas al mar. (Por eso llamábamos «retiros» a estas reuniones.) Al final de la jornada, si uno de los escritores tenía novia (algo poco frecuente en aquella época), le dejábamos quedarse toda la noche en la suite.

Lo mejor de cualquier retiro era

conseguir que se aprobara una historia. Lo celebrábamos haciendo sonar un enorme gong ceremonial. Lo sacábamos del departamento de atrezzo del estudio, hasta que Fox empezó a preguntar si alquilar el gong era un gasto necesario (¡tacaños!). Después pasamos a usar un gong pequeño que alguien había robado en un restaurante chino. Cuando nos lo robaron a nosotros, pasamos a dar porrazos a la tapa de una cubitera. Ahora nos limitamos a dar con el puño en la mesa.

A menudo me preguntan si me preocupa que nos quedemos sin ideas para la serie. Eso nunca me ha preocupado. Ayuda tener un equipo de escritores grande: tenemos veintitrés escritores para producir veintidós historias al año, es decir, que basta con que cada uno tenga una idea buena al año. Si mis cálculos son correctos, eso también significa que hay alguien que no da un palo al agua.

Ese soy yo.

Bromas que no acaban de funcionar

En *Los Simpson* hay muchas bromas que perduran —la ubicación de Springfield, las bromas telefónicas de Bart, los perros del señor Burns, las lesiones oculares graves de Lenny—, pero hay otras que no han



Una recreación del
cabecero de la cama
bajo la cual mi
hermano John tenía
que dormir.

llamado la atención del público. Ni siquiera nuestros seguidores más asiduos las han detectado. Pues ya tienen más material con el que obsesionarse:

- **HOMER ES UN EXPERTO DEL TRIBUNAL SUPREMO:** Lo hemos mencionado varias veces. Por alguna razón, Homer se sabe el nombre de todos los jueces presidentes del Tribunal Supremo de Estados Unidos.
- **SKINNER LLEVA PELUQUÍN:** Pues ¡claro! Pero no se enseña ni se menciona. Siempre incluimos chistes al respecto, pero al final lo dejamos fuera. El único vestigio que queda es uno de los gags de pizarra de Bart: «EL BISOÑÉ DEL DIRECTOR NO ES UN *frisbee*».
- **LA MUERTE DEL PADRE DE MARGE:** Pensamos que, cada vez que se hablara de la muerte del padre de Marge, la causa fuera siempre distinta y graciosa: que se emborrachó y se cayó de una montaña rusa, que se lo comieron unos osos del circo... Ninguna de estas ideas era lo bastante graciosa como para llegar a la versión definitiva. Al final, en la temporada 27, dijimos que murió de cáncer de pulmón. Ni pizca de gracia.

A veces no logro entender por qué los chistes no llegan al guion. Por ejemplo, en una ocasión quisimos que Marge estuviera leyendo una revista de actualidad sobre alquitrán. (Es una larga historia.) Necesitábamos un nombre para la revista, y yo propuse *Breamanario Nacional* (como un semanario de brea). A todos pareció gustarles, salvo a Al.

—Va a ser que no —dijo, rechazando la idea.

—¿Va a ser que no? —repitió el escritor George Meyer, incrédulo.

Pero a mí no me molestó. Algún día, en alguna parte, alguien necesitará un nombre para una revista semanal sobre alquitrán, y ya tengo uno.

Otra cosa que nunca has visto es una escena muy larga en la que Lenny y Carl opinan que la comedia de situación de Ted Danson titulada *Becker* era tan estupenda como *Star Trek*. Se saben todas las preguntas de Trivial sobre el programa, se hacen llamar «beckies» y tienen previsto asistir a una gran convención sobre la serie ese fin de semana.

A los escritores presentes les encantó, pero tendrías que haber estado ahí. El productor ejecutivo de turno entró y cortó la broma al instante. También

cortó otra que a nosotros nos gustaba: un personaje llamado Salsero Wallace al que le encantaba comer salsa. Eso era todo... Salsero Wallace, el apasionado de la salsa. Quizá el productor ejecutivo tuviera razón y era una tontería. O quizá Salsero podría haber llegado a ser el nuevo Disco Stu.

Siempre hay un chiste

No soy un hombre religioso. No creo en fantasmas, ni en la astrología, ni en la reencarnación. Y si el Dalái Lama es tan divino, ¿por qué necesita gafas? Aunque soy judío, me comería un bocadillo de jamón tan contento. Con mayonesa. En una sinagoga. En Yom Kipur.

Solo tengo una creencia sobrenatural: no importa el escenario, siempre hay un chiste perfecto. Quizá no sea un gran chiste, pero siempre es el chiste adecuado para el momento. Está en el universo, esperando que alguien lo descubra.

Llegué a esta conclusión después de pasar tres horas intentando inventar un chiste concreto para *Los Simpson*. Así estaban las cosas: Homer inscribe a Lisa en el concurso de belleza Little Miss Springfield y la niña gana. Entonces Lisa se convierte en una activista sin pelos en la lengua (nos basamos en Jane Fonda) y los directivos del concurso temen que acabe perjudicándolos. Repasan el documento de inscripción que hizo Homer en busca de algún error con el que descalificar a Lisa y se encuentran con... ¿qué?

Este fue el chiste que más tardamos en hacer. Algunos hacían que Homer pareciera demasiado estúpido, otros demasiado vago, o, aún peor, no tenían ninguna gracia. No sabíamos cómo avanzar. Sabíamos que el error de Homer tenía que ser inocente, pero tenía que ser innegable para que Lisa fuera eliminada. Así se resolvía el capítulo entero.

A la una de la madrugada estábamos exhaustos, frustrados y dispuestos a conformarnos con un chiste malo... o directamente a quedarnos sin chiste. Entonces un escritor llamado Frank intervino. Frank escribía guiones estupendos, pero casi nunca hablaba. Se parecía a Buda, se sentaba en una silla nada más llegar por las mañanas, cerraba los ojos y se quedaba en silencio. No sabíamos si meditaba, si dormía o si estaba muerto. En cualquier caso, cuando pasábamos cerca de Frank hablábamos en voz baja para no molestarlo. Pero en esta temporada en concreto, justo cuando íbamos a

rendirnos, Frank abrió los ojos y dijo:

—En el hueco donde pone «No escriban aquí», Homer escribe «De acuerdo».

Perfecto.

(Semanas después, Frank nos ofreció otro chiste genial. Era el nombre de la película educativa para conductores de Troy McClure: *Las aventuras de Alicia a través del espejo retrovisor*. Después se volvió a dormir.)

Desde la intervención de Frank, creo que siempre hay un chiste perfecto si estás dispuesto a buscarlo el tiempo suficiente. A veces hay que ser original. (Aunque sea un cliché: cualquiera que diga que «hay que ser original» no lo es.) Necesitábamos un nombre gracioso para una cadena de restaurantes familiares. Alguien propuso parodias de TGI Fridays (que en inglés viene de «*Thank God! It's Fridays*», es decir, «¡Gracias a Dios que es viernes!»): Qué Pena de Lunes, Gracias a Alá es Ramadán, etcétera. Otras ideas se burlaban de nombres empalagosos como La Vieja Fábrica de Espagueti, Conglomerado de Perritos Calientes, Sociedad Limitada de la Lasaña. El problema es que al hacer chistes a partir de una fórmula resultan... predecibles. Entonces George Meyer intervino con un nombre: el Depósito de Quesos Tejanos. No tengo ni idea de dónde se sacó la idea, pero sí sabemos adónde fue a parar: directa al guion para darle difusión eterna.

(George también propuso un chiste de restaurante estupendo, pero aún no le hemos encontrado hueco: en un restaurante que sirve alitas de pollo y pieles de patata, cuelga un cartel que dice: «GRACIAS POR COMEROS NUESTRAS SOBRAS».)

Solo se me ocurre una ocasión en la que los escritores de *Los Simpson* se conformaron con un chiste que sabían que estaba por debajo de la media. Estábamos trabajando en el capítulo de 1992 titulado «Tres hombres y un cómic» en el que aparece por primera vez el dependiente de la tienda de cómics. El personaje parecía marginal, ni siquiera nos molestamos en ponerle nombre. Era después de medianoche y nos disponíamos a marcharnos cuando uno de los escritores preguntó:

—¿No le ponemos nombre a la tienda?

Propusimos varias ideas y al final nos conformamos con «La mazmorra del androide». A esto lo llamamos un «amontonamiento curioso», es decir, una retahíla de palabras graciosas que confiamos en que se convierta en un chiste (véase el glosario). Pensé que era suficiente, pues solo íbamos a sacar esta

tienda de cómics una vez.

Desde entonces, la tienda ha salido, junto con su cartel gracioso, en docenas de capítulos. Y me da vergüenza cada vez que la veo. (Incluso hay una réplica a tamaño real de la tienda en Universal Studios Hollywood. La odio.)

Me recuerda a una famosa anécdota sobre dos escritores de comedias en la que uno de ellos propone un chiste y el otro dice:

—No sé. Es demasiado fácil, es demasiado paterna...

—Son las dos de la madrugada —dice el primer escritor—. Ponlo y punto.

JUDD APATOW SOBRE LANZAR IDEAS

«A veces veía a Mike y a Al dándole vueltas a un chiste una hora entera. Si no les convencía un chiste, se quedaban ahí lanzando una idea tras otra. O en silencio. Muchísimo tiempo. Hasta que concluían que ya tenían un chiste lo bastante bueno. Verlos distinguir entre chistes fuertes y flojos me enseñó a escribir comedia. Se aprende mucho viendo los chistes que Mike y Al rechazan.»

DAN CASTELLANETA SOBRE SOLTAR IDEAS

«Si algo he aprendido de Mike es que hay que soltar ideas sin parar, pase lo que pase. Da igual que al final no se usen las mejores ideas, porque habrá más. A Mike le da igual que no usemos sus propuestas, porque suelta otra justo después. No hay que darle mucha importancia a proponer algo bueno y que lo rechacen, porque habrá más.»

Mi fe en la existencia del chiste perfecto me guió durante la redacción de *Ice Age 3: El origen de los dinosaurios*. En la película, Sid, el perezoso, se encuentra tres huevos de dinosaurio y decide ponerles nombre.

El primer huevo era fácil: Huevardo. Los nombres como este son una bendición: a los escritores de comedia nos lo ponen todo a huevo.

El segundo huevo era más difícil. Me devané los sesos en busca de palabras

relacionadas con huevos: avicultura, escalfar, tortilla, clara... ¡Eso es! El segundo huevo se llamaría Clara.

¿Y el tercero? ¿Existiría? Sabía por experiencia que estaba en alguna parte. Días más tarde, decidí el tercer nombre para el huevo.

Yema.

Investigación

Cuando empezamos la serie, Sam Simon decretó lo siguiente: «Si se pone un dato en *Los Simpson*, tiene que ser verdad». Aunque los personajes hablen en albanés o discutan sobre los puntos más delicados de la teología hindú, el programa tiene que representarlo correctamente. Cuando la familia Simpson viaja a otro país, lo cual ocurre cada año, nos sumergimos en libros de viajes. A diferencia de cuando iban a la universidad, los escritores de *Los Simpson* hacen los deberes.

En el viaje a Londres de los Simpson, teníamos a un policía soplando un silbato, pero no salía ningún ruido. El oficial afirmaba algo absurdo: «Ah, claro. He mandado pulir la bola del silbato». En el guion, el escritor Ian Maxtone-Graham garabateó la siguiente nota: «Los silbatos de la policía en Inglaterra no tienen bola». ¿Quién sabe algo así?

Por supuesto, buscar datos en Google es fácil hoy en día, pero *Los Simpson* son de antes de Internet. Por suerte, los primeros escritores de *Los Simpson* reunían en conjunto todo el conocimiento de la humanidad. Algunos sabían mucho de deportes, otros de historia, entretenimiento, ciencia, brebajes potables y popurrí. Si ignorábamos algo, consultábamos una enciclopedia gorda en un solo volumen que estaba encima de la mesa de la sala de redacción.

En un capítulo de 1993, pusimos en boca de Apu que se sabía hasta cuarenta mil dígitos del número pi. Y el último dígito que se sabía era...

Nosotros no nos lo sabíamos. Podíamos haberlo echado a suertes, y teníamos un diez por ciento de posibilidades de acertar. En vez de eso, llamamos al Instituto de Tecnología de California. Varios días después, recibimos una impresión matricial gigante del número pi hasta el millón de cifras. Si te lo estás preguntando, el dígito cuarenta mil de pi es 1, y encajaba genial con el chiste. Menos mal...

Cuando no bastaba con una llamada para comprobar algún dato, hacíamos

lo que cualquier experimentado periodista o cualquier estudiante de primaria: ir de excursión. A los representantes de la industria nuclear no les gustaba cómo los representábamos en la serie (¡lloricas!), así que invitaron a algunos miembros del equipo a que dieran una vuelta por sus plantas nucleares. Al volver ese día, Sam Simon dijo: «¡Es peor de lo que nos imaginábamos!». ¿Y qué sacó en claro de la visita a la planta nuclear? Pues que «hay máquinas expendedoras de chucherías cada tres metros».

Introducimos fielmente este detalle en la serie.

Historias de censura

En 1990, los censores de Fox nos dijeron que ya podíamos usar la palabra «culo» en televisión. Como escritor de comedia, «me sentí cual observador celeste / al descubrir un ignoto planeta» (como diría Keats). O, poniendo los pies en la tierra, como un drogadicto cuando se descubrió el crack. «Culo» era mi crack.

Todavía no podíamos usar «culo» con total libertad. En un guion teníamos la expresión «por el culo». Los censores de Fox nos pidieron que lo cambiáramos por «en el culo». En el guion de la semana siguiente, habíamos puesto «en el culo». Nos pidieron que pusiéramos «por el culo». Echando la vista atrás (en un abrir y cerrar de ojos), ¿por qué necesitábamos decir «por el culo» en un programa de dibujos animados dos semanas seguidas? Después de cincuenta años de *Looney Tunes*, Elmer Gruñón nunca dijo: «Voy a atrapar a ese conejo plagoso y le meteré la escopeta por el culo».

Los Estándares de Calidad de Fox (¡toma oxímoron!) tenían una restricción más: solo podíamos usar «culo» una vez por episodio. Esto acabó siendo problemático en el episodio de la tercera temporada titulado «Definición de Homer», porque escribimos dos chascarrillos estupendos sobre el culo. En uno de ellos, Bart defendía su carácter diciendo: «Mala influencia por el culo». En el otro, el señor Burns decía, en caso de que hubiera un desastre nuclear, que «se despidiera de su culo». Solo podíamos usar uno, pero ¿cuál? Aquello era como *La decisión de Sophie* pero para guionistas. Al final, hicimos una votación y ganó el señor Burns. No obstante, al reescribir el episodio, Bart acabó diciendo «culo», así que apareció dos veces. Ojalá la democracia estadounidense fuera así de justa.

Pocos meses después, Fox estrenó un nuevo programa llamado *Bobcat's*

Big Ass Show. Bobcat Goldthwait, el presentador, decía «culo» sin parar durante todo el programa. De hecho, en todos los planos del programa aparecían las palabras «Big Ass», o sea, «Culo Grande», en pantallas gigantes detrás de él.

No hemos tenido demasiados problemas con el canal por las palabrotas. Las normas de Fox son bastante flexibles, y los guionistas de *Los Simpson* se esfuerzan por cumplirlas. Recibimos una nota de censura que pedía: «Por favor, cambien la siguiente frase de Bart: “Bastardo bastardo bastardo bastardo”», y no opusimos demasiada resistencia.

Pero peleamos si creemos que el chiste es muy bueno o si el canal hace objeciones ilógicas. En «Homer ama a Flanders», Homer está persiguiendo el coche de Ned, y entonces Maude le pide a Ned que acelere. Él contesta que no puede porque el coche es un GEO.³ A Fox le pareció fatal esta respuesta, pues podría hacerle perder a un patrocinador importante... Pero el productor ejecutivo David Mirkin la mantuvo en el capítulo.

En otro capítulo de Mirkin titulado «Solo se muda dos veces», aparecía un personaje parecido a James Bond que se presentaba como... James Bond. Fox dijo que no podíamos hacer tal cosa, así que David cambió el nombre a James Bont en el guion.

Y, así de fácil, el actor grabó la escena pronunciando «James Bond».

Pero, si hablamos de censura, habría que hablar de los demás tacos. En teoría, *Los Simpson* es un programa tan progresista que raya en la anarquía, y Fox es una cadena tan conservadora que raya en el fascismo. La gente siempre pregunta por qué nos dan tanta libertad.

En primer lugar, *Los Simpson* estaba en Fox antes de que existiera el canal de noticias de Fox, es decir, Fox News. En esa época la reputación de Fox era atrevida y sexi. Era el lugar perfecto para un programa que no habría sobrevivido en ningún otro de los tres canales importantes. Fox nos dio, y nos sigue dando, una libertad inmensa: casi nunca cuestiona nuestros contenidos.

¿Por qué? Por dinero. La gente que se encarga de Fox es capitalista, y nosotros aportamos mucho capital. Según un cálculo, cinco mil millones de dólares. (Aunque no demos beneficio: a mí, de hecho, me corresponde el uno por ciento de los beneficios de *Los Simpson*, y hasta la fecha no he recibido un solo centavo. Al final de cada año fiscal, Fox me manda un resumen que dice así: «Hemos ganado cinco mil millones de dólares, pero el coste de la serie es de cinco mil millones y ocho dólares. Nos debes ocho centavos». Soy

la prueba viviente de que no todos los judíos tienen ojo para los negocios.)

La otra razón por la que Fox nos da rienda suelta es... ¡que les gustamos! Disfrutan del programa. Rupert Murdoch, fundador de Fox, ha aparecido en la serie varias veces, incluida una ocasión en la que aparece preso. (Su hijo James es miembro de *Harvard Lampoon*.) Y a veces hacer un programa gracioso perdona lo demás. El Consejo Paterno de Televisión, que hace de vigilante de los medios, ha encontrado material ofensivo en todos los programas, desde *Padre de familia* hasta *Flipper*. Pero nunca critica a *Los Simpson*. ¿Por qué? ¿Porque a su fundador, Brent Bozell, le gusta la serie!

En una ocasión nos burlamos muchísimo del canal de noticias de Fox (de hecho, lo hemos hecho en varios capítulos, pero en este en particular). Pronto se empezó a rumorear que Fox News iba a demandar a *Los Simpson*. Era una idea absurda, por supuesto: Rupert Murdoch no iba a demandarse a sí mismo. Si ganaba la demanda, tendría que pasar el dinero de su bolsillo izquierdo al derecho.

La verdad es que, el día después de que se emitiera el capítulo, sí nos llamaron de Fox News.

Dijeron:

—¡Volved a hacerlo!

Historia de dos chistes

Dos de las mejores bromas de la historia de *Los Simpson* son «chimpancés come-quesitos» y «el presidente Trump». En ambos casos, son palabras agrupadas al azar y no significan nada.

La primera apareció en el capítulo de 1995 llamado «Alrededor de Springfield». Por recortes presupuestarios en la Escuela Primaria de Springfield, le piden a Willie el jardinero que imparta clases de francés. Entra diciendo: «*Bonjour*, que sois unos chimpancés come-quesitos». Cuatro años después, reapareció en un artículo de *National Review* firmado por Jonah Goldberg y titulado «Diez razones para odiar a los franceses», copiando el formato típico de Letterman y el chiste de *Los Simpson*. Más tarde, Goldberg volvió a utilizarla para criticar a los franceses por no unirse a Estados Unidos en la guerra de Irak. A partir de ahí, los periódicos británicos retomaron la frase: apareció citada en *Daily Mail* y *Telegraph*. La edición londinense de *Times* afirmó que se estaba usando tanto que se estaba convirtiendo en «un

cliché periodístico». «Chimpancés come-quesitos» se ha conseguido colar en el *Diccionario Oxford de citas modernas* en su versión original («*ya cheese-eating surrender monkeys*»). Inglaterra nos dio a Shakespeare, nosotros le dimos esto.

La ironía es que todos estos ilustres británicos están citando el discurso de odio de un conserje alcohólico de un programa de dibujos que se ha hecho popular porque los franceses se negaron a unirse a una guerra imposible de ganar que costó miles de millones de dólares y que se justificaba mediante información falsa... y que los franceses tienen la tasa de victoria más alta de todos los ejércitos de la historia del mundo. Y, además, ¿qué tiene de malo comer quesitos?

Cuando la frase llegó a las noticias, ni Al Jean ni yo, que habíamos sido los productores de «Alrededor de Springfield», nos acordábamos de a quién se le había ocurrido. Al final Ken Keeler se la atribuyó, diciendo que era «su mayor contribución al programa». Si quiere mérito, pues todo suyo.

El segundo gran chiste viene del capítulo «Bart al futuro», en el que Lisa Simpson llega a ser «la primera presidenta heterosexual de América». En este capítulo del futuro, Lisa dice: «Hemos heredado del presidente Trump un agujero en el presupuesto». Una idea impresionante, sobre todo porque la tuvimos en el año 2000, dieciséis años antes de que Trump fuera elegido. Prácticamente todos los periódicos mencionaron esta broma, pero ninguno de nuestros escritores se acuerda de quién la propuso. O quizá nadie quiera cargar con la culpa.

Sí recuerdo una cosa con respecto a esta predicción: «el presidente Trump» fue la respuesta a esta pregunta: «¿Qué es lo más estúpido que nos imaginamos que podría llegar a hacer Estados Unidos?». Sátira es cuando las noticias del mundo se convierten en chistes de *Los Simpson*. Pero cuando los chistes de *Los Simpson* se convierten en noticias mundiales... bueno, pues estamos jodidos. Lo bueno es que *Los Simpson* triunfa gracias a la estupidez humana; cuanto más estúpida es la gente, mejor le va a la serie. Y así, el 8 de noviembre de 2016, el presidente Trump fue elegido; el 9 de noviembre, *Los Simpson* se amplió otras dos temporadas. El presidente Trump ha sido bueno para los negocios... ¡particularmente para los míos!

Actualidad

El mayor error que comete la gente con *Los Simpson* es que lo considera un programa de actualidad, como si bebiera de todos los titulares del presente. De hecho, tardamos casi un año en producir un solo episodio, así que, en realidad, somos el programa menos actual de la televisión.

A menudo, esta demora temporal nos causa problemas. Eartha Kitt hacía de sí misma en un capítulo, y, para cuando el programa se emitió, ya había fallecido. La aparición de esta Catwoman fue... des-garra-dora.

En otro episodio, el señor Burns dice de sí mismo que no es una joven estrella de matiné como Rex Harrison. Dos días antes de que se emitiera el capítulo, Rex Harrison se murió. Nadie lo veía venir: el tipo solo tenía noventa y ocho años. No podíamos pedir a Harry Shearer que viniera a cambiar la frase, así que cogimos unas tijeras y cinta adhesiva —esto ocurrió en la era analógica— y retocamos el audio, cambiando a Rex Harrison por Redd Foxx, la estrella de *Sanford and Son*. La frase quedaba rarísima: no tenía buena pinta, no tenía sentido, pero al menos nos ahorrábamos pasar vergüenza.

Por la mañana del día en que iba a ser emitido, Redd Foxx se murió. Y trajo a mi memoria algo que mi abuelo me había dicho cuando yo era un niño. Sus palabras habían sido:

—Michael, Dios te odia.

[REVELACIÓN COMPLETA: He estado contando esta historia durante años y me la creo. Pero hace poco volví a ver el capítulo y he observado que no llegamos a cambiar aquello de Rex Harrison. Y Rex Harrison solo tenía ochenta y dos años cuando murió. Y Redd Foxx murió dieciséis meses después de que se emitiera el capítulo. Aparte de eso, doy fe de mi historia.]

El mayor problema de los chistes de actualidad es que no envejecen bien. Un episodio acababa con Selma cantando «(You Make Me Feel Like) A Natural Woman» a su mascota, la iguana Jub-Jub. (Este nombre se lo debemos a Conan O'Brien.) Estábamos parodiando una escena considerada inolvidable —hasta que todo el mundo la olvidó— de la comedia *Murphy Brown*. Y en *Los Simpson: la película*, la familia escapa de la cúpula en una escena que homenajea plano a plano el final de la serie *Prison Break*. ¿Te acuerdas? Yo tampoco.

Solo recuerdo dos capítulos de *Los Simpson* que ligamos a acontecimientos de actualidad. El primero fue en el especial de Halloween de 1996, cuando

los extraterrestres Kang y Kodos se apoderan de los cuerpos de los candidatos presidenciales Bill Clinton y Bob Dole. Durante los nueve meses de la producción del capítulo, me atormentaba la idea de que les pasara algo a cualquiera de los dos candidatos —que enfermaran, retiraran su candidatura o murieran asesinados— antes de la emisión del capítulo, porque lo echaría a perder. (Sería malo también para Estados Unidos, pero no era mi preocupación prioritaria.) Por suerte, los dos candidatos sobrevivieron a Halloween y al día de las elecciones.

Dos décadas después, hicimos un episodio en el que la familia Simpson viaja a Cuba, y en él había muchas escenas en las que aparecía Fidel Castro. Si el dictador nonagenario fallecía antes de que saliera el capítulo, nos hundiríamos. Habría demasiadas escenas que cortar. Me sorprendí a mí mismo rezando por la buena salud de un despótico vejstorio. Castro hizo gala de vigor aguantando hasta la emisión del capítulo, aunque falleció doce días más tarde. ¡Un soldado de primera!

En el único sitio donde nos permitimos humor de actualidad es en los gags de pizarra de Bart, porque los podemos insertar en el *show* días antes de emitirlo. Una noche insertamos un *spoiler* (falso) sobre el final de *Lost*, que de hecho competía con nosotros. Decía: «EL FINAL DE *Lost*: FUE EL SUEÑO DEL PERRO».

Y después de que Donald Trump llegara a presidente —tal y como predijimos—, Bart escribió en la pizarra: «TENER RAZÓN ES UNA MIERDA».

DAN CASTELLANETA SOBRE EL DÍA DE LAS ELECCIONES

«En una ocasión, después de las elecciones, todos estaban estresados y consternados por lo de Trump y no dejaban de hablar del tema. Mike estaba ahí sentado, escuchando en silencio, hasta que dijo: “¡Ay, madre! Estoy empezando a arrepentirme de haber votado al tipo este”.»

El chiste del que más me enorgullezco

Mi chiste favorito de todos los que he escrito para *Los Simpson* es el título de

la película de Troy McClure: *P de psicópata*. (Conté esta ocurrencia en una charla en Arkansas y el público dijo: «Qué malo».)

Pero te voy a contar el chiste del que más me enorgullezco.

Una noche Homer está viendo la tele y alguien dice: «El exceso de alcohol puede causar daños en el hígado y cáncer de recto».

Y Homer dice: «Mmmm... Cerveza».

Este chiste es mío, pero no es el que más me enorgullece.

Al día siguiente, llamaron de Budweiser y dijeron:

—¡Dejad de hablar mal de la cerveza!

Yo expliqué:

—Venga, hombre... ¡Solo era un chiste!

Y contestaron:

—Pues no. La semana pasada, Homer fue a la fábrica de cerveza Duff y en una de las botellas salía un retrato de Hitler.

Esa broma la escribí yo, pero tampoco es el chiste que más me enorgullece.

El representante de Budweiser estaba cada vez más enfadado. Dijo:

—Le queremos hacer saber que al presidente de nuestra empresa, August Busch Jr., se le considera un gran héroe de la Segunda Guerra Mundial.

Y yo pregunté:

—¿Por los nazis?

Este es el chiste del que más me enorgullezco.

¿Cómo es?

Una pregunta que me hacen todo el tiempo —sobre todo mi compañero en este libro, Matt Klickstein— es: «¿cómo es?». ¿Cómo es escribir para un programa clásico de televisión que recibe las alabanzas de la crítica, se enseña en las universidades, que tiene fanáticos apasionados en setenta y un países y cuyas frases son citadas por sacerdotes? ¿Cómo es?

Pues está bien.

No estoy siendo displicente. Aunque le he dedicado la mitad de mi vida al programa, si no hubiera nacido, o si me hubiera atropellado un autobús, o si hubiera estudiado en Yale (o algo igual de horrible), el programa habría sido igual de bueno. *Los Simpson* es una empresa tremenda que cuenta con docenas de escritores brillantes y cientos de animadores prodigiosos. Ha sido una parte enorme de mi vida, pero yo he sido una parte muy pequeña de la

serie. Soy como una de esas personas que participó en la construcción de la gran pirámide de Guiza: puedo señalar con orgullo los tres o cuatro bloques de piedra que he puesto en su sitio, pero, si no hubiese sido yo, lo habría hecho cualquier otro esclavo hebreo.

Confieso que *Los Simpson* me ha proporcionado cierta fama. Al menos una vez al mes me reconoce algún seguidor de la serie; algunos conocen mi voz porque la han oído en los comentarios de los DVD de *Los Simpson*. Incluso he llegado a ser un personaje poco disimulado en dos novelas. En una de ellas soy «Ethan, el escritor de animación feo». Y en 2014, cuando estaba a cinco días de llegar a lo alto del Kilimanjaro, a una altitud de tres mil seiscientos metros, oí a otro excursionista gritar: «Oye, ¿eres Mike Reiss?». Era un fanático de *Los Simpson* oriundo de Brooklyn. Aunque el aire era poco denso, gasté lo que me quedaba de oxígeno contestando a las preguntas que este tipo me hacía sobre John Swartzwelder.

Sin embargo, es imposible tener mucho ego si trabajas en *Los Simpson*, porque estás rodeado de viejos amigos, sabiondos y cínicos profesionales, y todos podrían bajarte los humos. En tres décadas solo he visto a un escritor al que se le subió la fama a la cabeza. Acababa de volver de vacaciones y nos dijo: «Alguien me pidió que contara un chiste. Le expliqué que yo hago reír a Estados Unidos trescientas sesenta y cinco veces al año. ¿Acaso no merezco cinco días para mí?».

Aquello era tan absurdo que lo pusimos en boca de Krusty en un episodio. Es uno de los pocos chistes de ese autor que se introdujeron en la serie.



Me reconocen una vez al mes, aunque por lo general la gente cree que soy Peter Jacobson, de *House*.

No voy a mentir: en 1990, en lo más alto de la Simpsonmanía, era imposible no emocionarse. Las camisetas de *Los Simpson* estaban por todas partes. Las camisetas falsas de *Los Simpson* tenían todavía más éxito: Bart negro, Bart mexicano, Bart fumándose un porro, Bart metido en el culo de

una mujer («Nalgas peligrosas»). Fox contrató la policía de contrabando (sí, existe), que se incautó de millones de camisetas ilegales. Se llegó a hablar de donarlas a Etiopía, pero en Fox pensaron que podría ser mal visto: un país lleno de gente hambrienta vestida con camisetas de Bart Simpson. Las prendas ilegales se destruyeron.

En esa emocionante época, abrió en mi barrio una tienda llamada Simpson para siempre. Solo vendía productos de *Los Simpson*. Pocos meses después, la tienda amplió su oferta y cambió su nombre a Simpson, Etc. Después se llamó Fiebre de dibujos. Un año después, se llamaba Cerrado.

Hoy en día, lo mejor de trabajar en *Los Simpson* es que la gente sabe lo que es, no tienes que explicar nada. Estas son las reacciones que he observado en la gente con respecto a mis trabajos como escritor:

- *ALF*: «¿Es el programa del perro que habla?».
- *It's Garry Shandling's Show*: «Ah, es que no me gusta».
- *Sledge Hammer!*: «¿La canción de Peter Gabriel?».
YO: «Sí, he trabajado en la canción de Peter Gabriel. Yo soy Peter Gabriel».

Así pues, ¿no es maravilloso trabajar en algo que se ha convertido en parte de la cultura estadounidense?

Pues así asá...

Un día en *Los Simpson*: el diario de un escritor

El 3 de abril de 2017, fue mi día número 1.644 como escritor en *Los Simpson*. Para que veas cómo es trabajar allí, fui apuntándolo todo. A continuación, tienes exactamente lo que ocurrió aquel día. Fue bastante parecido a los demás 1.643 días de trabajo en el programa:

10.00: Empieza oficialmente el trabajo. Llego justo a tiempo.

10.14: Aquí no hay nadie. Hago un crucigrama.

10.25: Todavía no hay nadie. Me estoy asustando. ¿Será sábado?

10.30: Aparece el jefe. Los escritores van llegando de uno en uno.

10.40: Empezamos a trabajar en el guion en el que el profesor Frink les hace una prueba de cociente intelectual a todos los habitantes del pueblo. Es la quinta reescritura del guion.

10.45-11.12: Pensamos en un chiste para Ralph Wiggum. No se nos ocurre nada.

11.13: Hablamos del presidente.

11.20: Pedimos la comida.

11.25: Hablamos de Paul Erdos, el matemático húngaro, vete tú a saber por qué.

11.30-12.28: Volvemos al trabajo y escribimos cinco chistes. Estamos en racha... estamos imparables. Entonces llega la comida.

12.29-14.10: ¡Hora de comer! (Una hora y cuarenta y un minutos.)

14.11-15.05: Escribimos más chistes.

15.06: Dos de los escritores más listos, Jeff Westbrook y Dan Greaney, comienzan un acalorado debate sobre el comercio mundial. Yo reviso mi correo electrónico.

15.19-15.26: Silencio incómodo.

15.35: Nos conectamos para ver en un mapa cómo sería el mundo si se derritiera el hielo de los polos por completo. No es para tanto.

15.56-16.12: Avanzamos bastante con el guion.

16.13-17.02: Nos atascamos con una frase de Rupert Murdoch.

17.03: Doy con la frase para el guion: «Si estáis viendo este programa, me estoy haciendo más rico».

17.05: Encargamos la cena.

17.06-17.40: Nos atascamos en la última frase del guion: Homer le está escribiendo una carta de amor a Marge.

17.41: Jeff Westbrook propone: «Eres tan bella como tus hermanas son feas». ¡Muy buena! ¡Hemos terminado la reescritura!

17.42: El jefe decide que reescribamos el guion por sexta vez.

18.18: Consigo incluir un chiste en el guion. Sustituye al chiste que metí la semana pasada.

18.46: Llega la cena. Es incomible. Me la como igual.

18.55-19.20: No se nos ocurre una frase para el señor Burns dirigida al fantasma de Orson Welles. Pero ¿qué coño estamos escribiendo?

19.21-19.50: Nos ponemos con un chiste de Apu sobre rosquillas. Yo propongo: «Si las virutas de chocolate se mueven, no te las comas». El jefe decide eliminar la escena entera.

19.51: Necesitamos otra frase para Ralph. Es el último chiste del día.

20.12: Dan Greany propone: «He disparado a papá». El jefe se ríe y nos dice a todos que nos vayamos a casa. Empezaremos la séptima reescritura por la mañana.



PREGUNTA CANDENTE

Las canciones de *Los Simpson*: ¿quién las escribe?, ¿cómo se escriben? y ¿por qué diablos hay tantas?

Buena pregunta candente.

Los escritores del programa hacen las letras. Son como poemitas, y a menudo las canciones parodian otras que ya existen. Después, el compositor de la serie (que ha sido Alf Clausen durante veintiocho estupendas temporadas) escribe la música original y así sigue nuestras pistas (musicales).

Jeff Martin escribió el texto y también la música de nuestra parodia musical de *Un tranvía llamado Deseo*. (Además de escritor, Jeff es un excelente caricaturista, pianista, cantante y malabarista. También es alto y guapo. Es uno de mis mejores amigos y lo odio.)

Una razón por la que nos gusta usar canciones es que llenan el programa: nuestro trabajo de artistas creativos es llenar de bromas un espacio de veintidós minutos a la semana. Mientras que cualquier broma de *Los Simpson* se reescribe cinco o seis veces, las canciones casi nunca cambian y nunca las cortamos. Una excepción: el número de Patty y Selma titulado «Fumar no más». Era una versión de «Reír no más», de *Mary Poppins*, pero oír a Patty y a Selma carraspear y toser al son de una melodía era bastante insoportable. (Puedes escuchar el audio de la versión inglesa, es decir, «We Love to

Smoke», en YouTube. Tú tampoco llegarás hasta el final.)

En el programa seguimos discutiendo si el público disfruta de estos números musicales. A mí, personalmente, me encantan todas las canciones de *Monty Python's Flying Circus*; no obstante, cuando ponen una en *Saturday Night Live*, desconecto. Al final, lo más seguro es que las canciones sean como los chistes: son buenas cuando son buenas. O incluso mejor, porque con ellas puedes ganar más dinero. Yo gano varios miles de dólares al año en concepto de derechos de autor por la canción del «Cerdo Araña», y soy solo uno de los once autores acreditados de la canción. Yo ni siquiera estaba en la sala cuando la escribieron.



CONOCE A LOS PRODUCTORES

Escribir para *Los Simpson* es realmente divertido. En cambio, producir el programa es más bien como reptar desnudo sobre cristales rotos en el infierno. Nadie quiere ser productor ejecutivo: el título suele caerle a uno de los capullos inteligentes y trabajadores. Al Jean ha estado produciendo el programa desde hace veinte años, y nadie ha intentado destronarlo, porque ser el productor de *Los Simpson* es como ser alcalde en Detroit: mucho título para un puesto chungo.

En 1991, *Los Simpson* empezaba su tercera temporada y era todo un éxito, de esos que hacen historia. Sam Simon, que había producido el programa, lo había dejado para desarrollar nuevas comedias. A Al Jean y a mí, que todavía no teníamos ni treinta años, nos pusieron al mando del programa con la siguiente orden: «No lo jodáis». ¡Y mira que tuvimos oportunidades de joderlo todo! Nuestras funciones incluían, entre otras, supervisar la redacción, dirigir a los actores de doblaje, repasar los *storyboards*, dar el visto bueno al diseño de los personajes, editar las pistas de voz al final de la animación y elegir cuándo habría música y efectos de sonido. No teníamos formación en ninguno de estos campos.

La presión que teníamos era inmensa: aprendíamos sobre la marcha, trabajábamos cien horas a la semana durante cincuenta y una semanas al año (¡gracias a Dios existe la semana de Navidad!). Al y yo editábamos la pista de audio del programa de ocho a diez todas las mañanas, dirigíamos la sala de redacción desde las diez de la mañana hasta las ocho de la noche (y oíamos a los escritores protestar por sus propios horarios) y después nos poníamos a

editar hasta las dos de la madrugada.

Una vez, cuando estaba a punto de reventar, me tomé un día libre de emergencia. A medianoche le pasé mi última nota al equipo de producción en la que le decía que un personaje en segundo plano debería parecerse a Wally Cox, la estrella de *The Hollywood Squares*. Después me fui y pedí que no me molestara nadie en las próximas veinticuatro horas, pasara lo que pasase. El teléfono sonó a las siete de la mañana del día siguiente. «¿Quieres que se parezca a Wally Cox antes o después de dejarse bigote?» ¡Arggg!

No faltábamos ni un día, ni siquiera cuando Al tuvo neumonía. Dije algo que le hizo reír, pero la carcajada pronto se convirtió en un ataque de tos, y Al acabó desplomándose inconsciente.

«¡Oh, no! He matado a Al —pensé—. Yo no puedo con esto solo.»

Un minuto después, Al volvió en sí, se sentó en la silla y dijo:

—Venga, sigamos.

Otra vez fui a trabajar con gripe. Mandé a un asistente de producción a que me trajera unas gotas para la tos. Al día siguiente, recibí una llamada de un furioso miembro del equipo de presupuestos:

—¿Qué son esos ochenta y cinco centavos que has cargado al programa?

No me lo estoy inventando: el tipo de los presupuestos también estaba enfermo. Le quedaban seis semanas de vida, y me estaba regañando por ochenta y cinco centavos.

—Oye, colega —le dije—, no gastemos el tiempo que nos queda con algo así.

Al final de la cuarta temporada, me iba de vacaciones de Navidad. Recogí una revista de fin de año que decía: «Los guiones de *Los Simpson* han empeorado mucho». Esa crítica me estropeó las vacaciones. Estuve obsesionado pensando en qué podría haber hecho mal. Veinte años después, en la misma revista se afirmaba que la cuarta temporada era «la mejor temporada del mejor programa de la historia». Gracias.

En los dos años que produce *Los Simpson*, engordé treinta kilos: trabajaba dieciséis horas al día, me alimentaba a base de comida basura y no tenía ni tiempo ni energía para hacer ejercicio. Cuando por fin fui al médico a una revisión, me dijo:

—Tiene usted obesidad mórbida. ¿Sabe lo que es «obesidad mórbida»?

Yo murmuré:

—Lo que tiene Homer.

Había llegado a pesar 239 libras, es decir, 108 kilos, exactamente el peso de Homer. En el capítulo «Pinta con grandeza», Homer grita: «Peso 239 y nueve libras. Mira, estoy usando los agujeros que traía el cinturón». Esa frase se me ocurrió a mí.

(Sam escribió la siguiente frase. El señor Burns dice: «Es la cosa más gorda que he visto en mi vida. Y eso que he ido a safaris.»)

Ahora ya he perdido los kilos de más. Puedes leer cómo lo conseguí en mi próximo libro: *No sigas la dieta de Los Simpson*.

El cabo del miedo: ¿el musical?

Al y yo acabamos nuestra etapa de dos años de productores con el capítulo «El cabo del miedo», en el que el actor secundario Bob se escapa de la cárcel para aterrorizar a Bart. El capítulo se inspiraba en una película de Robert De Niro basada en una cinta de Robert Mitchum que era a su vez una adaptación de una novela de John D. MacDonald. Justo cuando pensabas que no podía ser menos original, alguien convirtió nuestro episodio en un musical de los que no llegan a Broadway titulado *El señor Burns: una obra poseléctrica*. Es la historia de unos supervivientes posapocalípticos cuyo único vínculo cultural es el episodio «El cabo del miedo» de *Los Simpson*. Forman un grupo itinerante de teatro que representa el guion. En el segundo acto vemos su actuación setenta y cinco años después, y es algo tan ritualizado y extraño como una misa de la Iglesia ortodoxa griega. Me fascina cuando veo que *Los Simpson* permean en la cultura popular, ya sea porque los parodian en *South Park* o porque Ron English los pinta al óleo. Además, me encantaba el concepto de esta obra musical. Me moría de ganas por verla.

Y al final la vi. De algún modo habían conseguido que *Los Simpson* fuera lo que no había sido nunca: algo nefasto, pretencioso y aburrido. La obra era tan nefasta, pretenciosa y aburrida que a los críticos de teatro de Nueva York les encantó. Me presentaron a la autora del libreto después del espectáculo. También me pareció N, P y A. Le dije:

—A ti no te gustan mucho *Los Simpson*, ¿verdad?

—La verdad es que no —contestó.

El público solo pareció disfrutar los enormes fragmentos de nuestros guiones que ella había introducido en la obra sin acreditarnos a ninguno. Todo aquello me ponía furioso a diario, porque el teatro estaba a menos de

cincuenta metros de la puerta de mi casa y tenía que pasar por delante todos los días.

La obra se estrenó después en Londres, donde los críticos fueron menos benévolo: uno de ellos la describió como «tres horas absolutamente infernales». Benditos británicos y su buen gusto. Nos dieron a Chaplin. Y a Benny Hill.

¿QUÉ ES UN PRODUCTOR?

Después de treinta años en emisión, *Los Simpson* cuenta con una burocracia tan desmesurada y corrupta como el parlamento italiano. La prueba es que ahora el programa tiene cuarenta y siete productores.

Todos los escritores del programa son productores. Lo mismo que el que corta los cheques. Y el agente de *casting*. El productor ejecutivo, que trabaja ochenta horas a la semana, es, evidentemente, un productor, pero también lo es el tipo que no ha pisado la oficina en quince años. Y el otro colega que lleva muerto tres años. En resumen, algunos de nuestros productores componen y otros se descomponen.

CONAN O'BRIEN SOBRE MIKE Y AL

«Al y Mike tienen personalidades muy diferentes. Los dos son muy trabajadores y los dos están muy decididos a trabajar por el chiste perfecto. Y los dos quieren de verdad que sea bueno. Esta gente trabaja a destajo. No se conforman, lo cual está bien. Además, no son el tipo de persona que está a las once de la noche en un club de *striptease*. Tienen ética profesional. Los dos son bastante conservadores, y no me refiero a política, sino a su forma de vivir. Así que, en ese sentido, son muy parecidos. Al es un poco más introvertido, y Mike parece tener un trasplante de comedia de vodevil. Tiene un estilo muy clásico. Si lo lleváramos con una máquina del tiempo a Atlantic City en 1931, podría ganarse la vida bastante bien como humorista.»

El relleno

A veces en *Los Simpson* ves escenas raras, incluso para nosotros. No son graciosas de un modo convencional y quizá no tengan nada que ver con la trama. Lo más seguro es que sean escenas de relleno. Una habilidad que aprendí en Harvard fue alargar un trabajo de cinco páginas hasta convertirlo en una tesis de cincuenta, y esto me ha sido muy útil en la producción de la serie con Al Jean. Por alguna razón, nuestros episodios siempre se quedaban cortos, así que teníamos que encontrar el modo de llegar a la duración mínima impuesta por la cadena: veinte minutos y veinte segundos.

Una semana, después de editar el capítulo «La primera palabra de Lisa», teníamos entre manos un capítulo gracioso, emotivo, ágil... pero nos faltaban treinta segundos para terminar. Así que Al escribió un gag del sofá extralargo: al terminar, la pared del salón de los Simpson se abría para revelar un complejo plató de Las Vegas. (Los créditos de apertura de *Padre de familia* se parecen mucho a este gag del sofá. No es por nada...) Aunque fruto de la desesperación, el gag del sofá alargado se ha convertido en un soporte creativo de la serie. Hemos hecho muchos gags del sofá largos, y a menudo entusiasman a los fans.

Aunque a muchos les guste ese trozo extra del principio, a veces les desconcierta cuando lo ponemos al final. Una vez llenamos un capítulo con unos dibujos animados de treinta segundos titulados «Las aventuras de Ned Flanders». Pero llamarlo aventura era mucho decir.

NED: Cortad el rollo, chicos. Es hora de la misa.

TODD FLANDERS: Hoy no pensamos ir a misa.

NED: ¿Qué? ¡Dame una buena razón!

TODD: ¡Hoy es sábado!

NED: ¡Es verdad! ¡Qué chachi piruli!

Segundos después de su emisión, mi padre me llamó.

—¿Qué coño ha sido eso? —protestó. Yo ni siquiera sabía que él veía *Los Simpson*.

Y el chiste famoso del actor secundario Bob de «El cabo del miedo» en el que sale pisando una infinidad de rastrillos. Todo eso es relleno creativo. Pero, con todo y con eso, al capítulo le seguían faltando siete segundos, así

que Al Jean dijo: «Pues lo hacemos otra vez». Repetimos la secuencia tal cual, y así convertimos una payasada en un clásico surrealista.

Los dibujos animados de Rasca y Pica son otra forma de rellenar un capítulo. Son dinámicos y graciosos, y no afectan para nada al argumento. Benditos sean esos animalitos violentos.

Un truco de relleno que apenas usamos hoy en día es el de las bromas telefónicas de Bart a Moe. Eran bromas independientes que podíamos dejar caer en cualquier sitio y eran marca de la casa. No obstante, estas escenas eran sorprendentemente difíciles de escribir. Todas implicaban cuatro gracias diferentes, todas tenían que ser ingeniosas en su estupidez.

Por ejemplo:

EL NOMBRE: Tíobe Suconazo.

MOE LO EMPEORA: ¡Un Tíobe Suconazo! ¡Preguntan por un Tíobe Suconazo!
¿No hay nadie que sea un Tíobe Suconazo?

LOS PARROQUIANOS CONTESTAN: ¡Anda que no eres tú exigente!

MOE AMENAZA CON VENGARSE: ¡Pequeño hijo de...! Cuando me entere de quién eres, te voy a meter una salchicha por el gaznate y detrás un perro famélico.

Pero la razón principal por la que dejamos de hacer esto era que nunca nos hacían reír en las mesas italianas. Nunca.

Un intento legendario de rellenar el programa se ha perdido en el tiempo. En 1990, un capítulo de la segunda temporada nos quedó muy corto, así que propusimos una obra de relleno: «Nazis de barril». Se suponía que era como un cortometraje de dibujos animados de *Los Simpson* de la década de 1940. Parecía *Los Simpson*, pero todo era un pelín distinto: el señor Burns regentaba una fábrica de aviones de guerra; en lugar del pelo de punta, Bart llevaba una gorra como la de Jughead Jones; Moe era un perro que decía: «Grrracias por venir, Homer».

Matt Groening rechazó aquello porque era demasiado raro y demasiado pronto en la serie como para lanzar algo así al público. Estoy seguro de que ahora no tendría ningún problema en hacerlo.

Ya sea para comedias de situación o para vestidos de bailes de graduación, cuando se usa bien el relleno, el resultado es precioso.

Curiosamente, el productor ejecutivo David Mirkin, que nos sucedió a Al y a mí, tenía el problema opuesto: sus capítulos eran a menudo demasiado largos. Mirkin siempre andaba buscando formas de embutir capítulos de treinta y cinco minutos en espacios de treinta minutos. Quizá puedas leer sus peripecias en su libro *Chin chin con Mirkin*.

Sin tecnología

Si en *Los Simpson* tuviéramos un principio rector, sería: «Si algo está bien, no lo toques». Nuestros actores de doblaje ganan juntos dos millones de dólares por capítulo —es decir, en torno a la mitad del presupuesto de producción—, pero nunca se nos ha ocurrido cambiarlos por otros más baratos que suenen parecidos. En la mayoría de las canciones televisivas se usa el sintetizador para simular el sonido de una orquesta sinfónica, pero nosotros usamos cada semana una orquesta completa. Es más lento y más caro, y el sonido es casi igual. Entonces ¿por qué lo hacemos así? Porque siempre lo hemos hecho así.

La serie se sigue dibujando a mano; veinticuatro mil dibujos por episodio, para ser exacto. Durante catorce años también se coloreó a mano, lo cual era un proceso lento, laborioso y caro. Se propuso varias veces que coloreáramos con ordenador, pero muchos temían que el programa perdiera parte de su personalidad y su calidez. Así que hicimos un experimento: elegimos un capítulo al azar («La amenaza del tenis», en el que los Simpson tienen una cancha de tenis), y lo coloreamos con ordenador. Lo emitimos para ver si los espectadores percibían la diferencia, y, si alguna persona en Estados Unidos se quejaba, no volvíamos a usar el proceso. Nadie se dio cuenta, así que cambiamos la tinta por ordenador... dos años después.

Como ves, nuestro otro lema es: «Si algo no está bien, tampoco lo toques». Solo tenemos un teléfono en las oficinas de los escritores, y el botón del 1 no funciona. Se rompió hace diez años y nadie lo ha arreglado. Así que ahí va un mensaje para mi madre, que en su zona usan el prefijo 619: perdona que no te haya llamado.



CONOCE A LOS PERSONAJES

Por lo general me fascinaba la capacidad de Matt Groening de idear nombres para sus personajes. Al principio de *Los Simpson*, parecían manar de él.

¿El vecino? *Flanders*.

¿El reverendo? *Lovejoy*.

¿El alcalde? *Quimby*.

¿El abusón? *Kearney*.

Años después, descubrí que no eran más que nombres de calles de Portland, Oregón, la ciudad de Matt. Los personajes de *Los Simpson* tienen nombres comunes adrede, como dicta la norma de James Thurber: «[el humor] nunca se recupera de nombres como Mar Tillo, Casimiro Lateta, Cindy Entes, Dolores Delano u otros de ese estilo».

Pero algunos personajes tienen nombres con orígenes interesantes. Ahí van algunos:

DR. JULIUS HIBBERT era originalmente una doctora llamada Julia. Su nombre lo había propuesto Jay Kogen inspirado por su amiga Julia Hibbert. Con el tiempo se ha hecho famosa con su nombre de soltera, Julia Sweeney, por ser la creadora del personaje de «It's Pat» de *Saturday Night Live*.

EL DIRECTOR SKINNER: El escritor Jon Vitti le puso el nombre del psicólogo B. F. Skinner, inspirado por los rumores de que B. F. usaba a sus hijos de cobayas para sus teorías. Vitti también le puso al colegio el nombre de otro psicólogo, el **DR. PRYOR**, por fisgonear en la vida de los niños.

La profesora de Bart se llama **SRA. KRABAPPEL** (pronunciado a veces Carapápel), pero en la versión inglesa ningún niño se hubiera burlado de ella cambiando la K por una C (lo cual significaría «manzana silvestre»). La gracia estaba en no hacer la gracia. Es lo mismo que el reportaje de tráfico desde el helicóptero de Arnie Pye, que se llama «Arny desde el cielo» y no «Pye en el cielo» (que en inglés recordaría a la expresión «Eye in the Skye»). Pero creo que nadie pilla estas bromas. Incluido yo: diez años después de que Jeff Martin le pusiera al cuarteto musical de Homer el nombre de Be Sharps, o sea, Sí Sostenido,⁴ me puse a mirar un piano y me di cuenta de que esa nota no existe.

Y, sin razón aparente, el abusón **JIMBO** lleva ese nombre en honor a nuestro jefe James L. Brooks. No sé si Jim está al corriente de esto.

TROY McCLURE, el actor venido a menos favorito de Springfield, combina los nombres de la estrella de cine Troy Donahue y el actor de televisión Doug McClure. Tané, la hija de Doug McClure, me dijo tiempo después que su padre era un seguidor de *Los Simpson*. Cuando vio la primera aparición de Troy en la serie, les preguntó a sus hijos:

—¿Se están burlando de mí?

Tané contestó:

—Sí, papa, creo que sí.

Él siguió viendo un rato y observó:

—Pues es bastante gracioso.

Desde entonces, los hijos de Doug le llamaban Troy McClure a sus espaldas.

DEWEY LARGO es el profesor de música de la escuela, y se llama así por el término musical. Es de los pocos nombres graciosillos que han permanecido en el programa (y no es demasiado gracioso). Al principio, Al y yo intentamos ponerle al señor Burns «señor Cruel». Otro superviviente fue **HANS TOPO**, que recibió su nombre después de que un escritor exclamara al ver al personaje: «¡Parece un hombre topo!».

Y un producto, que es un personaje en sí mismo:

CERVEZA DUFF: Necesitábamos un nombre para la cerveza favorita de Homer, y a Jay Kogen se le ocurrió Duff. No, no le pusieron ese nombre como guiño a Duff McKagan, el bajista de Guns N' Roses. En la vida habíamos oído hablar del fulano ese. ¿Y tú? McKagan suele contar que le llamamos para preguntarle si podíamos usar su nombre: «No sabía nada de

cuestiones de marca ni de derechos. Pensé que estaba guapo que quisieran usar mi nombre, y entonces, ¡bum!, nacieron *Los Simpson*. Ya, si me dieran un centavo por cada vez que sale... Pero da igual». Es una historia falsa muy mona que McKagan cuenta en sus memorias, que se titulan apropiadamente *Grandes éxitos y mentiras*.

Otros personajes queridos

EL HOMBRE ABEJA: Si ves la televisión privada en Los Ángeles, te habrás dado cuenta al zapear por los treinta canales mexicanos de televisión que en casi todos aparece una comedia llamada *El Chapulín Colorado*, protagonizada por un tipo con un andrajoso disfraz de bicho. Aunque nos burlamos de su personaje con el hombre abeja, *El Chapulín Colorado* tiene noventa y un millones de espectadores por episodio en México. Mataríamos por alcanzar cifras así.

EL PROFESOR FRINK: Frink es una copia muy obvia —quería decir «homenaje»— de Jerry Lewis en *El profesor chiflado*. Jay Kogen (¡otra vez!) le puso el mismo nombre que su amigo John Frink. Años después, contratamos a John Frink de escritor para el programa. Al ver su nombre en los créditos, un espectador preguntó: «¿Los personajes están cobrando vida?». En 2003, cuando necesitábamos a un actor para hacer del padre de Frink, contamos con el propio Jerry Lewis.

EL JEFE WIGGUM: Algunos de nuestros personajes evolucionaron a partir de animales. Al tabernero Moe lo modelaron a partir de un gorila —no tienes más que fijarte en la chepa y en el enorme hocico—. Y el jefe Wiggum está basado en un cerdo. Su voz en inglés es un homenaje a Edward G. Robinson. El hecho de que el jefe de policía parezca un cerdo y hable como un gánster es nuestra idea de una sátira social muy hábil. Wiggum además consigue ser más tonto y más gordo que Homer Simpson. Por eso me aterriza cuando algún policía me dice: «Seguro que tenéis polis en plantilla. Porque el jefe Wiggum parece de carne y hueso». Y lo oigo mucho.

KANG y KODOS, nuestros alienígenas residentes, han aparecido en todos los capítulos de «La casa-árbol del terror». Están basados en alienígenas que figuraban en la portada de un número de EC Comics de la década de 1950 que había en la oficina de Sam Simon. En un principio, Kang y Kodos iban a cerrar *Los Simpson: la película* apareciendo debajo de los créditos y

discutiendo sobre la calidad de la película:

KANG: Por lo menos el cerdo era mono.

KODOS: Sí, hasta que desapareció en mitad de la película.

Al público del preestreno le disgustó oír a los alienígenas criticando una película que les había gustado, así que cortamos la escena.

RASCA y PICA aparecieron en los cortos de *Tracey Ullman Show*. No son una parodia de Tom y Jerry, sino que se basan en Herman y Katnip, una imitación ultraviolenta de Tom y Jerry (está disponible en YouTube... ¡Es una mierda!). Sam Simon entró un día muy ufano en nuestro despacho a leernos la letra que había escrito para la canción de «Rasca y Pica». La traducción dice así:

¡Luchan y pelean!
¡Luchan, pelean y pelean!
¡Luchan, luchan, luchan!
¡Pelean, pelean, pelean!
El show de Rasca y Pica.

La verdad es que no me impresionó demasiado, pero con el tiempo, Sam habrá ganado un millón de dólares en concepto de derechos de autor de esa canción. Y, a pesar de la gran contribución de Sam al acervo popular de Rasca y Pica, siempre nos tenía que preguntar: «¿Cuál es el gato?». (Truco mnemotécnico: el ratón es el que Pica al gato, que se Rasca).

La gente lleva preguntando desde hace años cuándo vamos a hacer un *spin-off* de Rasca y Pica. Para tantear esta posibilidad, nuestro equipo de producción reunió todos y cada uno de los cortos de «Rasca y Pica». Duró solo catorce minutos —algunos de estos dibujos animados no llegan a nueve segundos— y había tanta sangre concentrada y violencia irracional que algunos se pusieron malos. No sé quién comparó la grabación a las películas que Alex tenía que ver durante el lavado de cerebro en *La naranja mecánica*.

[DATO EXTRA: cuando aparecen los guionistas de «Rasca y Pica» en la serie, los dibujos retratan a los guionistas reales de *Los Simpson*. ¿Y la asquerosa y desvencijada oficina donde trabajan? ¡Es nuestra sala de redacción!]

El **ABOGADO DE BURNS**, ese tipo de mala catadura, gafas y pelo azul está inspirado en Roy Cohn, aquel hombre espantoso que mandó a los

Rosenberg a la silla eléctrica y defendió a Donald Trump. (¿Por qué no pudo ser al revés?) La voz de Roy Cohn la hace Dan Castellaneta al inglés, y es una de tantas interpretaciones impecables que hace de celebridades turbias. (Según Sam Simon, a Dan lo contrataron en una ocasión en *The Tracey Ullman Show* después de que imitara al dramaturgo Edward Albee. Nadie sabía cómo hablaba Albee en realidad, pero creyeron a Dan a pies juntillas.)

El leal asistente del señor Burns, **SMITHERS**, al principio era afroamericano. Durante la primera temporada de la serie, Smithers era negro. Bueno, en realidad era de un tono marrón verdoso característico en la extraña paleta de colores de *Los Simpson*. Cuando vimos aquellos primeros capítulos a color nos pareció mal poner a un destacado personaje negro besándole el culo a su jefe, un hombre blanco y cruel. Así que, ¡paf!, se volvió blanco.

[Y UN CHISME: el color de la piel siempre ha sido un problema para la serie. En una ocasión les dijimos a los animadores coreanos que no hicieran que todos los personajes de fondo fueran blancos. En el siguiente capítulo, todos los sintecho y criminales salieron negros.]

A mitad de la segunda temporada, Sam entró en nuestra oficina y anunció: «Smithers es gay. No lo digáis directamente, no hagáis bromas al respecto, pero recordad que lo es cuando escribáis para el personaje». Incluso esta era una decisión atrevida: en 1991, no había personajes homosexuales en televisión.

Poco después de que empezáramos a emitir estos capítulos, un periodista de la BBC vino desde Londres, se dejó caer en mi sofá y dijo: «He venido a hablar de Smithers».

Años después, cuando tuvimos que pensar un nombre de pila para Smithers, le puse **WAYLON**, en honor al famoso ventrílocuo gay Wayland Flowers (y a su marioneta Madame).

Así pues, Smithers es el primer hombre de la historia que pasó de ser negro y hetero a blanco y gay.

El segundo fue Michael Jackson.

Orígenes de los personajes

Nuestros personajes se crean del mismo modo que se crean los bebés: sin querer. Casi todos los personajes aparecen en el guion con descripciones

imprecisas y uno o dos chistes. Luego los actores encuentran una voz graciosa que encaja con la frase y los animadores dibujan al personaje que se ajusta a la voz. Si el conjunto nos hace reír cuando lo vemos animado, nace un personaje.

Un ejemplo de esto es Willie el jardinero. En su primera aparición en 1991, teníamos dos frases en el guion: «Volverás» y luego «Te dije que volverías». Eran las dos últimas frases que íbamos a grabar al final de un largo día. Dan Castellaneta nos preguntó quién era el personaje. Sam Simon contestó: «No sé. Que tenga algún acento». Probamos que fuera un personaje latino, pero sonaba como un cliché, así que Dan le hizo escocés. Cuarenta y cinco segundos: fue el tiempo que tardó en concebirse Willie el jardinero.

Ahora es un héroe nacional en Escocia.

De hecho, en un capítulo dijimos que Willie era de Glasgow y en otro que venía de Aberdeen. ¿Por qué? Porque nos trae al fresco.

Pero la gente de Aberdeen y Glasgow le da mucha importancia. Cuando estas dos ciudades se enfrentan en un partido de fútbol, siempre hay disturbios: se parten piernas y se arrancan orejas a mordiscos. El poeta Lord Byron era de Aberdeen. El científico Lord Kelvin era de Glasgow. Pero estas ciudades se disputan el derecho a presumir del dibujo animado de un conserje borracho que vive en una casucha.

Algunos personajes cambian con el tiempo. Al Jean y yo creamos a Ralph, pero en principio iba a ser una versión minúscula de Homer. Le pusimos el nombre por el personaje Ralph Kramden, de Jackie Gleason. Con los años, Ralph evolucionó hasta convertirse en una especie de Buda con muerte cerebral. Pero no fue hasta la temporada 4 cuando decidimos que fuera el hijo del jefe Wiggum. Es un dibujo animado... Podemos hacerlo.

Hank Azaria quizá sea a quien mejor se le dé crear personajes de la nada. En una ocasión pronunció una versión tan buena de la frase «*just stamp the ticket*» en boca de un hombre que le pide a Flanders en el Zurditorium que le selle el tique del aparcamiento que desde entonces a este personaje recurrente le pusimos «Just Stamp The Ticket Man», es decir, «El tipo del sello».

Mi personaje favorito para el que escribir

Homer es un regalo de Dios para escritores de comedia. Está gordo. Está calvo. Es un borracho idiota y perezoso que no controla la rabia. Hace gala de

los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, envidia, gula, ira y pereza.

En «El poni de Lisa», Homer entra en una tienda de mascotas (All Creatures Great and Cheap) y el propietario dice: «¡Oh, Dios! ¡Qué olor tan raro!». El escritor George Meyer señaló:

—Vaya. Así que ahora Homer también huele mal.

Pero, a pesar de sus muchos, muchos, muchos, muchos, muchos, muchos defectos, Homer es un buen tipo. Tiene momentos de auténtica ternura. Quiere mucho a su mujer y a dos de sus tres hijos.

Homenajeamos a los predecesores de Homer con su «hocico»: así llamamos a la permanente sombra sin afeitarse que lleva. Es un tributo a Pedro Picapiedra, que siempre tenía la misma barba incipiente. No es casualidad que el mejor amigo de Pedro y de Homer se llame Barney en inglés. A Barney le di el apellido de Gumble en recuerdo de dos segundones de dibujos animados: Barney Rubble, es decir, Pablo Mármol, y Barney Google, el amigo de Snuffy Smith.

Para mí, el subcampeón en la categoría de personaje favorito es el abuelo. Ahora verás por qué: todos los chavales del mundo ven *Los Simpson*. Tanto estudiantes de instituto como de universidad ven *Los Simpson*. Ahora incluso los padres ven la serie con sus hijos.

Ni un solo anciano ve nuestro programa. Cuando nos burlamos del abuelo, no ofendemos a ningún espectador. De hecho, por esta misma razón nuestros niveles de audiencia crecen cada año: porque la gente que no ve nuestro programa se está muriendo poco a poco.

Y me parece estupendo.

¿Apu es un tabú?

Siempre me ha gustado Apu. Todos nos esforzamos mucho en *Los Simpson*, y Apu es la única persona en Springfield que trabaja duro de lo suyo. Además, siempre está de buen humor, así que, cuando propones frases para él, te transmite buen humor. Su voz siempre tiene una cadencia alegre y musical (canturrea):

Hola, señor Homer.

¿Cómo está, señor Homer?

Llévese un fresisuis.

*Llévese un perrito caliente.
Tenga un buen día.
¡Por los brazos de Shiva!*

La primera vez que apareció Apu fue en el capítulo «La cabeza chiflada», en 1990. En el guion tenía el nombre genérico de Dependiente, y solo una frase anodina: «Treinta y cinco centavos, por favor». Como los dependientes hindúes en las tiendas de ultramarinos eran un cliché de película de humor incluso en esa época, introduje la siguiente acotación: (EL DEPENDIENTE NO ES INDIO). Cuando fuimos a la mesa italiana, Hank Azaria leyó la frase del Dependiente con acento indio y todos nos reímos. Y así el Dependiente acabó siendo indio y así descubrí que Hank no se lee las indicaciones para la escena.

O eso pensé durante años... Hace poco Hank me confesó que había sido idea de Sam Simon que lo leyera con ese acento.

Una vez convertido en indio, el personaje necesitaba un nombre. Matt Groening eligió Apu, en recuerdo de las películas de *La trilogía de Apu*, dirigidas por Satyajit Ray. El apellido, Nahasapeemapetilon, es, de hecho, el nombre completo de un compañero de clase de nuestro guionista Jeff Martin.

Siempre intentamos escribir a Apu con profundidad y dignidad, pero me preocupaba lo que los indios pensaban de él. Al final, cuatro años después de la creación del personaje, le pregunté a mi amiga Priya:

—¿Qué te parece Apu?

Ella contestó:

—Es el único indio de la tele.

Corría el año 1994. Le alegraba estar representada en la televisión.

Desde entonces, hay muchos más indios en la tele: en *La teoría del Big Bang*, *Master of None* y en cualquier programa médico que se te ocurra (el médico indio se está convirtiendo en sí mismo en otro estereotipo, aunque, en este caso, positivo).

Pero hace poco hemos recibido más y más quejas sobre Apu, sobre todo por parte de la generación de jóvenes indios que ha crecido viendo al personaje. Muchos se quejan de que en el patio del colegio se burlaban de ellos llamándoles Apu.

Eso no es racismo. Es más bien que los niños son idiotas.

No obstante, ha habido suficientes quejas como para que se rodara un

documental molesto titulado *El problema con Apu*. Y ha sido un problema para nosotros en *Los Simpson*. Hank Azaria, que se lleva la peor parte por el personaje, prefiere no interpretar a Apu.

Por supuesto que Hank no es indio. Pero casi ningún actor del programa hace de sí mismo: hombres blancos hacen de negros, heterosexuales hacen de gays, mujeres adultas hacen de niños pequeños... Puede que Apu sea un estereotipo poco favorecedor, pero se podría decir lo mismo de muchos de nuestros personajes: desde el abuelo hasta el Tejano Rico. Willie el jardinero es puro cliché: un escocés que bebe whisky, come *haggis* y toca la gaita... y lo interpreta un actor italiano. Ahora bien, tal y como he dicho antes, los escoceses lo adoran. Quizá sea porque es el único escocés de la televisión.

Nos da mucha pena perder a un personaje tan querido en nuestra serie. Pero los tiempos cambian y, quizá después de tres décadas, a Apu se le esté acabando el tiempo. No es decisión mía: soy un judío blanco, y no puedo decirles a los indios que no se ofendan por otro judío blanco haciendo de indio.

El gran ¡jo!

Los Simpson tiene muchas frasecitas recurrentes, pero solo una es realmente original. El «cowabunga» que dice Bart a veces viene del jefe Thunderthud del programa *Howdy Doody*. La versión inglesa de «multiplícate por cero» («eat my shorts», es decir, «cómeme los calzoncillos») es una frase que Nancy Cartwright pronunció en una improvisación mientras recordaba los tiempos con su pandilla del instituto. Las expresiones «Caramba» y «ay caramba» se las oímos a un portugués que bailaba flamenco. «Don't have a cow», que se ha traducido de muchas maneras, es una expresión de los cincuenta y que proviene de la expresión británica «don't have kittens» que significa no estar preocupado.

Nuestra coletilla más popular es el «d'oh» de Homer, traducido como «jo» al castellano, pero ni siquiera esto es original. Viene del humorista Jimmy Finlayson, que decía en inglés «d'oh» como eufemismo de «damn»⁵. La versión inglesa se ha hecho tan popular que la ha recogido el *Oxford English Dictionary*, aunque lo hayan escrito mal: «doh» (no te puedes fiar ni de un diccionario prestigioso).

De hecho, en los guiones lo escribimos así: (GRUÑIDO DE ENOJO). Dan

Castellaneta vio esa acotación y pronunció: «D'oh». Algunas veces escribimos apostas acotaciones desafiantes, como (GRUÑIDO CONFUNDIDO Y AIRADO QUE DE REPENTE SE VUELVE AMOROSO). Le echemos lo que le echemos, Dan puede con todo.

Entonces, ¿cuál es la coletilla verdaderamente original de *Los Simpson*? El «ja-ja» de Nelson Muntz. La primera vez que apareció fue en el guion de John Swartzwelder titulado «La guerra de los Simpson». El abuelo amenaza con azotar a Nelson, se quita el cinturón... y se le caen los pantalones. Nelson dice por primera vez: «¡Ja-ja!». Hay un millón de formas de pronunciar estas dos sílabas, pero la que eligió Nancy Cartwright fue un rebuzno de dos notas: mi sostenido y do sostenido. Ese primer «ja-ja» provocó una carcajada general en la mesa italiana. Así nació un clásico.

CONAN O'BRIEN SOBRE MIKE Y AL

Hay un tipo que vive en Macon, Georgia, cuyo nombre es Homer Simpson... ¡y trabaja en una central nuclear!

Pobre hombre... mira que vivir en Macon, Georgia...



CONOCE AL REPARTO

Un día, mientras grabábamos el programa, Dan Castellaneta (Homer) y Nancy Cartwright (Bart) estaban haciendo el tonto cuando Julie Kavner (Marge) les dijo que pararan. Mientras, Yeardley Smith (Lisa) se quejaba de que no acabaríamos el trabajo a tiempo. Sam Simon se inclinó hacia mí y susurró:

—Son como sus personajes.

Hay algo de verdad en todo esto, pero son un grupo bastante variado, y todos consiguieron su trabajo de forma distinta. Dan Castellaneta y Julie Kavner eran miembros del elenco de *The Tracey Ullman Show*; cuando los cortos de los Simpson se integraron en la segunda temporada del programa, a Dan le dieron el rol de Homer. La propia Tracey Ullman iba a hacer de Marge, pero estaba demasiado ocupada con el programa, así que Julie acabó encargándose de ese papel. Nancy Cartwright, que ya era una actriz de doblaje consolidada en 1986, se presentó a la prueba para el papel de Lisa y acabó siendo Bart. Yeardley Smith, que nunca había hecho doblaje, se presentó para hacer de Bart y acabó siendo Lisa.

Ya teníamos a la familia Simpson, pero cuando los cortos se convirtieron en una serie con capítulos de media hora, necesitamos más actores para llenar el resto de Springfield. Matt Groening propuso a Harry Shearer porque le gustaba mucho su serie de NPR titulada *Le Show*, en la que Harry interpretaba a varios personajes cada semana. Harry es nuestro actor más experimentado. Empezó como estrella infantil con Jack Benny y Abbot y Costello. (No te pierdas *Abbot y Costello van a Marte...* Aparece Harry de

joven en los primeros diez minutos. Se le reconoce a la primera y es desternillante.)

Hank Azaria fue el último actor principal en unirse a *Los Simpson*. Ya habíamos grabado el primer episodio cuando le trajimos para sustituir a Moe. (Christopher Collins empezó con este personaje, pero los productores quisieron una voz diferente.) Hank solo había trabajado una vez en doblaje: la voz protagonista en *Hollywood Dog*, una serie de Fox que no pasó del episodio piloto. Hank volvió, capítulo tras capítulo, durante la primera temporada de *Los Simpson*. Se unió a la plantilla a tiempo completo el segundo año. Como ha sido un miembro fijo durante solo veintinueve de nuestras treinta temporadas, Matt Groening llama a Hank «el nuevo».

Dan Castellaneta
(Homer, Barney, el abuelo, Krusty)

Excepto por el patrón de calvicie masculina, Dan no tiene absolutamente nada en común con Homer. Dan es modesto, de voz suave, tranquilo y de inteligencia profunda. Hace de montones de personajes en el programa, pero solo se equivoca cuando lee las frases de Homer. Es como si canalizara a su disléxico interior. De los tres varones del reparto, es el único gentil; estaba claro que tenía que hacer la voz de Krusty, nuestro personaje judío principal.

Julie Kavner
(Marge, Patty, Selma)

Julie dio con la voz rasposa de Marge de forma natural después de una agotadora semana de ensayo en *The Tracey Ullman Show*. Cuando le preguntan por qué Marge quiere a Homer, si tiene tantos defectos (¡y mira que se lo preguntan veces!), ella contesta: «Es bueno en la cama». Y creo que no es broma.

Al principio de la serie, Julie le preguntó a Jim Brooks cómo debía distinguir las voces de Patty y Selma. Jim contestó:

—No lo hagas.

Nancy Cartwright
(Bart, Nelson, Ralph)

Desde *Lassie*, un actor de televisión nunca había interpretado a un personaje clásico del sexo opuesto. Nancy Cartwright lo ha hecho tres veces: con Nelson, Bart y Ralph. Con ellos encarna el ello, el yo y el superyó de la infancia estadounidense. (¡Toma mierda académica!) Nancy es tan vivaz y alegre que resulta natural que la voz de Bart salga de ella. Excepto un par de veces que estuvo embarazada de ocho meses. Decía «Multiplícate por cero» cuando ella parecía a punto de multiplicarse por mil. (Y con la tontería ha llegado a abuela.)

Yeardley Smith (Lisa)

Dan hará treinta personajes de la serie, y Harry hará cincuenta, pero Yeardley hace una. ¡Y menudo personaje! Para muchos de nosotros, Lisa es el corazón de la serie, la fuente de su profundidad emocional. Yeardley comparte tantas preocupaciones e inseguridades con Lisa que le da para llenar un escenario ella sola en su espectáculo divertido, emocionante y a veces desgarrador titulado *More*.

Hank Azaria (Moe, Apu, jefe Wiggum y el dependiente de la tienda de cómics)

Hank tiene el asombroso don de crear personajes memorables a partir de papeles pequeños. Por eso muchos de ellos no tienen un nombre en particular: el dependiente de la tienda de cómics, el hombre abeja, el judío viejo, el capitán del barco, el listillo. Según él, algunos son solo imitaciones penosas de iconos del cine, incluido Moe (Al Pacino), el doctor Nick Rivera (Desi Arnaz) y Lou, el policía (Sylvester Stallone). Hank tiene una conexión especial con el jefe Wiggum: cuando Hank tiene que aprenderse una canción para algún personaje, la canta primero con la voz de Wiggum. Hank dice: «Confío más en su voz que en la mía». No sabes lo buena que es la canción «Let It Go», de *Frozen*, hasta que no oyes a Hank cantarla con la voz de Wiggum. Ya la ha visto un millón de personas en YouTube.

Harry Shearer (Señor Burns, Smithers, Ned Flanders,

Dr. Hibbert, Kent Brockman)

Harry presume mucho de interpretar al hombre más amable de Springfield (Ned) y al más perverso (el señor Burns), además de dar voz tanto a Dios como a Satán. ¡Qué variado! Esas largas conversaciones entre Burns y Smithers no son más que Harry hablando consigo mismo, cambiando sin esfuerzo de un personaje a otro, y en estos treinta años no le he visto equivocarse nunca. En 2016, Harry consideró dejar el programa. El senador Ted Cruz, en medio de la carrera presidencial, se presentó a la prueba para interpretar a sus personajes. Esto también está disponible en YouTube si pones: «Ted Cruz Auditions for *The Simpsons*». Ni que decir tiene que Cruz no consiguió ninguno de los dos puestos a los que se presentó ese año.

Mención especial: Phil Hartman

Phil Hartman se desenvuelve en las grabaciones de *Los Simpson* con el encanto natural de un vendedor ambulante. Puede ser sincero y parodiar la sinceridad a la vez. Según dijo Conan O'Brien: «No existen diferencias entre Phil Hartman y un robot de Phil Hartman».



(De izquierda a derecha:) Dan Castellaneta, Harvey Weinstein y yo.

Phil aportó cierta cualidad robótica a sus actuaciones: venía en coche desde Malibú hasta los estudios de grabación de la Fox y grababa sus frases a la perfección en la primera toma. Me daba mucha rabia pensar que hubiera pasado una hora y media conduciendo para trabajar cinco minutos. Le hacía grabar tomas extra solo porque su viaje valiera la pena. No volví a ver tal nivel de perfección hasta dos décadas después, cuando Stephen Colbert participó como invitado en el programa. Hacía de un ayudante personal al más puro estilo de Phil Hartman y bordó a la primera todas sus frases.

Phil contribuyó con dos personajes imborrables de *Los Simpson*: el ruin abogado Lionel Hutz y Troy McClure, el actor venido a menos.

¡Tenían exactamente la misma voz! Esto no fue nunca un problema hasta que escribimos una escena en la que figuraban Lionel y Troy. Phil hizo lo posible por distinguir las dos voces, pero yo le dije que no se molestara.

A Phil lo asesinaron la semana en que *Futurama* iba a grabar su episodio piloto y él iba a interpretar al estúpido y arrogante héroe espacial Zapp Brannigan. El personaje lo interpretó Billy West, que para ello imitó lo mejor

que pudo a Phil Hartman.

Pero nada puede sustituir a Phil. Ni lo intentamos. Después de su muerte, retiramos a Lionel Hutz y a Troy McClure para siempre.

Trivialidades extra sobre doblaje: Pamela Hayden

Es guapa, sexi, coqueta... y Milhouse. Resulta un poco inquietante.

El caso de la desaparición de Julie

El reparto de *Los Simpson* apareció en el programa de entrevistas *Inside the Actors Studio* en 2003. Fue un episodio estupendo y todo un golpe maestro reunirlos a todos en el mismo sitio: la mitad vive en Los Ángeles, pero Hank Azaria vive en Nueva York, Harry Shearer vive en Nueva Orleans y Julie Kavner pasa la mayor parte del año en Michigan. A esto hay que sumarle que ni a Julie ni a Dan Castellaneta les gusta que les filmen interpretando a sus personajes. Sienten que les roba realismo a Homer y a Marge. (Paul Fusco opinaba lo mismo y, mientras se estuvo produciendo *ALF*, nunca le contó a nadie que era la voz del extraterrestre además del marionetista.)

La cadena Bravo estaba tan orgullosa de este episodio de *Inside the Actors Studio* que durante la siguiente década parecía que lo emitía día y noche. Lo ponía tanto que incluso los espectadores ocasionales se daban cuenta de un detalle extraño: Julie Kavner desaparecía en mitad del programa. Ahí está y de repente ya no está, y ningún actor dice nada al respecto. Muchos, muchos fans me han preguntado qué ocurrió.

La noche de la grabación, Julie les dijo a los productores de Bravo que tenía un vuelo al cabo de tres horas. Dijeron que no había problema: el programa dura una hora. Lo que no dijeron era que tenían que filmar cuatro horas y que luego lo recortarían para quedarse con los mejores sesenta y cinco minutos. Uno de los actores me contó que James Lipton se sacó un taco de tarjetas de quince centímetros de alto lleno de preguntas preparadas.

Julie se quedó todo lo que pudo, pero cuando se le acabó el tiempo se fue a la francesa. Fue un acto de escapismo digno de Houdini.

NANCY CARTWRIGHT SOBRE LA DIRECCIÓN DE VOZ

He trabajado profesionalmente muchos años antes de *Los Simpson*. Trabajé en *My Little Pony*, *Pound Puppies*, *Los Snorkels*, *Las aventuras de Ricky Ricón...* Todos programas de redifusión de sábado por la mañana. Había una forma muy definida de hacerlo. Así que me sorprendió mucho cuando nada menos que los guionistas de *Los Simpson* se encargaban de dirigirnos. Además, duraba todo el día. Allí nos plantábamos a las diez de la mañana y no salíamos hasta las nueve de la noche. Y estábamos lejos de haber terminado. Llevaba una cantidad de tiempo extraordinaria. Pero me alegro de no haber protestado. Porque el resultado de ese modo de proceder era genial. Además, los escritores apreciaban cualquier propuesta que tuviera o cualquier improvisación que hiciera. ¡Porque éramos un equipo! Éramos un equipo de lo más colaborativo.

Y ahora, conoce a las estrellas invitadas

Si crees lo que dice Wikipedia, *Los Simpson* ha tenido 725 estrellas invitadas en las primeras veintiséis temporadas. Por supuesto, según Wikipedia, yo me he acostado con 725 supermodelos. Lo sé porque lo he puesto yo.

Las estrellas invitadas han sido parte del programa desde el capítulo piloto, cuando **Penny Marshall** hizo de la Babysitter Ladrona. En ese mismo episodio, **William Shatner** fue el primero en rechazar una aparición en *Los Simpson* cuando le ofrecimos un papel parodiándose a sí mismo (si es que tal cosa es posible).

Nuestras estrellas invitadas vienen del mundo de la actuación (**Glenn Close**), la música (tres de los **Beatles**... porque John no nos contesta al teléfono), la ciencia (**Stephen Hawking**), la literatura (**J. K. Rowling**), la comedia (**Joan Rivers**) y la tragedia (**Jon Lovitz**). Incluso vienen actores serios que han sido muy graciosos (como **Richard Dean Anderson**, de *MacGyver*). Y, lo mejor de todo, tenemos invitados que han hecho exactamente de sí mismos (**Larry King**, que me estuvo hablando veinte minutos sobre panecillos).

Este **chorreo descarado de nombres** ya huele. **Jesús, María y José.**

Thomas Pynchon, un autor al que nadie ha fotografiado o entrevistado en medio siglo, apareció en *Los Simpson*. Dos veces. La primera vez, actúa

contra su propia imagen, proponiendo a los transeúntes a voz en grito que se hagan una foto con un escritor huidizo. La segunda vez que apareció incluso escribió chistes para sí mismo. Después de Pynchon y de conseguir que el misterioso artista conocido como Banksy animara un gag del sofá, le ofrecimos un papel a uno de los ermitaños más famosos: J. D. Salinger. Nos pusimos en contacto con él a través de su hijo, el actor Matt Salinger. (Interpreta a un atleta en *La venganza de los novatos*). J. D. Salinger nos dio la negativa más rápida que hemos tenido nunca: cuarenta y cinco segundos.

Johnny Carson pasó de ser omnipresente a aislarse. Después de abandonar *The Tonight Show*, hizo solo dos apariciones en televisión: en la presentación de la gala de American Teachers Awards... y con nosotros. Un amigo que trabajaba para él nos chivó que Carson había dicho: «Vaya, mira que invitan a celebridades en *Los Simpson*... ¿Por qué no me invitan a mí?». Así que lo invitamos.

Escribimos una historia según la cual Carson va a visitar a los Simpson después de jubilarse... y no se va. Se convierte en el cuñado malo: duerme en el sofá, roba el último trozo de pizza y se bebe la cerveza de Homer.

Carson se ofendió mucho y rechazó el papel. El equipo de redacción estaba a punto de pasar de él, pero le pedimos que le diera otro enfoque: en vez de hacer que Johnny fuera un cerdo, que fuera un superhéroe. Escribimos una escena en la que aparecía en *El programa de Krusty el payaso* cantando una ópera y haciendo malabares con un Chrysler en una sola mano. Carson aceptó. Entró en el estudio a primera hora de la mañana, nos hizo un monólogo sobre los Emmy de la noche anterior (Johnny había ganado uno, pero no había asistido para recogerlo), grabó sus frases, nos encantó a todos y se pasó las dos horas siguientes firmando autógrafos.

Hubo un fragmento de diálogo en ese episodio que recortamos. Después de los malabares con el coche, Krusty le pregunta a Johnny:

KRUSTY: ¡Hala, Johnny! ¿Por qué nunca hiciste esto en tu programa?

CARSON: Porque Suzanne Pleshette chupaba cámara.

Otros presentadores de *The Tonight Show* —Leno, Conan, incluso Steve Allen— salieron en la serie. Steve, que es un hombre brillante, tuvo que hacer nueve tomas de la frase «Ay caramba». Al final usamos el «ay» de la toma seis y el «caramba» de la toma tres.

Dustin Hoffman apareció en el episodio «El sustituto de Lisa» y hacía precisamente del sustituto de Lisa. Su personaje, el señor Bergstrom, estaba basado en un profesor que yo tuve y que se llamaba igual. Mi señor Bergstrom tenía una mano deforme, así que les pedí a los animadores que humanizaran al personaje con algún tipo de deformidad. ¿Qué deformidad eligieron? Que fuera clavado a mí. Sam Simon diseñó el personaje, modelando el atractivo semítico de Bergstrom (es decir, la fealdad) a partir de mi cara. Hoffman pidió que no usáramos su nombre en los créditos, así que le pusimos Sam Etic, porque nos recordaba a semita y era una ocurrencia bastante mala. Recapitulando: el señor Bergstrom tiene la voz de Dustin Hoffman y mi cara, pero la gloria se la lleva Sam Etic.

Ahí va una pregunta de Trivial: si al señor Bergstrom lo interpreta un ganador de dos premios Óscar, ¿qué personaje oculta tras su voz cuatro premios Óscar?

Maggie Simpson. Casi nunca habla, pero, cuando lo hace, su voz la ponen estrellas invitadas: Elizabeth Taylor, Jodie Foster y Carol Kane. Las actrices que hacen de Maggie han ganado un total de cuatro premios Óscar y han sido nominadas diez veces.

Liz Taylor interpretó a Maggie en 1992, pronunciando la primera palabra de la criatura. Liz generó el mayor revuelo que hemos tenido en el programa. Trescientas personas se agolparon en nuestro minúsculo estudio para escucharla grabar su papel de una palabra: «Papi». Tuvo que hacer seis tomas, porque, como era de esperar, sonaba siempre demasiado sexi. Teníamos que recordarle que era un bebé hablando con su padre, no tirándole los tejos. Liz sí que quiso ligarse a alguien del público: un supervisor de animación llamado David Silverman.

—¿Ese quién es? —ronroneó.

Silverman era el tipo más guapo en la sala, pero claro, comparado con los guionistas de *Los Simpson*, hasta Paul Giamatti hubiera ganado un premio.

Todo esto nos lleva a la pregunta pertinente: ¿por qué invitamos a estrellas? A fin de cuentas, nuestros actores de reparto pueden imitar a cualquier ser humano. De hecho, escribimos un capítulo entero para Woody Allen, pero Dan Castellaneta lo imitó con tanto acierto en los ensayos que pensamos: «¿Quién necesita a Woody?».

La verdad es que a menudo introducimos a estrellas invitadas para conocer a nuestros ídolos. Los escritores han usado el programa para traer a sus

héroes de la comedia: Eric Idle, Rodney Dangerfield, Albert Brooks, Mel Brooks, Jerry y Richard Lewis. Ricky Gervais, que en cierto modo inventó la comedia moderna con su original versión de *The Office*, nos preguntó si podía escribir un episodio de *Los Simpson*. Aquello fue muy halagador, pero aún más cuando nos volvió a llamar dos semanas después y dijo:

—No puedo hacerlo... Es demasiado difícil.

(Sí que nos dio la idea del argumento del capítulo. Lo protagonizó e interpretó canciones originales.)

Todos éramos fans de *Girls*, así que Lena Dunham fue una elección natural. Pero no se nos había ocurrido hasta que viajé detrás de ella en un avión y la oí hablar. Su voz era perfecta para la animación. También invitamos al director alemán Werner Herzog —para nada la típica estrella invitada de dibujos animados— después de oír su voz única en un documental.

Buscamos estrellas invitadas cuando conviene. Si hacemos un capítulo sobre ópera, llamamos a Plácido Domingo; si es sobre tenis, a Pete Sampras. Nueve jugadores de primera división de béisbol participaron en el capítulo de sóftbol, y todos los magos famosos que aún viven estuvieron en el capítulo de magia. ¡Incluso conseguimos que Teller (el miembro callado de Penn & Teller) hablara!

Otras veces no son tan oportunas. Por ejemplo, el episodio en el que Homer va al espacio, nuestras estrellas invitadas fueron Buzz Aldrin y... ¿James Taylor? ¿Qué quieres que te diga? Queríamos conocerle.

En una ocasión le pedimos a George Takei, de *Star Trek*, que hiciera de sí mismo en el episodio del monorraíl. Takei había salido en un capítulo anterior haciendo de chef de sushi y le había encantado. Pero rechazó la oferta, alegando (lee esto imitando lo mejor que puedas a Takei): «Yo no me burlo de monorraíles». Resulta que es un admirador apasionado del transporte público. En su lugar, acudimos a Leonard Nimoy, que aceptó gustoso el papel. ¿Cuántas veces preguntas por Sulu y acabas con Spock?

Pero todavía hemos visto cosas más raras. Una vez escribimos un papel para una celebridad en particular. Preguntamos a nuestra encargada del *casting* y nos dijo:

—[Celebridad sin nombre] le debe a Fox cuatrocientos dólares, y eso es lo que pagamos a las estrellas invitadas. Puede trabajar y saldar su deuda.

No sé qué habría hecho este legendario artista para tener esta deuda.

¿Robar un ordenador? Fuera lo que fuera, resultó una elección graciosa y sorprendente para el papel.

Salvo por ese tipo, ninguna celebridad participa en *Los Simpson* por dinero. Entonces ¿por qué lo hacen? En primer lugar, porque es fácil. Incluso para un papel principal no hace falta más de una hora de grabación, y no hay que preocuparse del ropero o del maquillaje. Además, el famoso puede venir cuando mejor le convenga en un plazo de dos meses. Ni siquiera tiene que venir: hemos grabado a estrellas invitadas en sus casas, sus coches e incluso por teléfono.

Estas son otras razones:

- **LES GUSTA EL PROGRAMA.** Hemos tenido a pocas estrellas de avanzada edad en los primeros episodios porque los ciudadanos mayores no veían nunca la serie. En un episodio, le ofrecimos el papel de Dios a Burt Lancaster, a Charlton Heston y a Gregory Peck, pero todos dijeron que no. Años después, Kirk Douglas apareció en la serie haciendo de estafador. Poco después sufrió un infarto, y por eso su aparición en *Los Simpson* fue la última interpretación lasciva y a pleno pulmón de Kirk Douglas.
- **SUS HIJOS LES OBLIGAN A HACERLO.** Sobran más explicaciones.
- **SUS NIETOS LES OBLIGAN A HACERLO.** Este fue el caso de George Harrison, lo cual nos ha hecho sentir muy viejos.
- **SON AMIGOS DE LOS PRODUCTORES.** Jim Brooks trajo como estrellas invitadas a la mitad del reparto de su antigua serie *The Mary Tyler Moore Show*: Cloris Leachman, Ed Asner, Betty White y Valerie Harper. Jay Kogen hizo lo mismo con sus amigos Phil Hartman y Jon Lovitz, del colectivo cómico The Groundlings. Sam Simon tiró de sus días en *Cheers* para atraer a Kelsey Grammer, que interpretaría al actor secundario Bob.

Kelsey es exactamente igual de inteligente que los personajes a los que interpreta: nunca hemos escrito una frase para el actor secundario Bob tan esotérica que él no entienda. Y, aunque no es tan maligno como Bob, Kelsey es un republicano acérrimo. Y, al igual que el actor secundario Bob, pasó un tiempo entre rejas en los años

ochenta. Para una escena en la que le estaba dirigiendo en la que a Bob lo están metiendo a la fuerza en una celda, le dije:

—Necesito que hagas un ruido como si la policía te estuviera dando una paliza.

—Pan comido —contestó sonriendo.

La audición del cuarto de siglo: William Friedkin

En 1992, estábamos escribiendo el episodio «El Sr. Quitanieves» cuando oímos que el oscarizado director William Friedkin (*Contra el imperio de la droga, El exorcista*) era un fiel seguidor de nuestra serie. «Vamos a hacerle un guiño», decidimos. Esta es la única vez que hemos escrito un gag para un solo espectador: pusimos un plano de la quitanieves de Homer tratando de cruzar un puente de cuerdas desvencijado, una idea sacada directamente de la película de Friedkin *Carga maldita*. Un cuarto de siglo después, lo conocí por fin y le conté lo del chiste. ¡Friedkin lo había visto y le había encantado! Le invité a la siguiente mesa italiana de *Los Simpson* y se presentó con un invitado: el obispo de Los Ángeles. Friedkin (que nos pidió que le tuteáramos) nos encantó a todos y desató una emoción que yo no había visto desde que invitamos a Liz Taylor. Le escribimos de inmediato un papel para nuestro capítulo «La casa-árbol del terror» de 2017.

Por fin consiguió un papel en nuestra serie. Y solo nos costó veinticinco años.



William Friedkin por fin conoce a Bart (Nancy Cartwright). El infiltrado de atrás es Matt Groening.

Mi estrella invitada favorita

Tuvimos al peso pesado Joe Frazier en el programa en 1992. Mandamos a George Meyer, el mayor forofo de boxeo en nuestro equipo, a grabarlo. Yo ni siquiera estuve en la sesión, pero escuché la cinta una y otra vez.

La frase de Joe era: «El diccionario Webster define la excelencia como la cualidad o condición de lo excelente. Digamos ahora quién es el ganador del primer premio anual Montgomery Burns por su sobresaliente labor en el campo de la excelencia». Teníamos que haber caído en que Frazier nunca había pronunciado frases tan largas en su vida. Cuando daba ruedas de prensa, decía menos palabras. Y estas eran frases torpes que le habrían dado problemas a cualquiera. A Joe le costó el doblaje desde el principio, así que George Meyer decidió fragmentarlo.

FRAZIER: El diccionario...

GEORGE: ¡Corten! ¡Perfecto! Sigue, colega.

FRAZIER: Webster define...

GEORGE: ¡Fantástico! ¡Se te da fenomenal!

Frazier acabó trabajosamente la frase, fragmento a fragmento. Puñetazo a puñetazo, jab tras jab, la bordó. Todo salió de perlas hasta que llegó a la palabra «excelencia». Frazier preguntó: «¿Se lee “excelente”? ¿O “esselenche”?». No conocía la palabra «excelente», pero parecía gustarle mucho más «esselenche».

GEORGE: Se dice ex-ce-len-te. Acaba como «lente» de contacto.

FRAZIER: (LARGA PAUSA DE DESCONCIERTO)

GEORGE: Si quieres, podemos cambiar esta palabra...

FRAZIER: ¡No! ¡Puedo hacerlo!

Oír su determinación hizo que Joe Frazier fuera mi estrella invitada favorita. Vi lo que le convertía en un campeón. Nunca se rendía, ya fuera en un combate contra Muhammad Ali o una pelea contra una palabra de cuatro sílabas. Iba a decirlo bien, aunque le llevara veinte tomas.

Y al final le salió bien. Después de veinte tomas.

RECUERDOS DE ESTRELLAS INVITADAS: DAVID COPPERFIELD

«Obviamente, salí en el episodio sobre magia. Fue divertidísimo. Y lo mejor del mundo es que te vuelvan a invitar. Que el público vuelva a verte por segunda vez es algo bueno. Volver y retomar mi papel de mí mismo me encantó, porque es genial participar en un programa lleno de gente tan inteligente y aguda que hace tantas locuras. Me parece muy gratificante.»

Michael Jackson: la superestrella invitada

En 1991, Michael Jackson llamó a Matt Groening y le dijo que quería salir en *Los Simpson*. Michael estaba en el punto más alto de su superestrellato —era tan grande como los Beatles en los tiempos de la Beatlemania, y, que yo sepa, ningún otro artista ha vuelto a llegar tan alto—. El equipo entero tenía que proponer ideas para el capítulo, y Jim Brooks tenía la mejor: Homer acaba en un psiquiátrico y su compañero de celda es un blanco de ciento treinta kilos que cree que es Michael Jackson (y Michael Jackson haría su voz).

Al Jean y yo nos encargamos del guion y empezamos con un resumen de la historia de veinte páginas a interlineado sencillo. Era un ladrillo casi ilegible, pero Jackson lo leyó e hizo algunas sugerencias graciosas. Propuso una escena en la que Bart le cuenta al pueblo entero que Michael Jackson va a visitarlo a casa y genera mucha expectación. Después añadió la escena en la que «Michael» escribe una canción con Bart. (Incluso nos hizo cambiar un chiste sobre Prince para que fuera sobre Elvis.) En esa época, Al y yo éramos los productores ejecutivos, así que escribimos el guion en nuestro tiempo libre, es decir, a partir de las once de la noche. Fue una paliza, y ninguno de los dos creíamos que Michael fuera a participar en el capítulo.

Hicimos la lectura del guion en casa del agente de Michael, Sandy Gallin. Era una mansión tan grande que Gallin dijo:

—Que sepáis que todavía no he visto todas las habitaciones de mi casa.

Yo me senté junto a Michael durante la lectura y estaba a un metro de él cuando cantó «Ben», «Thriller» y la canción que había compuesto para el capítulo: «Lisa hoy es tu cumple». Estaba deseando que hiciéramos la grabación definitiva.

Michael acudió al estudio pocos días después para el doblaje. Vino solo —sin acompañantes— y estaba sorprendentemente guapo. (Fue como tres rinoplastias antes del fin.) También me sorprendió lo alto y fuerte que parecía. (Fue una decepción para mí descubrir que Michael Jackson era más fuerte que yo.) Era muy amable y le estrechó la mano a todo el mundo. Nos disponíamos a empezar la grabación cuando Sam Simon anunció:

—¡Quisiera que *Los Simpson* dieran un fuerte aplauso a Michael... — Jackson sonrió con modestia... Reiss, que acaba de ganar cuarenta dólares en un concurso telefónico!

Jackson puso cara de desconcierto, pero después se unió al aplauso.

Jim Brooks vino a dirigir personalmente a Michael. Pero Michael no era actor, y Jim no es el único director de cine oscarizado que intenta sacar de él una buena interpretación. Martin Scorsese intentó que pareciera un tipo duro en «Bad», lo mismo que Francis Ford Coppola en «Captain EO», y no lo consiguieron.

Aunque la actuación de Michael no fuera muy allá, al menos las canciones lo serían. Íbamos a grabar las partes habladas por la mañana y acabaríamos la jornada con las canciones. Fue justo por la tarde cuando Michael trajo a un tipejo blanco.

—Este es Kipp Lennon. Es mi doble autorizado.

(Si eres un lector veterano, quizá sepas que Kipp era el hermano del grupo musical The Lennon Sisters.) Michael estuvo partiéndose de risa mientras Kipp grababa las canciones del capítulo. Era una imitación impresionante, pero, si vuelves a ver el capítulo, te darás cuenta de que es Kipp imitando a Michael, para regocijo de Jackson.

Le preguntamos:

RECUERDOS DE ESTRELLAS INVITADAS: JON LOVITZ

«El capítulo “Un tranvía llamado Marge” me pareció buenísimo. Era tan bueno que todavía recuerdo algunas frases. Hice del director Llewellyn Sinclair: “He dirigido tres obras en mi carrera y he sufrido tres ataques al corazón. Y para que vean hasta qué punto llega mi dedicación, no descarto un cuarto”. Recuerdo que la primera vez que lo leí en voz alta todos estaban muertos de la risa. Recuerdo que pensé: “¡Vaya, de verdad se han creído que soy gracioso!”.»

—Bueno, Michael... ¿Por qué haces esto?

Su respuesta fue críptica:

—Por gastarles una broma a mis hermanos.

Permíteme que sea el primero en decir esto: Michael Jackson era un poco raro.

Estrellas invitadas que nos evitan

Le hemos pedido varias veces a Bruce Springsteen que venga a la serie, pero siempre nos rechaza. Le enviamos una chaqueta de *Los Simpson* para convencerle, pero no funcionó. Incluso invitamos a salir a Clarence Clemons, su saxofonista, con la esperanza de que le contara a Bruce lo bien que se lo había pasado. Tampoco sirvió de nada.

Bruce, devuélvenos la chaqueta.

Es un poco raro, porque las estrellas de rock no suelen rechazarnos. Hemos tenido tantos en la serie que pensamos en empezar *Los Simpson: la película* con un número musical, y nos dijimos: «¿Quién nos queda? Ya han salido todos». Al final insistí en que fuera Green Day porque quería entradas gratis a un concierto suyo. Salieron en la película y ahora en los conciertos les piden que interpreten la canción de *Los Simpson*. O eso tengo entendido, porque no me dieron ninguna entrada.

Hemos contado con el alcalde de Nueva York (Rudolph Giuliani) y el primer ministro británico (Tony Blair). Pedimos a Giuliani que diera el discurso inaugural de una escuela de perros policía. Y nos dijo:

—¿Sabéis qué? He hecho esto mismo en la vida real.

En cuanto a Blair, grabó su papel al mismo tiempo que sopesaba intervenir en la guerra de Irak. Esto demuestra que no hay que hacer dos cosas a la vez.

Lo que no hemos tenido nunca es un presidente de Estados Unidos. Al primero al que invitamos fue a Gerald Ford. Íbamos a sacarle en la Librería Presidencial Gerald Ford sellando libros y exigiendo multas de quince centavos a usuarios que devolvían los préstamos con retraso. Pero nos dijo que no. Todos los presidentes desde Ford hasta Obama nos han rechazado. Michelle Obama también.

Aunque estuvimos a punto de traer a Bill Clinton. Escribimos su papel y le mandamos el guion, y él nos escribió: «Aunque me encantan los Simpson, nunca haré nada que pueda desprestigiar a la oficina presidencial». Algunas veces la gente te escribe los chistes.

Y luego está la historia que me contó el mismísimo nieto de Jimmy Carter. De niño, el nieto siempre le pedía al abuelo que vieran *Los Simpson*. «Te va a gustar... Es inteligente y satírica». Una semana, Jimmy Carter decidió ver el programa. Era el capítulo de los recortes presupuestarios de Springfield, así que, en vez de recibir una estatua de Abraham Lincoln para el parque, llega

una mucho más barata de Jimmy Carter. Cuando se revela la estatua, comienza un disturbio y alguien llama a Jimmy Carter «el mayor monstruo de la historia».

Es evidente que Jimmy Carter nunca participará en el programa.

Tom Cruise fue uno de los primeros fans del programa. Le mandaban los capítulos grabados en cinta cuando viajaba a rodajes. Así que le preparamos un papel solo para él: iba a hacer de «Tom», el piloto de *Top Gun* en «Hermano del mismo planeta». Cruise rechazó el papel, así que se lo dimos a Phil Hartman, y el capítulo se convirtió en un clásico. Tom nos rechazó por hacer *La momia*. Anda que...

Leyendo las memorias de Alec Guinness (*A Positively Final Appearance*), descubrimos que le gustaban mucho *Los Simpson*. Pero lo leímos en 2001, y Guinness había fallecido un año antes. ¡Jo! ¿Por qué no nos lo dijo? Lo mismo nos pasó con Stanley Kubrick: no supimos que era un fan hasta después de muerto.

Hay tres celebridades que han pedido salir en *Los Simpson* pero que, después de que les escribiéramos su papel, nos han rechazado: Prince, George Lucas y Lyle Lovett. Bueeeno, vaaaale: dos celebridades y Lyle Lovett.

Prince tenía muchas ganas de salir en el programa hasta que vio el guion que escribimos para él: iba a retomar el papel de Leon Kompowsky, el personaje de ciento treinta kilos que pensaba que era Michael Jackson pero que ahora pensaba que era Prince. El verdadero Prince dijo que no, gracias, y quemamos el guion.

George Lucas le dijo a un amigo que quería salir en nuestra serie, así que le escribimos un papel tronchante. Lucas acompañaría al dependiente de la tienda de cómics e iría hablando de *Star Wars*, pero diciéndolo todo mal: «Somos como la pareja esa de la nave espacial: el perro grande y el colega del chaleco». Lucas rechazó el papel. Aunque conseguimos vengarnos...

Años después, parodiamos las pésimas precuelas de *Star Wars* (*La guerra de los Cosmos*, protagonizada por Jim-Jam Bonks) y representamos al creador de la película como un gnomo de un metro de altura que se parecía mucho a George Lucas. La parodia fue tan despiadada que, al día siguiente de su estreno, los escritores de *Los Simpson* hicieron gala de un sentimiento que nunca había visto en ellos: remordimiento. Al Jean suspiró y dijo:

—No teníamos que haberle hecho tan bajito.

RECUERDOS DE ESTRELLAS INVITADAS: JUDD APATOW

«Entonces hicieron un episodio en el que mi mujer, Leslie Mann, Paul Rudd y yo hacíamos doblaje. No hay subidón laboral que lo iguale. Fui al estudio de grabación y James Brooks había preparado frases espectaculares para mi papel. Sé que Seth Rogen y Evan Goldberg estaban emocionadísimos por la oportunidad de escribir un episodio en el que figurara Seth. Todo el mundo decía: “¡Me parece increíble hacer algo así!”. Algún día veremos la foto de nosotros en el estudio y diremos: “¿Recuerdas el día que fuimos a actuar para Los Simpson?”. Siempre estará en lo más alto de la lista.»

Ser nominado es un honor... pero perder es una mierda

Los Simpson ha ganado treinta y dos Emmy, más que cualquier serie cómica, excepto *Frasier*, que tiene treinta y siete. Todos nuestros actores de reparto han ganado al menos uno, y Dan Castellaneta ha recibido cuatro por su papel de Homer. Incluso nuestras estrellas invitadas han ganado algún Emmy: Kelsey Grammer por el actor secundario Bob, Jackie Mason por el rabino Krustofsky, Marcia Wallace en su papel de señora Krabappel y Anne Hathaway en su interpretación de la acompañante de Krusty, la princesa Penelope.

Hemos ganado diez Emmy por Mejor Programa Animado, incluso dos por Mejor Música y Letra: «We Put the Spring in Springfield» (1997) y «You're Checkin' In» (1998). El escritor Ken Keeler compuso las dos, y son dos excelentes temas al más puro estilo de Broadway, pero de temática poco convencional: una es sobre un prostíbulo y la otra sobre una clínica de desintoxicación.



Yo junto a Joel Cohen, cuarenta y siete segundos después de perder el Emmy de 2017.

Los Simpson han ganado tantos Emmy que en el cruce ficcional de *Los Simpson* y *Padre de familia* acabaron burlándose de ello. Peter Griffin se pelea con Homer Simpson. Homer abre un armario enorme lleno de premios Emmy y se los tira uno a uno a Peter.

Pero todavía hay gente que piensa que *Los Simpson* nunca ha ganado un Emmy. Eso se debe a que los premios no se entregan en la aburrida ceremonia televisiva. Nuestros premios se entregan en la superaburrida ceremonia que no se emite en televisión: los Creative Arts Awards. Es un espectáculo que dura cuatro horas y que premia logros como la iluminación, el diseño de sonido, la edición de imagen, el estilismo, el maquillaje... y la animación. Es una ceremonia tan aburrida que en una ocasión vi que, al acabar el programa, el presentador —un conocido humorista de televisión— se bajó del escenario a toda prisa y llamó de inmediato a su agente para

decirle: «No vuelvo a participar en este espectáculo en mi vida».



Tom Jones con el diseño de su personaje. Con él (de izquierda a derecha), los guionistas de *Los Simpson*: Al Jean, yo (con treinta kilos de más), algún fulano, George Meyer y Jeff Martin. En primer plano, el enano de Conan O'Brien.

Además de los Emmy, *Los Simpson* ha ganado treinta premios Annie por animación, siete WGA por nuestros guiones y el primer Premio Peabody a una serie de animación. Hasta hemos ganado seis Premios Genesis, y ni siquiera sé qué diablos son.

Pero queremos más... Los premios son adictivos. Sam Simon ideó un argumento de misterio muy complejo para el episodio «El viudo negro» con la esperanza de ganar un Premio Edgar de la Asociación de Escritores de Misterio de Estados Unidos. No lo consiguió, pero yo sí, en el año 2000, por mi historia detectivesca cavernícola *Cro-Magnon P.I.* El premio es un busto de yeso de Edgar Allan Poe. Parece una botella de adorno que habría que llenar de *bourbon*, algo que el verdadero Poe solía hacer consigo mismo.

Creo que incluso tenemos alguna posibilidad de ganar un Nobel de Literatura. Si las canciones folk de Bob Dylan pueden ganar, ¿por qué no los dibujos animados de Matt Groening, que gustan al mundo entero? Saul Perlmutter, un colega mío de la universidad, ganó un Nobel de Física, y dijo que en Suecia los Nobel se celebran durante cuatro días. Suena mucho mejor que los Emmy.

I ♡ Celebrities

Sé que hay celebridades horribles. Hay un humorista familiar muy querido (que no es Tim Allen) a quien un amigo calificó de peor persona sobre la faz de la Tierra. Igual que el actor de comedia (que tampoco es Tim Allen) que fue tan desagradable que hizo llorar a un coronel de las fuerzas aéreas. Y hay una estrella de comedias familiares que pasó dos años en la cárcel por vender cocaína (hummm...).

Tengo entendido que Bruce Willis es tan monstruoso que uno de sus directores, un superviviente del cáncer, dijo: «Prefiero que me den otra ronda de quimioterapia que volver a trabajar con Bruce».

Yo no tengo historias de estas. Todas las celebridades con las que he trabajado tienen algo en común: son más inteligentes de lo que parecen y son de lo más amable.

Por ejemplo, **Rob Schneider**. Me contrataron para ayudarlo a hacer que un guion estúpido fuera todavía más estúpido. Cuando le pedí que describiera al personaje principal, pronunció un discurso de veinte minutos sobre el buen salvaje de Jean-Jacques Rousseau. Rob también me hizo torrijas a la francesa, algo que mi madre nunca me había hecho.

Y «**Weird Al**» **Yankovic** es un hombre de lo más normal: un padre de familia tranquilo y amabilísimo. Quizá no sepas que iba dos cursos por delante en el instituto y que sacó las mejores notas de su promoción.



«Weird Al» cuenta un chiste que no me gusta, justo a las puertas de la Taberna de Moe en Universal Studios Hollywood.

Otro ejemplo es **Tom Arnold**. Di por hecho que era idiota y le desafié a una partida de ajedrez. Me dio tal paliza (mientras llamaba por teléfono y se comía un plato de costillas) que no he vuelto a jugar al ajedrez.

Durante años he tenido colgada en la pared de mi oficina una carta escrita a máquina por un fan. Era el análisis más convincente y elocuente que he leído nunca sobre *Los Simpson*. Tanto es así que pensé que provenía de una revista académica. El firmante de la carta era «**Joey Ramone**, del grupo **Ramones**».



Tom Arnold aplastándome al ajedrez.

Trabajé con **Jim Carrey** en *Horton*. Su amabilidad rozaba lo sobrenatural: era como escribir gags para Buda. Fui testigo de un incidente sorprendente en el que tenía que grabar la frase «¿Qué?» (¡la escribí yo!). Hizo cincuenta y ocho tomas, todas diferentes, todas graciosas. Le dijo al ingeniero de sonido:

—Vuelve a poner la toma diecisiete. —El ingeniero volvió a ponerla. Jim aclaró—: Esa es la toma dieciocho.

Tenía razón. Entonces el ingeniero puso la toma diecisiete, y era la mejor de todas. Sorprendente.

David Copperfield me llamó un buen día para que le pasara un par de chistes para su actuación en Las Vegas. Ni siquiera sé de dónde sacó mi teléfono. (¿Magia?) Pensé que me estaban gastando una broma, lo cual debe de pasarle a menudo, porque dijo:

—Cuando cuelgue, ve a YouTube y busca vídeos en los que salgo yo. Verás que la voz es la misma.

Desde entonces, no solo nos hemos hecho amigos, sino que me parece el hombre más estupendo sobre la faz de la Tierra (alguien tenía que serlo): es

gracioso, inteligente, encantador y generoso.⁶

De las 725 estrellas invitadas que hemos tenido en *Los Simpson*, solo he tenido queja de tres: un actor, un autor y un atleta. Según mi experiencia personal, solo he trabajado con una celebridad a la que he considerado una diva: necesitaba diez minutos de su tiempo, pero ella solo me dio cinco. Para proteger su anonimato, el departamento legal de la editorial solo me ha autorizado a decir su nombre de pila: **Oprah**.



No vayas a la Estatua de la Libertad con David Copperfield. Este hombre no tiene remedio.



PREGUNTA CANDENTE

¿Leéis lo que cuelgan los fans en la web?

Sí. Y nos resulta muy doloroso. Tenemos muchos seguidores fieles que al parecer odian el programa. Su página web incluso se llama NoHomers.net. Eso es como tener una web cristiana que se llama JesusDaAsco.com.

Esta página web nos dio la idea para la frase que repite el dependiente de la tienda de cómics: «el peor [ESPACIO EN BLANCO] de la historia». Todos los domingos, pocos minutos después de la emisión de *Los Simpson*, algún «fan» publica: «El peor episodio de la historia». Después de semanas así, alguien publicó a las 20.15: «Voy por la mitad del programa de hoy pero ya puedo asegurar que es el Peor Episodio de la Historia».

Después, un martes por la noche, alguien escribió: «Acabo de ver el anuncio del capítulo de *Los Simpson* del domingo que viene, y sin duda va a ser el Peor Episodio de la Historia».

¿Por qué insiste esta gente en ver la serie? Yo una vez metí un tenedor en un enchufe y me di cuenta de que no tenía que volver a hacerlo. Estos espectadores meten tenedores en enchufes todo el tiempo, semana tras semana, año tras año. Y siempre les sorprende su propia sorpresa (¡qué chiste tan malo!).

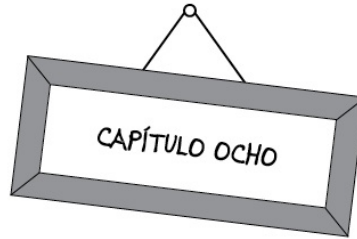
La mayoría de nosotros no es capaz de soportar esta página web. Pero Al

Jean, un productor ejecutivo muy aplicado, la analiza todas las semanas. Al Jean, de quien estos fans han dicho que debería «enfermar de cáncer» o «morir en un accidente de coche». ¿Por qué se castiga a sí mismo de esta forma? Porque a veces los fans tienen razón. Son especialmente sensibles a cuando hacemos que Homer se pase de malo, un síndrome que ellos llaman «Homer Subnormal». Lo han dicho y nosotros lo hemos escuchado.

Pero a veces deberían darnos un poco más de cancha. Una vez un seguidor se quejó de lo siguiente: «En la temporada 8 Homer hace contrabando de cerveza. En la temporada 27 hace contrabando de serpientes. ¡Vaya estafa!».

Sí, hicimos dos historias remotamente parecidas con diecinueve años de diferencia. Pero el fan que se quejaba solo tenía catorce años. ¡Ni siquiera nos hemos repetido durante su vida!

Digan lo que digan los «fans», la gente sigue viendo la serie. Nuestra audiencia de la temporada 29 ha sido de las más altas en los últimos años. Si extrapolamos esto, *Los Simpson* se emitirán durante cinco millones de años. Pero los fans dirán que lleva sin ser una serie graciosa desde la temporada tres millones.



CUATRO EPISODIOS QUE CAMBIARON EL MUNDO (UN POCO)

Si escribes en Google «Lista de mejores capítulos de *Los Simpson*», obtendrás 20.100.000 resultados. Si buscas en Google «Lista de peores capítulos de *Los Simpson*», te saldrán otros 669.000 resultados más (¡toma ya!). El caso es que el mundo no necesita otra lista de los mejores episodios. En vez de eso, quiero contarte las historias nunca contadas tras cuatro episodios de *Los Simpson* en los que he trabajado y que abrieron nuevos horizontes y cambiaron la serie para siempre.

Episodio seminal número 1: «De tal palo, tal payaso»

A menudo basta un chiste para que surja una idea. Este fue el caso con «De tal palo, tal payaso», de Jay Kogen y Wally Wolodarsky. Estaba inspirado en *El cantante de jazz*, con Krusty el payaso distanciada de su padre, un rabino ortodoxo. Lo malo era que nunca habíamos dicho que Krusty fuera judío. Pero entonces Al Jean dijo:

—Su verdadero nombre debería ser Krustofsky.

Aquello provocó una gran carcajada, sobre todo de Jim Brooks, y aceptamos la idea.

El programa estableció varios precedentes:

1. **TRATABA SOBRE UN PERSONAJE PERIFÉRICO.** Bart y Lisa son los héroes del capítulo, pero la historia es de Krusty, y se remonta hasta

su infancia. Desde entonces, hemos explorado el trasfondo de casi todos los personajes, desde la carrera artística del actor secundario Mel hasta las raíces islandesas de Carl. «De tal palo, tal payaso» fue una gran revelación: *Los Simpson* no tenía por qué tratar sobre los Simpson.

2. **OTRAS RELIGIONES TAMBIÉN SON GRACIOSAS.** Este fue el capítulo 41, pero ya habíamos explorado la religión de la familia, una secta protestante llamada presbiluteranismo. Pero la serie exploró el judaísmo a lo grande. En los años siguientes tratamos la conversión al catolicismo de Homer, la fe hindú de Apu y la conversión de Lisa al budismo. Nos hemos burlado de todas las religiones excepto del islam. Esa gente no tiene ni pizca de gracia. ¡No nos hagáis daño!
3. **LOS DEBERES DAN SU FRUTO.** El capítulo acaba con un debate talmúdico entre el rabino Krustofsky y Bart. Para escribirlo, pedimos ayuda a tres rabinos de verdad como consultores. No encontrarás un debate más académico sobre la naturaleza del humor en el judaísmo. En un dibujo animado. En la cadena Fox. Jay y Wally escribieron un guion fantástico, y la excelente animación corrió a cargo de Brad Bird. Y Jackie Mason, que había sido rabino durante un tiempo, interpretó de un modo tan conmovedor al rabino Krustofsky que le sirvió para ganar un Emmy.

También aprendimos otra lección: si quieres hacer algo conmovedor para una serie televisiva, fusila una película conmovedora. Se han hecho varias versiones de *El cantante de jazz*, con Al Jolson, Danny Thomas, Jerry Lewis y Neil Diamond de protagonistas. (¡Y cada versión es peor que la anterior!) Siempre ha sido una película mala, pero el final, cuando el rabino se reconcilia con su hijo artista, siempre funciona.

A nosotros nos funcionó también. El día después de la emisión, la crítica alabó el programa. La centralita de Fox recibió muchísimas llamadas. Un hombre dijo que le había animado a hablar con su padre por primera vez en veinticinco años. Entonces nos dimos cuenta de que nuestros fans se preocupaban de verdad por nuestros personajes, por todos y cada uno de ellos.

Excepto por Lenny.

Episodio seminal número 2: «Homer, bateador»

Este capítulo cambió el tono, el reparto y la propia realidad de la serie. También le salvó la vida a un chico joven. ¡De verdad! ¿Qué más se puede pedir? ¿Que Homer entre en el Salón de la Fama del Béisbol Nacional? Pues sí, eso también ha pasado.

Todo empezó cuando Sam Simon nos convocó a Al Jean y a mí a su oficina a pensar en una historia nueva. Sam explicaba un episodio del mismo modo en que Oliver Hardy le explicaría un plan a Stan Laurel, es decir, en fragmentos cortos y canturreados, con largas pausas entre ellos.

—El señor Burns... va a tener... un equipo de sóftbol. Entonces contrata a nueve jugadores... para que entren en el equipo. Así que nosotros traemos a nueve jugadores profesionales... para que hagan de sí mismos.

Era la tercera temporada de la serie, y los diecisiete capítulos anteriores habían tratado sobre béisbol, minigolf, boxeo, carreras de autos locos y fútbol americano. Íbamos a volver a hacer béisbol. Como era de esperar en una serie de televisión escrita principalmente por hombres solteros, *Los Simpson* padecía una auténtica fiebre por el deporte. Durante tres meses al año, nuestra oficina se convertía en una casa de apuestas de fútbol americano que de vez en cuando producía un capítulo para la televisión.

Incluso teníamos nuestro propio corredor de apuestas.



Homer es aceptado en el Salón de la Fama del Béisbol Nacional. Sentados detrás están Wade Boggs, Ozzie Smith y Steve Sax, de «Homer, bateador».

A todos los empleados les gustaba el deporte... menos a mí. Pero yo tenía mi función: representaba a todas las esposas y madres de la audiencia. Yo era la voz que decía: «¿Todo el mundo entenderá este chiste sobre Mordecai “Tres dedos” Brown?». Pues sí, era la Chica del Equipo. (Todavía no entiendo el final de este episodio: Homer gana el partido más importante cuando un lanzamiento le deja inconsciente. ¿Mande? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Qué más da?)

En realidad, cualquier otro escritor de *Los Simpson* podría haber hecho este guion. Jeff Martin y Jon Vitti han trabajado como periodistas deportivos. Todos los años Al Jean es el primero en comprar el último *Bill James Baseball Abstract*. Al día siguiente, ya ha leído y memorizado las mil páginas de ese ladrillo.

Pero John Swartzwelder era nuestro fan número uno de béisbol. Tiene una colección enorme de recuerdos deportivos, entre los que, según él, destaca la

«primera pelota de béisbol», y que, según mi opinión, debe estar hecha de pellejo de mastodonte y estar autografiada por Ruth, pero no Babe Ruth Jr., sino la Ruth del Antiguo Testamento.

Contamos con nueve jugadores de béisbol reales (solo nos dijeron que no Rickey Henderson y Ryne Sandberg), y Swartzwelder ideó historias vivaces y alocadas para cada uno de ellos:

- Ozzie Smith visita La Casa Misteriosa de Springfield y cae por un foso sin fondo.
- A Roger Clemens lo hipnotizan y cree que es una gallina.
- Wade Boggs se mete en una pelea por determinar quién fue mejor primer ministro británico, Lord Palmerston o Pitt el Viejo.
- Ken Griffey Jr. ha tomado una sobredosis de un tónico para el cerebro y los nervios que le provoca gigantismo. (Pero ¿eso existe?)
- José Canseco hace algo bueno por alguien. (Esto sí que es estirar la realidad al límite.)

Hasta ese momento, *Los Simpson* había recibido alabanzas por su autenticidad. «Son más reales que muchas familias de carne y hueso de la televisión», había dicho más de un fanfarrón. Pero este episodio no solo forzó la realidad, sino que la rompió, la hizo añicos y la dejó morir en una cuneta. Era un episodio muy diferente, además de que los propios Simpson no aparecían apenas en él. El cotarro lo manejaban las estrellas invitadas.

Ni que decir tiene que a nuestros actores no les gustó el capítulo. La mesa italiana fue un desastre. Dos de los actores se quejaron del guion, y es la única vez que eso ha pasado.

Los jugadores de béisbol fueron más fáciles de manejar. Don Mattingly puso solo una pega: cuando su personaje aparece por primera vez, está fregando los platos con delantal.

—¿En serio tengo que hacerlo? —protestó.

—Lo siento, está en el guion y no lo podemos cambiar —mintió Al Jean.

—De acuerdo —refunfuñó Mattingly.

Los jugadores resultaron ser actores sorprendentemente buenos. Mike Scioscia podría dedicarse a esto. Nunca se sabe quién va a tener un don para

el doblaje. (Cuando Aerosmith salió en la serie, su bajista Tom Hamilton demostró tener un ritmo cómico estupendo y era capaz de hacer un montón de voces graciosas.)

Y Ken Griffey Jr. se molestó porque no entendía su frase: «Es como si en mi boca se hubiera metido el paraíso». (De haberla entendido, seguro que se habría enfadado de verdad.) Para colmo, su padre, Ken Griffey Sr., estaba allí diciéndole cómo pronunciar la frase, lo cual aumentaba la presión y no ayudaba en absoluto.

La sala estaba a punto de implosionar, y en ese momento me llamaron a mí, la Chica del Equipo. Como en realidad no sabía quién era Griffey, pensaron que no me intimidaría. Al me metió de un empujón en la minúscula sala de grabación. De pronto, aquella escena se convirtió en mi mayor miedo: estar encerrado en una cabina de cristal con un hombretón rabioso y no poder salir hasta que le haga pronunciar una frase ligeramente homoerótica.

Tuvimos que hacer varias tomas, pero al final la frase salió. Décadas después, Griffey apareció en un falso documental sobre el episodio y ha mejorado mucho como actor.

A pesar de todos los recelos del reparto, «Homer, al bate» fue un exitazo. Fue la primera vez que superamos a nuestra competencia, *El show de Bill Cosby*. Volvimos a ganar a Cosby varias veces más. En cuestión de dos años, su programa dejó de emitirse.

También fue el capítulo que nos intoxicó de estrellas invitadas y nos ayudó a entender que podíamos contar con quien quisiéramos. Al año siguiente, insistí en que preparáramos un capítulo multitudinario y espectacular lleno de celebridades de las que había oído hablar. El capítulo era «Krusty es Kancelado», y en él salían Elizabeth Taylor, Johnny Carson, Bette Midler y muchos más. (Muchos más, pero Mandy Moore no... Me cae mal.)

«Homer, al bate» también desafió el realismo de la serie, y a nadie le importó. Desde entonces, los capítulos se volvieron un poco más locos. Un año después hicimos que Leonard Nimoy desapareciera de una escena en la que interpretaba a Spock con un rayo teletransportador. Ya no había marcha atrás.

Ha pasado un cuarto de siglo desde el debut de «Homer, al bate». Nuestro corredor de apuestas murió hace tiempo. Ahora hablamos mucho menos de deporte y mucho más de los gastos de colegio. Desde 1992, la Chica del Equipo es una chica de verdad: ahora mismo es la maravillosa Carolyn

Omne.

Pero el capítulo sigue recordándose con cariño. En mayo de 2017, Homer fue aceptado en el Salón de la Fama del Béisbol Nacional. Wade Boggs, Steve Sax y Ozzie Smith aparecieron en la ceremonia. Smith confesó la pregunta que más le hacían: «¿Cómo saliste de la Casa Misteriosa de Springfield?». Boggs dijo que seguía defendiendo a Pitt el Viejo.

Ah, sí, antes de que se me olvide, el episodio realmente le salvó la vida a un chico. El capítulo empieza cuando Homer se atraganta con una rosquilla. Sus amigos no se fijan en un póster muy visible en el que se muestra la maniobra Heimlich porque están mirando la hoja de inscripción al equipo de sóftbol de Burns. Una semana después, en las noticias de Los Ángeles apareció un niño de ocho años que había salvado a un amigo suyo que se estaba asfixiando. Cuando le preguntaron cómo había aprendido la maniobra de Heimlich, respondió: «Salía en un póster de *Los Simpson*». No me lo estoy inventando.

¿Y cómo se llamaba el muchacho al que le salvó la vida? Ryan Gosling.

Esta parte me la he inventado. Pero es que necesitaba un final.

Episodio seminal número 3: «El blues de la Mona Lisa»

En la primera temporada, estábamos emocionados cuando nuestro héroe, Jim Brooks, nos propuso un episodio. ¿Qué idea tenía? Que Lisa estaba triste. Ni más ni menos.

Jim trabajó con nosotros para dar más detalle a la historia: Lisa está deprimida y Marge no puede ayudarla. Entonces Lisa encuentra un mentor jazzístico, Encías Sangrantes Murphy, que le enseña que no pasa nada por estar triste... y eso alegra a la niña.

No parecía muy divertido, y para nada iba a requerir un gran uso de la animación. En esa época nadie tenía mucha fe en la idea.

—Anda, os ha colado esa historia —dijo Matt Groening sonriendo.

—Jim lleva intentando hacer esta historia desde *Taxi* —nos explicó Sam Simon—. Nadie le deja.

Pero el instinto de Jim era bueno, porque este episodio iba a sentar las bases del personaje de Lisa. Hasta entonces no había sido más que algo así como la versión femenina de Bart. La primera frase que escribimos para ella

era algo que nunca diría ahora: «Vamos a tirarles piedras a los cisnes».

«El blues de la Mona Lisa» fue el primer episodio que mostró a los espectadores la profundidad emocional de *Los Simpson* y que unos dibujos animados tenían la capacidad de emocionar, incluso entristecer. Y, sobre todo, demostró que nuestra serie no era solo para chicos.

Desde entonces el jazz se ha convertido en un elemento principal en la serie. Y mira que a ninguno nos gusta especialmente el jazz.

Siempre me había enorgullecido pensar que: «Nunca ha habido un capítulo en una comedia de situación como “El blues de Mona Lisa”». Pero entonces vi una repetición de una vieja serie de Jim Brooks llamada *La chica de la tele* y el argumento del capítulo era «Murray está triste». El capítulo acaba con Mary dando casi el mismo discurso inspirador que Marge le da a Lisa. Pero, como señala Judd Apatow: «Para mí, un buen episodio de *Los Simpson* debería ser como un buen episodio de *La chica de la tele*. Esta serie también tiene capítulos tontos, pero me encantan los que tratan de gente que intenta conectar con algo superior. Y *Los Simpson* lo ha hecho muchas veces y de muchas maneras».

Seis años después, Al y yo propusimos un episodio secuela en el que Encías Sangrantes Murphy muere. Ron Taylor, la adorable voz de Murphy (que además era clavado al personaje), llegó a la grabación y, cuando llegamos al momento en el que fallece, gritó:

—¿Estoy muerto?

Había venido en avión desde Colorado para la grabación sin siquiera leer el guion.

AL JEAN SOBRE «EL BLUES DE LA MONA LISA»

«La gente siempre quiere etiquetarnos a Mike y a mí. Como equipo, nos conocían como “los de los chistes” tanto en *The Tonight Show* como en programas tan jocosos como *ALF*. Cuando llegamos a *Los Simpson*, queríamos hacer más historias emotivas, como las de Lisa, porque queríamos que el programa también tratara ese tipo de cuestiones.»

Episodio seminal número cuatro:

«La casa-árbol del terror» (el primero)

La primera temporada de *Los Simpson* fue un fenómeno cultural. Pero después de dos capítulos de la segunda temporada, nos pusimos a hacer un capítulo especial de Halloween, una trilogía de terror. Era una estrategia de lo más arriesgada. A los minutos de empezar el episodio, aparece Lisa convertida en zombi con un cuchillo a punto de asesinar a su familia. La cabeza de Maggie da vueltas como un aspersor.

Era tan aterrador que empezamos el capítulo con un descargo de responsabilidad: Marge sale de detrás del telón del escenario (imitando el preámbulo de la película original de *Frankenstein*) y avisa a los espectadores: «El programa de esta noche, del cual yo me lavo las manos, menudo canguis... Así que, si sus hijos son sensibles, quizá debieran acostarlos ahora mismo en lugar de enviarnos cartas poniéndonos verdes mañana».

El aviso resultó innecesario: a nuestros seguidores les encantó. A nosotros también: ¿cuántas veces pueden escritores frustrados matar a sus personajes? Acababa de nacer una tradición.

El capítulo se hacía más sangriento y más aterrador cada año, y nadie protestaba. Ni siquiera importaba cuándo lo emitiéramos: si salía en antena entre el 12 de septiembre y el 15 de noviembre, era el especial de Halloween.

Cada año, el episodio se hace más difícil de escribir. Hasta ahora, hemos tenido que pensar en ochenta y siete arquetipos de terror diferentes. No tardamos en parodiar todas las películas clásicas de terror y los mejores episodios de *Dimensión desconocida*. Después parodiamos thrillers (*Calma total*), grandes producciones de cine arte (*La escafandra y la mariposa*), penosas producciones de cine arte (*Eyes Wide Shut*) e incluso al Dr. Seuss. Y últimamente —y esto sí que da miedo— hemos tenido que inventar historias originales. ¡Que alguien lo pare!

Los animadores se llevan la peor parte: casi todos los segmentos se tienen que diseñar de la nada, hay que dibujar personajes nuevos, trajes y escenarios. Es el primer capítulo que producimos cada temporada, y esto significa que empezamos el año gastándonos el presupuesto o quemando a los animadores.

Hasta pensar en nuestros nombres de Halloween para los créditos se ha convertido en un suplicio. Yo he sido Mike Reiss el Asesino, Mike Reiss el Macabro, el Dr. Michael & Mr. Reiss, Ms. Iris Eek (un anagrama), La Cosa

de Bristol Connecticut y El Abominable Dr. Reiss. (¡Mira, papá! ¡Por fin soy doctor!)

En el primer especial de Halloween también aprendimos una cosa que debemos evitar: ser pretenciosos. El tercer segmento de aquel «Casa-árbol del terror» era una versión de «El cuervo» protagonizada por Bart y Homer. Era literal, estaba muy bien animado... pero era aburrido. Edgar Allan Poe es un genio literario —de hecho, es mi escritor favorito—, pero nadie nunca lo ha calificado de gracioso. Cuando vimos la animación final, nos dimos cuenta de que teníamos que llenarlo de gags. Le pegamos trocitos de animación para intentar introducir escenas en las que Bart se burlaba del poema. Ayudó, pero sigue siendo un poco flojo.

Todavía hoy, muchos profesores me dicen cuánto les gusta ese fragmento. Los investigadores lo citan en sus artículos académicos. Los profesores de inglés lo proyectan en sus clases.

¡Dios, cuánto me avergüenzo!

Mención especial: «Homer y Lisa tienen unas palabras»

A los guionistas de *Los Simpson* les encantan los juegos de palabras. Ya en la primera temporada pusimos a Bart haciendo un anagrama con el cartel de un restaurante que decía COD PLATTER (bandeja de bacalao) y convirtiéndolo en COLD PET RAT (rata doméstica fría).

Dos décadas después, hicimos un episodio entero con juegos de palabras en nuestra parodia de *El código da Vinci* titulado «Adiós, Maggie, adiós»: Maggie es secuestrada (¡por unas monjas!) y Lisa tiene que resolver una serie de acertijos para encontrarla. Mi contribución: Lisa tiene que encontrar «el mayor anillo hecho por el hombre en Springfield». Son las letras R-I-N-G (anillo en inglés) en el cartel gigante de SPRINGFIELD.

Nuestros guionistas son auténticos adictos a los crucigramas (bueno, y a los analgésicos). Muchos empezamos el día haciendo el crucigrama del *New York Times*. De hecho, el trabajo anterior de una de nuestras nuevas incorporaciones, Megan Amram, era crear el autodefinido de *Times*. Tenemos a un guionista que se pasa el día solucionando crucigramas. Al parecer, le pagamos para eso.

Yo solía hacerlos para desconectar del trabajo, pero hoy en día no puedo

hacer uno en el que no aparezcan LISA, MOE o APU. Hace poco, la pista de una palabra era «Transporte público de la zona de la bahía», y las siglas inglesas para eso es BART. «Gracias a Dios —pensé—, el autor del crucigrama podría haber usado una pista sobre *Los Simpson*, pero no lo ha hecho.» Pero luego llegué a la última incógnita: «¿Qué dirías si no puedes resolver esta última palabra?». La respuesta era DOH.

O sea, «jo», por supuesto.

Las palabras chocaban en este gran episodio titulado «Homer y Lisa tienen unas palabras»:

Lisa descubre que tiene facilidad para resolver crucigramas y se inscribe en el torneo de crucigramas de Springfield. Homer hace entonces algo imperdonable: apuesta contra ella. Para expiar su culpa, Homer convence al creador de crucigramas Merl Reagle y al editor Will Shortz (que hacen de sí mismos) de que creen un crucigrama especial en el *New York Times*. Ocultas en las pistas y las soluciones están las sinceras disculpas de Homer a Lisa.

Lo que hace sorprendente al capítulo es que el crucigrama final que resuelve Lisa en nuestro capítulo del domingo por la noche fue el mismo que apareció esa misma mañana en el *New York Times*. Merl Reagle, que es un hombre divertidísimo e inteligente, había colado un complejo mensaje de *Los Simpson* a millones de lectores del periódico.

Vale la pena mencionar que el autor del capítulo, Tim Long, es precisamente el guionista de *Los Simpson* a quien los crucigramas le importan un pito. Esto ocurre a menudo en nuestro programa. Los Simpson viajaron a Israel en el capítulo «La historia más grande jamás JO», al pueblo israelí le encantó la historia, y el episodio fue nominado al Premio Humanitas por su «promoción de la dignidad humana». El episodio lo escribió uno de los pocos no judíos del equipo: Kevin Curran, un hombre de educación católica que nunca ha puesto un pie en Israel.

Si te gustan los juegos de palabras tanto como a mí, seguro que te gustan los siguientes desafíos que creé para Will Shortz en el programa de NPR *Weekend Edition Sunday*. (Cuando Shortz está en antena siempre me cita como «el antiguo guionista de *Los Simpson*, Mike Reiss». ¿Antiguo? ¿Tiene información que yo no tengo?) Ninguno de estos acertijos tiene que ver con *Los Simpson*. Son sobre todo de cultura popular, y algunos encierran giros ocultos⁷. Ideales para los que sepan inglés.

1. Piensa en una frase de dos palabras que podrías encontrar en la etiqueta de una prenda de vestir comprada en Estados Unidos. Añade dos letras al final de la primera palabra y una letra al final de la segunda. El resultado es el nombre de una autora famosa. ¿Quién es?
2. Nombra a una actriz de televisión antigua. Pon una R entre su nombre de pila y su apellido. Después lee el resultado del revés. Obtendrás una orden en inglés que el doctor Frankenstein podría haberle dado a Igor. ¿Cómo se llama la actriz y cuál es la orden?
3. Una actriz y un director famosos tienen el mismo apellido, pero no son familia. El nombre de ella es un anagrama de un musical clásico. El nombre de él es un musical clásico. ¿Quiénes son?
4. Quita la letra al nombre de pila de una actriz famosa. Reordena el resultado y obtendrás una palabra usada en un deporte concreto. El apellido de esta actriz, sin ningún cambio, es el lugar donde se juega a este deporte, en inglés. ¿Qué actriz es?
5. El nombre de pila de una actriz famosa empieza con las tres letras utilizadas como abreviatura de un mes. Sustituye estas tres letras por la abreviatura de tres letras de otro mes y tendrás el nombre de una poeta famosa. ¿Quiénes son?
6. Di el nombre de un personaje histórico griego famoso. Elimina las dos letras finales. Reordena las letras que quedan y obtendrás el título de un personaje histórico italiano famoso. ¿Qué dos personas son?
7. Di el nombre de una actriz famosa cuyo nombre termina en dos consonantes. Elimínalas. Después inserta una R en alguna parte del nombre de pila. El resultado es una expresión francesa habitual de dos palabras. ¿Qué expresión es?
8. Toma dos palabras que van juntas en inglés y forman una expresión habitual del tipo «... *and* ...». Las dos palabras están en plural, como «*bells and whistles*». Cambia la primera letra de la segunda

palabra al principio de la primera palabra. Tendrás dos palabras nuevas que nombran medios de transporte. ¿Cuáles son?

9. Piensa en el título de una serie de televisión que consta de dos palabras. La primera contiene el nombre de un actor famoso en letras consecutivas. La segunda es una palabra homófona del apellido de este actor. ¿Qué serie es y cómo se llama el actor?
10. Con la expresión inglesa «*no sweat*» (pan comido), usando solo sus siete letras y repitiéndolas las veces que haga falta, ¿puedes hacer una expresión de cuatro palabras habitual en inglés? Tiene quince letras. ¿Qué expresión es?
11. ¿Cómo se dice «temerario» en inglés? Es una palabra de nueve letras. Quita la tercera letra y lee el resultado del revés. Obtendrás dos palabras inglesas de cuatro letras que significan exactamente lo contrario.
12. Piensa en una ocupación profesional en inglés con la terminación -er. Las primeras cuatro letras pueden reordenarse para nombrar algo que dicho profesional podría estudiar, así como las cuatro letras siguientes. ¿De qué oficio estoy hablando?
13. ¿Qué palabra inglesa significaría «lo mismo» en inglés si le cambias la letra inicial, que es una «s», por «th» y la divides en dos?



La rueda de identificación alienígena para nuestro programa «Los expedientes de Springfield»: Marvin el Marciano (de *Looney Tunes*), Gort (de *Ultimátum a la Tierra*), Chewbacca, ALF y Kang (o Kodos... ¿cuál es cuál?). Al Jean lo llamó «el plano más ilegal de la historia de *Los Simpson*». No solo no pedimos permiso para usar la voz de los personajes, sino que además hicimos que Dan Castellaneta dijera «¡Yo!» como si fuera ALF. La única queja que recibimos fue de Paul Fusco, el creador de la voz de la marioneta. Nos dijo: «La próxima vez que ALF hable en vuestra serie, hago yo la voz».

Las tremendas erecciones de Homer

Me arrepiento de algunas cosas de mi carrera, y una de ellas es titular esta sección con una broma sobre erecciones. Tenemos una idea bastante clara de lo que puede soportar nuestro público. Si te ofendes fácilmente, lo más seguro es que hayas dejado de ver la serie en 1990. Solo hay cuatro cosas en la historia de la serie que desearía poder cambiar:

1. **EL TOURETTE DE BART:** Escribimos una escena en la que, para evitar hacer un test, Bart finge tener el síndrome de Tourette. Los censores no tuvieron ningún problema con esto, pero molestó a

miles de espectadores. Ningún chiste ha recibido más quejas. Antes de que se volviera a emitir el capítulo, quitamos síndrome de Tourette y pusimos rabia. Es la única vez que hemos cambiado una frase por clamor popular. La rabia también es algo terrible, pero si quieres acariciar a un perro que suelta espumarajos, allá tú.

2. **NUEVA ORLEANS:** Hicimos una parodia musical de *Un tranvía llamado Deseo* que comenzaba con una canción con la que nos burlábamos de Nueva Orleans. Algunos escritores eran reacios, pero yo les dije:

—La gente de Nueva Orleans tienen mucho sentido del humor. Les va a encantar.

Pues resulta que no les gustó nada.

La canción empezaba así: «Nueva Orleans, obra de piratas y fulanas». Hasta ahí todo bien. Lo llevan puesto en las matrículas. Pero un poco después decía: «Ratas nauseabundas, Nueva Orleans». Y eso les cabreó mucho.

El canal regional de la Fox, propiedad de Quincy Jones, retrasó la emisión del capítulo dos semanas. Y, para empeorar las cosas, Bart iba a ser el Rey del Martes de Carnaval ese año. Un periodista de Nueva Orleans me llamó y me dijo:

—Cuando tu amigo Bart asome por aquí vamos a matarlo.

Yo expliqué:

—Bueno, ya sabes que en realidad no será Bart. Será un hombrecillo metido en un traje de gomaespuma.

El reportero replicó:

—Da igual. Vamos a matarlo.

Seguramente lo hicieran.

3. **QUE LISA SEA ADOPTADA:** En un episodio a Homer le hacen un baipás y nuestro propio guion nos había acorralado: ¿cómo le dice un padre adiós a sus hijos sabiendo que puede fallecer durante la cirugía?

—¡Es muy fácil! —dijo Jim Brooks, y propuso una escena que se le acababa de ocurrir: Lisa susurra a Homer lo que le tiene que decir a Bart y luego Bart hace lo mismo para Lisa.

Era una buena idea, graciosa y muy emotiva. Excepto por una frase. Jim Brooks sugirió que Bart le dijera a Lisa: «Ha llegado el momento de decirte... que eres adoptada y no te quiero».

Muchos padres adoptivos se quejaron de que esa era la peor pesadilla de sus hijos.

Diez años después, una amiga mía estaba desarrollando una comedia de situación sobre una chica que cree que no encaja con su familia. Me contó:

—Vamos a titular la serie *Quizá sea adoptada*.

—No —le dije—. No te van a dejar.

—Seguro que sí —afirmó ella—. Al canal le encanta el título.

Cuando salió la serie, la habían titulado *Maybe It's Me* (es decir, *Quizá sea yo*).

4. **MATAR A MAUDE:** Durante dos años dejé *Los Simpson* para dedicar tiempo a mis propios proyectos. Cuando volví en el año 2000 estábamos trabajando en una escena sobre Ned Flanders y propuse una frase para su mujer, Maude. Todos pusieron cara de culpa y el guionista Ian Maxtone-Graham acabó por confesar:

—La hemos matado.

¿Por qué? Porque la actriz que la interpretaba había pedido un aumento de sueldo.

Maude muere en el capítulo «Solito otra vez naturalmente», de 1999. Un cañón de camisetas le dispara en la cara y cae desde lo alto de un estadio de carreras. A algunos críticos les gustó el capítulo, pero también recibió críticas muy variadas, desde que era «descarnado y cínico» hasta «curioso y soso». Alguien llegó a decir que «matar a Maude era un pecado». Estoy de acuerdo: matamos a la amable esposa de un hombre amable, dejando huérfanos a sus dos hijos, que además de amables son insufribles.

Cuando hacemos un cambio tan grande como este —como los octillizos de Apu o el bebé adoptado de Patty y Selma— siempre pensamos que dará lugar a capítulos estupendos. Pero casi nunca es así.

Años después, hicimos un capítulo sobre el Bar Mitzvah de Krusty. Iba a empezar con la muerte del padre de Krusty, el rabino

Krustofsky. Al final alguien preguntó:

—¿Por qué estamos matando a los mejores personajes? ¡Hay que acabar con esta carnicería!

Le perdonamos la vida al padre de Krusty.

Lo matamos diez años después.

LOS MEJORES CAPÍTULOS (EN MI HUMILDE OPINIÓN, QUE ES MEJOR QUE LA TUYA)

«Marge contra el monorraíl» (temporada 4): Conan O'Brien propuso esta historia en su primer día en *Los Simpson*. El guion es de Conan, la dirección es del oscarizado Rich Moore (de *Zootrópolis*). No me extraña que sea un clásico.

«El padre, el hijo y el espíritu invitado» (temporada 16): Homer se convierte al catolicismo. ¿Por qué tardamos dieciséis años en pensar esta idea? He aquí una frase que no oirás mucho: Liam Neeson estuvo graciosísimo.

«Radio Bart» (temporada 3): Matt Groening ideó esta historia de que Bart se cae en un pozo. Dirección excelente, Sting canta a dúo con Krusty. Perdimos nuestro primer Emmy con este número.

«La historia aparentemente interminable» (temporada 7): Una historia dentro de una historia... ¡dentro de otra historia! Ni *Bob Esponja* hace algo así.

«La casa-árbol del terror VI» (temporada 7): Durante años, un segmento de cada especial de Halloween era bastante malo. Por lo general lo poníamos en medio. Pero la sexta edición fue la primera en tener tres segmentos estupendos. ¡Y un Homer en 3D! ¡Y Paul Anka!

«Simpsoncalifragilisticoespialid... ¡oh! so» (temporada 8): Al Jean siempre había querido hacer una parodia de *Mary Poppins*. Me opuse a él durante cinco años... y menos mal que desistí. Nunca hemos escrito nada tan popular.

«Homer tamaño King-size» (temporada 7): Homer el gordo es gracioso. Homer el gordísimo es graciosísimo. No hay más que ver a Peter Griffin.

«Lisa, la escéptica» (temporada 9): Solo hay dos temporadas en las que no he trabajado en *Los Simpson*, y me temo que la serie mejora cuando yo no estoy. Este es uno de mis favoritos.

«Última salida a Springfield» (temporada 4): Le dije a Jay Kogen, que había escrito este guion con Wally Wolodarsky, que según *USA Today* era el mejor capítulo de la historia de *Los Simpson*. Él se rio y dijo: «Ni siquiera fue el mejor de los que escribimos ese mes...».

PEORES CAPÍTULOS... DE LA HISTORIA

«Bart y la información sensible» (temporada 27): Para impresionar a Milhouse,

Bart dice que Homer vende secretos nucleares. Esta noticia falsa llega a la web de noticias Breitbart, donde Milhouse figura como «fuente secreta», y después a la Casa Blanca. Homer acaba en Guantánamo, donde hace una huelga de hambre. Dura quince minutos.

«El tren de Seúl» (temporada 12): ¡Los Simpson van a Corea del Sur! Van a un estudio de animación sin saber que es allí mismo donde los animan a ellos. Bart se hace amigo de los niños de su edad que trabajan allí y les convence de que dejen el trabajo. Además, Maggie cruza la frontera con Corea del Norte y lanza un misil.

«El espectáculo de los Simpson y Bob Esponja» (temporada 8): Después de que el señor Burns vierta desechos tóxicos al puerto de Springfield, todos los personajes de *Bob Esponja* se ven obligados a mudarse a la casa de los Simpson. Marge se encariña pronto con Bob, que es «el mejor estropajo del mundo».

«**La monarquía de Hillary**» (temporada 28): En una interpretación totalmente errónea del clima político, los guionistas de *Los Simpson* produjeron un especial sobre la toma de posesión de la presidencia en la que Trump perdía las elecciones. En el capítulo sale Lisa con Bill Clinton tocando el saxofón en la ceremonia inaugural de Hillary, mientras que Trump, amargado por la derrota, acaba de compañero de habitación del abuelo en el Castillo del Jubilado de Springfield.

«**La copa mundial de los panolis**» (temporada 15): Homer lee una lista obviamente falsa de los Peores Capítulos de la Historia de Krusty... y pica. ¡Menudo idiota!



PREGUNTA CANDENTE

¿Qué te parece *Padre de familia*?

Esta pregunta me la hacen cada vez que hago una aparición pública. Nadie me pregunta lo que opino sobre series como *Archer* (está sobrevalorada), *South Park* (hacen el mismo capítulo todas las semanas) o *BoJack Horseman* (no la he visto nunca).

Cuando *Padre de familia* debutó diez años después de *Los Simpson*, nuestros guionistas más jóvenes estaban rabiosos. «¡Es vulgar!», «¡Va demasiado rápido!», «¡No hay más que referencias a la cultura popular!»

Me tuve que reír, porque todas esas cosas se dijeron de *Los Simpson* cuando empezamos. Quizá por eso tengo debilidad por *Padre de familia*. Creo que es como *Los Simpson* después de unas cuantas cervezas. A diferencia de *Hora de aventuras*, que es como *Los Simpson* después de varios infartos leves.

El equipo se quejaba sin fin de *Padre de familia*, dividido en dos opiniones totalmente contradictorias: «Es un programa igual que el nuestro» y «Hacen cosas que nosotros nunca haríamos». En esto último reside el encanto del programa. Yo soy un guionista de televisión viejo y experimentado, pero este programa consigue sorprenderme todas las semanas. Hacen bromas sobre el SIDA, el aborto, el holocausto, temas que nosotros nunca tocamos.

Seth MacFarlane, el creador de *Padre de familia*, es como Ned Flanders: por mucho que le riñamos, siempre es amable y generoso (y es el primero en admitir su deuda con nuestra serie). Sin duda, este hombre miró a Homer Simpson y se dijo: «Debería ser más gordo y más tonto».

Todos somos familia. Unos fomentamos la audiencia de los otros y hacemos que Fox sea un destino para miles de espectadores los domingos por la noche. Hasta los equipos de redacción han empezado a mezclarse: el hermano de nuestro productor Mike Scully escribe para *Padre de familia*; Rich Appel, que estuvo en *Los Simpson*, ahora dirige el otro programa.

Esta mezcla ha hecho realidad lo impensable: un cruce ficcional entre *Los Simpson* y *Padre de familia*. Cuando Matt Groening y Jim Brooks aceptaron hacerlo, supuse que iban a controlar los aspectos del capítulo. Pero, en vez de eso, les dijeron a los de *Padre de familia*: «Buena suerte con el cruce. Lo veremos cuando se emita». Al final, ambos bandos al completo disfrutaron mucho del resultado... Exceptuando quizá a Seth MacFarlane. El tema del capítulo era que *Padre de familia* había plagiado lo de *Los Simpson*. Esto se decía una y otra y otra y otra vez. Al parecer, llegó un punto en el que Seth le dijo a su equipo:

—Chicos... ya basta.

Acabaré con una historia que quizá sepas y que me contó el propio Seth. Hace años, se pasó un fin de semana en Boston y tenía que regresar a Los Ángeles en avión. Su agente de viajes le dijo mal la hora y llegó al aeropuerto justo cuando su vuelo despegaba. Seth estaba gritando por teléfono a su agente cuando alzó la vista hacia una pantalla de televisión del aeropuerto. El avión en el que tenía que estar se acababa de estrellar contra el World Trade Center.

¿Por qué cuento esta historia? Porque a mí me gustará *Padre de familia*... pero a Dios *Padre de familia* le mola que te cagas.



CONOCE A LOS FANS

Una de las ventajas de trabajar en *Los Simpson* es que viajo por todo el mundo para hablar de la serie. Tengo una conferencia preparada sobre los secretos, los escándalos y las mentiras (lo mismo que este libro) titulada «Los Simpson entre bambalinas». (Esta es otra broma que nadie pilla: no hay bambalinas en una serie de animación.) Mi primera conferencia fue en el año 2000, y desde entonces la he hecho en cuatrocientos locales de treinta y seis estados y en veintiún países. (Me podéis contratar a través de Gotham Artists. Toma publicidad encubierta...)

Como no tenemos público en el estudio, estas apariciones personales son la única ocasión de interactuar con los seguidores del programa. Son adorables y agradecidos por el trabajo duro que hacemos. Son un cambio de lo más agradable comparados con los trols que nos atacan en las webs de *Los Simpson*. De hecho, a veces algunos de los fans más efusivos que he conocido me confiesan: «Yo soy uno de los capullos de NoHomers.net». Me encanta la gente así.

He aprendido mucho de los fans durante estos años, y me han dado muchas sorpresas. Por ejemplo, cuando les pregunto por sus personajes favoritos, a menudo no me contestan Bart o Homer. Dicen Duffman o Disco Stu.

Duffman empezó como un personaje para un plano único, y Disco Stu nació como una errata con chaqueta vaquera. (En realidad tenía que poner «Disco Stud».) Pero al oír la opinión de los fans, volvimos a sacarlos en la serie muchas veces.

Y una cosa importante: los fans ayudaron a resucitar a Ralph. He de admitir

que en la temporada 4 ya estábamos empezando a cansarnos del personajillo este. Sus inspiradas frases, tipo «A mi gato le huele el aliento a comida de gato», se estaban haciendo cada vez más difíciles de escribir, y resultaban predecibles. Así que dejamos de escribir frases para él, y solo aparecía una o dos veces al año. Pero cuando empecé a ir a dar charlas en universidades, me di cuenta de que era el más imitado y más citado de nuestros personajes. Cuando les conté esto a los demás guionistas, sacaron a Ralph de su exilio. Una década después, se encargó de abrir *Los Simpson: la película*, apareciendo nada más empezar junto al logo de Fox.

Otra cosa importante que he descubierto en mis conferencias es que los fans de *Los Simpson* molan mucho. No hay un solo dependiente de la tienda de cómics en el colectivo. La mejor parte de mi presentación es la de Preguntas Frecuentes (las que más veces me hacen están recogidas en la sección de Preguntas Candentes de este libro), y las preguntas siempre son inteligentes y para nada frikis. Excepto esta: «En la temporada 4, Moe dice que tiene las orejas pequeñas. En la temporada 8, dice que las tiene grandes. ¿Cómo es posible?».

Las multitudes son, además, sorprendentemente educadas. Los chicos de las fraternidades de las universidades del sur son siempre muy educados; los ejecutivos de servicios financieros, en cambio, están descontrolados. (No sé por qué, pero siempre me piden que hable en sus convenciones.) Suelen estar borrachos y me interrumpen con sus preguntas. Ni siquiera lo hacen bien: un tipo se pasó una conferencia entera gritando: «¡Desmadre a la americana!». Y pensar que esta gente gestiona nuestras pensiones...

Otra cosa que he aprendido es que lo que dices en la universidad no se queda en la universidad. Di un discurso en la Universidad Estatal de Dakota del Norte, en Fargo (¿te doy envidia?). Esa noche, recibí una llamada del iracundo presidente de Fox, que me dijo:

—No puedes ir por Dakota del Norte hablando mal del canal.

Yo dije:

—Yo no he hablado mal del...

—Has comparado la Fox con una cloaca —afirmó.

Yo respondí:

—No lo he dicho a malas.

La mayor audiencia a la que me he enfrentado fue de dos mil personas en la Universidad Estatal de Florida. Me dijeron que habían contratado a cinco

guardaespaldas para protegerme: tres de uniforme, dos de paisano. Les dije que nunca había necesitado guardaespaldas.

Me explicaron lo siguiente:

—Bueno, es que vino Gorbachov a hablar la semana pasada y todavía tenemos contratados a los guardaespaldas.

Esa noche, un zumbado se subió al escenario durante mi charla para proponerme ideas para capítulos. Llamé a mis guardaespaldas a gritos, pero no vino nadie. Estaban en la calle fumando.

Tengo un discurso especial que trata sobre el judaísmo en la serie titulado «Los Simpson y otras familias judías». Trata sobre Krusty, el rabino Krustofsky y el viaje familiar de los Simpson a Israel. Lo he pronunciado en muchas sinagogas, en festivales de cine judío y en actos benéficos por todo el mundo. El acto más difícil en el que he estado fue en una gala benéfica judía en Toronto. Empezaron proyectando una película con imágenes de noticias sobre el holocausto y el terrorismo en Israel. La película acababa con una foto de Ana Frank junto a la siguiente cita: «La esperanza es una brasa que se apaga en el mundo». La película terminó, dieron las luces y todo el mundo estaba llorando. Entonces apareció el rabino y dijo:

—¡Y ahora la comedia de Mike Reiss!

El mejor público que he tenido fue en otro acto judío, esta vez en el Festival de Cine Judío de Nuevo Hampshire. Mi audiencia estaba compuesta por todos los ciudadanos judíos de tercera edad de Manchester, Nuevo Hampshire. Sin duda, esta gente no había visto *Los Simpson* en su vida, porque se estaban pasando una chuleta que les habían hecho alguno de sus nietos sobre la serie. En ella figuraban datos como «Homer Simpson trabaja en una barbería».

—Esto está mal —le dije a una anciana judía.

—Mi nieto nunca se equivoca —me replicó.

Me esperaba un desastre, pero resultó ser el grupo más agudo al que me he dirigido. Se reían de todos los chistes, a veces antes de que los terminara.

Tiene que haber algo en el agua de Nuevo Hampshire: solo hay diez mil judíos en ese estado, pero tres de ellos son Seth Meyers, Adam Sandler y Sarah Silverman.

Créeme, no todas mis charlas van tan bien. Di la conferencia inaugural en un colegio femenino en Carolina del Sur. Tenía un público de setecientas personas. Oía las risas de quinientas personas. Lo que no oía era a las otras

doscientas personas que me odiaban en rabioso silencio. Cuando acabé el discurso, pensaba que todo había ido bien, hasta que me rodeó un escuadrón de guardias de seguridad estudiantil.

—Tenemos que sacarle de aquí —me susurró uno de ellos—. Hay gente en el público que quiere matarle.

¿Qué había hecho para enfurecerles tanto? Me había burlado del entonces presidente, George W. Bush, diciendo que era «Satanás con dificultades de aprendizaje». A ver, esto fue en 2008, la economía estadounidense acababa de hundirse y la popularidad de Bush estaba en torno al nueve por ciento. Supongo que ese nueve por ciento estaba en el público.

¿Era ofensiva mi broma sobre Bush? Sin duda, a ellos les ofendió, pero al resto del público le gustó. Y yo creo que un chiste es de mal gusto cuando no obtiene una carcajada. Pongamos por ejemplo a Ana Frank: en mi discurso en Toronto descubrí que no hay nada gracioso en su trágica historia. Excepto por un chiste clásico que es tan bueno que supera nuestras susceptibilidades:

Brooke Shields la cagó tanto en su producción de *El diario de Ana Frank* que, cuando los nazis aparecieron en el escenario, el público gritó: «¡Está en el ático!».

Tuve esta epifanía sobre el mal gusto en 2017, cuando el bloguero Milo Yiannopoulos se vio en medio de una polémica por sus textos sexistas, racistas y homófobos. Cuando vi a este idiota sonriente en *Real Time with Bill Maher*, pensé: «Dios mío, se cree que es gracioso». Joan Rivers hacía el mismo tipo de chistes que Milo —por ejemplo, llamando a Michelle Obama «negrita»—, pero ella era graciosa, Milo, no.

Tuve otra revelación en el discurso de Carolina del Sur: el sentido del humor no es la habilidad de reírte de otras personas, es la habilidad de reírte de ti mismo. Intenté explicarle esto a una espectadora contrariada en una charla que di. Había contado la historia real del libro infantil que había escrito y que el estado de Tejas había censurado. Esta mujer me buscó después del discurso y me dijo:

—Yo soy de Texas y no me gusta que se burlen de nosotros.

—También me he reído de los judíos, de los homosexuales, de Arkansas, de la pedofilia, de Woody Allen, de los franceses y de mí mismo —le expliqué—. ¿No le ha molestado nada de esto?

—No, ha estado bien.

—Entonces ¿cualquier chiste está bien, siempre y cuando no sea sobre

usted?

—Señor Rice —dijo ella, pronunciando mal mi nombre con indignación—, no se brilla más por apagarle la vela al vecino.

—En realidad, sí —dije.

DAVID COPPERFIELD SOBRE MIS DISCURSOS

«Me considero pupilo y público apto de todo lo que haga Mike Reiss. Yo recibo todos los vídeos de sus vacaciones y viajes. Es que son muy, muy divertidos. Algunos no se pueden difundir. Pero me encantan. Me hacen reír. También me ha enviado sus últimas conferencias. La gente no considera que se me dé bien contar chistes, aunque haya mucho humor en mis espectáculos. Mike me cuenta todas las dificultades que ha tenido con el público de su última charla. Supongo que piensa que puede quejarse con un colega que también sabe lo que es “subir al escenario” a contar chistes.»

La peor charla del mundo

El público de Carolina del Sur quería asesinarme, pero he tenido públicos peores. Di un discurso sobre *Los Simpson* pocos días después del 11 de septiembre. Nadie tenía ganas de reír, sobre todo porque el acto tuvo lugar en el World Trade Centre de Hong Kong.

La persona que me había contratado era un gran seguidor de *Los Simpson*, pero no se podía decir lo mismo del público. Eran todos de origen chino, no habían visto nunca *Los Simpson* y a duras penas entendían inglés. Me pasé una hora entera de charla sudando, y conseguí exactamente una carcajada: cuando utilicé la palabra «Viagra» (¡bendita palabra!). Después del discurso, mi anfitrión dijo:

—Nunca he visto un público chino reírse tanto.

Esa única carcajada fue más de lo que conseguí con el mismo discurso en una universidad del sur. No importa demasiado en cuál... La Universidad Estatal de Arkansas.

Mi avión aterrizó en Misisipi —el aeropuerto más cercano ni siquiera estaba en el mismo estado—. Mi anfitrión se presentó como profesor Eisenberg, de Nueva Jersey.

—¿Qué hace un judío de Jersey dando clases en Arkansas? —pregunté.
Suspiró cual rabino y contestó:

—A veces la vida te tiende la mano y la tienes que aceptar.

Guardó silencio durante las dos horas siguientes de coche.

Cuando llegué a la facultad, la sala de conferencias estaba casi llena. Una joven estudiante dijo:

—No puedo creer que haya venido tanta gente el miércoles.

—¿Qué pasa el miércoles? —inquirí.

—¡La misa de la tarde! —me soltó con desdén. Después me preguntó si necesitaba algo.

—Un poco de agua —le dije. Es lo único que exijo en el contrato: un vaso de agua.

Ella puso los ojos en blanco como si yo fuera la reina de las divas. Volvió con una botella de agua y me la plantó de mala manera en el atril.

Di mi discurso sin obtener ni una sola carcajada. Ni siquiera al decir «Viagra». Vaya, vaya... Se me secó la boca, así que abrí la botella para beber el agua que tanto me había costado conseguir. Estaba congelada. Estaba tan helada como mi público.

Incluso cuando mi discurso sale mal, suelo redimirme con las Preguntas Frecuentes. Es la parte más animada de la presentación.

—¿Alguna pregunta? —dije.

No. Al parecer, los estudiantes de Arkansas saben todo lo que hay que saber sobre animación, producción televisiva y humor. Se fueron apesadumbrados, sin duda pensando: «¿Me he perdido la misa de la tarde por esto?».

Después del discurso, el profesor Eisenberg me llevó a un restaurante con sus dos jóvenes hijos. Desapareció durante dos horas, dejándome con los muchachos. Estaba claro que, como había fracasado como orador, me iba a utilizar de canguro.

Algunas veces, cuando cuento esta historia a alguien, me dice:

—Yo soy de Arkansas y no nos portamos así.

Entonces preciso que fue en Jonesboro, Arkansas.

—Ah —responden—. Entonces me callo.

El triángulo de las Bermudas de las estaciones de radio

Me contrataron para dar un discurso en Bermuda, y el patrocinador dijo que tenía que ayudar con la venta de entradas.

—¿Venta de entradas? —pregunté—. La gente suele venir a verme gratis.

El patrocinador me dijo que estaban vendiendo las entradas a cincuenta y cinco dólares, pero que no estaban vendiendo muchas. Yo doy una conferencia muy buena, pero no vale cincuenta y cinco pavos, ni regalando un cambio de aceite.

Para promocionar mi actuación, me iban a entrevistar en un programa de jazz en la radio local. Mi intervención iba a ser el sábado a las nueve de la mañana.

—A esa hora no hay nadie despierto en Bermuda —protesté—. Mucho menos los amantes del jazz.

El patrocinador me aseguró que era una radio muy popular, y el DJ me dijo que era «un auténtico fan de *Los Simpson*». Cuando estábamos en el aire, dijo:

—Regalamos dos entradas para el espectáculo de Mike Reiss. Así que, Mike, danos una pregunta para el Trivial para que contesten nuestros oyentes. ¡Que sea difícil!

—De acuerdo —dije yo—. ¿Cómo se llama el elefante de Bart?

(La respuesta es Apisonadora.)

—¡Las líneas telefónicas están abiertas! —exclamó el DJ. Y se quedaron abiertas. Nadie llamó en los siguientes veinte minutos. Al final, el DJ dijo—: Quizá esta pregunta sea un poco difícil. ¡Danos otra más fácil!

—De acuerdo... ¿Cómo se llama el perro de Bart?

(La respuesta es Ayudante de Santa Claus.)

Los teléfonos permanecieron en silencio otros veinte minutos. El despreocupado DJ estaba empezando a inquietarse. Nunca había visto a un rastafari estresado.

—Mike, tus preguntas son demasiado difíciles. ¡Dale al público una muy fácil!

—Como quieras —dije—. ¿Cómo se llama el padre de Bart Simpson?

Pasaron otros diez minutos hasta que sonó una llamada piadosa. El DJ escuchó a quien llamaba y se volvió hacia mí.

—Dice que es Ayudante de Santa Claus. ¿Es ese el nombre del padre de Bart?

Esto mismo me dijo el DJ que se había definido como «un auténtico fan de

Los Simpson».

Era previsible que no se reuniera una muchedumbre aquella noche en Bermuda. Pero les aseguré a los asistentes que se reirían. Entonces le pedí al equipo técnico que proyectara la cinta de *Los Simpson* que había traído conmigo. En vez de eso, en la enorme pantalla que había sobre mí apareció un anuncio de Friskies Buffet. Esta gente había pagado cincuenta y cinco dólares por persona para ver un anuncio de comida para gatos. Después del anuncio, en la pantalla apareció un capítulo antiguo de *Seinfeld*. El equipo técnico no podía apagarlo, así que el público y yo nos quedamos viendo el episodio entero. Era uno bueno: el de yada-yada-yada.

—¿Lo ven? —le dije al público—. Ya les dije que se iban a reír.

Las teorías erróneas de los profesores...

En una ocasión, un profesor de una universidad prestigiosa me escribió: «Enseño sobre *Los Simpson* en mi clase de ciencias políticas. ¿Estaría dispuesto a hablar con mis alumnos? Le adjunto mis apuntes para que pueda prepararse».

Le contesté: «Me encantaría hablar con sus alumnos, pero tendría que decir que todo lo que les enseña es erróneo».

Me respondió dos palabras: «NO VENGA».

Era la primera vez que me decían algo así. Después de invitarme.

Pero no ha sido un caso aislado. Ahora se enseñan cursos enteros de *Los Simpson* en muchas facultades. Creo que es un signo excelente. Del apocalipsis.

No me importa que enseñen *Los Simpson*. Lo que me preocupa es que lo estén entendiendo mal. Y, si no entienden *Los Simpson*, ¿qué posibilidades hay de que entiendan de física?

Por ejemplo, iba a impartir un curso en una universidad prestigiosa, y un profesor me presentó con un discurso muy largo sobre por qué habíamos llamado a nuestro héroe Homer: sin duda, el personaje realizaba un viaje épico por la vida, como una saga escrita por el poeta griego también llamado Homero.

Es una teoría preciosa, excepto por el hecho de que es cien por cien falsa. Matt Groening nombró a este personaje igual que su padre. Como casi cualquier cosa que hacemos, no fue una decisión demasiado meditada.

Conocí a un profesor de estudios de humor (sí, existen) en otra universidad. Expuso su filosofía sobre lo que hacía divertida la serie de *Los Simpson*. Mientras parloteaba, yo pensaba: «Si tuviera que esculpir un hombre con basura, con toda la que soltaba este hombre por la boca me daría para un ejército».

Lo peor de todo es que los profesores no reconocen sus errores. Asistí a un festival de animación eslovaco en el que se le otorgó el mayor premio a la película de un estudiante llamada *Pandas*. El joven director, en su discurso de aceptación del premio, dijo:

—¡Mi profesor me dio un aprobado raspado!

Conocí al profesor y le dije que *Pandas* era la mejor película de animación que había visto en mi vida, de una escala épica y llena de bromas muy ingeniosas. El profesor no dio ni un paso atrás y dijo:

—Tenía que haberle puesto peor nota.

Llevo trabajando treinta años en *Los Simpson* y nunca le he dado muchas vueltas, pero los académicos insisten en analizar nuestra serie. Hay una página web que se llama Springfield Archive que reúne artículos de investigación sobre *Los Simpson*. Una vez me pasé el día entero viendo lo que allí había, y pensaba: «Esto está mal, y esto, y esto». Hay dos errores básicos que aparecen constantemente. Uno es que, si parodiamos algo, es porque lo odiamos. La parodia equivale a desprecio. Eso es ridículo: Al y yo hemos parodiado casi todas las escenas de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, porque nos encanta la película y nos la sabemos de principio a fin. (Hemos parodiado incluso a Orson, porque es un cachalote descomunal.)

Peor aún es pensar que hay una filosofía que lo abarca todo en la serie. No es así. La serie la escribe un grupo de gente diversa y siempre cambiante, y cada capítulo es independiente de los demás.

De tener una filosofía, la nuestra sería: «No tenemos filosofía». Pongamos por ejemplo el segmento de Halloween en el que Lisa desea que haya paz en el mundo. La humanidad destruye todas las armas y se deja conquistar por un alienígena con tirachinas. «Eh, terrícolas —dice Kang—, vuestro intelecto superior no resistirá nuestras insignificantes armas».

¿Qué razón hay detrás? ¿Que las armas son buenas? ¿Que la paz mundial es mala? Nos esforzamos mucho por no tener razones. Como dice Homer al final de «Sangrienta enemistad», un capítulo de 1991: «Estas no son más que cosas que pasan».

... y las teorías absurdas de los fans

La mayoría de las teorías de los académicos sobre *Los Simpson* son erróneas y aburridas. Me gustan más las teorías de los fans: son erróneas pero muy locas. Por ejemplo, aquel estudiante que me preguntó en una conferencia:

—¿Ned Flanders tiene superpoderes? En Internet dicen que sí, porque en el capítulo de la semana pasada veía a través de una pared.

—Era una ventana —expliqué.

Otra teoría que hay en Internet afirma que Homer nunca llegó a despertar del coma que sufrió en la temporada 4. Las veintiséis temporadas siguientes no han sido más que un sueño. Esta teoría es menos científica que religiosa: una historia estupenda que no tiene nada que la respalde.

La teoría más extraña se inspiraba en el episodio de 1997 titulado «La ciudad de Nueva York contra Homer Simpson», que tiene lugar casi por completo en el World Trade Center. Después de los ataques del 11 de septiembre, este episodio dejó de emitirse durante varios años. En el capítulo aparecía un folleto de un tour de Nueva York por valor de nueve dólares y una imagen del World Trade Center. El numeral 9 junto a las torres gemelas se parece al «911».

Esto dio lugar a una teoría conspirativa de que los guionistas de *Los Simpson* son todos miembros de la sociedad secreta Skull and Bones, a pesar de que sea una organización de Yale; nosotros somos sobre todo graduados de Harvard, y en nuestro equipo no hay nadie de Yale. La teoría sugiere que todos fuimos reclutados de Skull and Bones por la CIA y, cuatro años antes del 11 de septiembre, decidimos filtrar nuestra complicidad en la conspiración en un episodio de nuestra serie.

Voy a desmentir todos estos rumores conspirativos de una vez por todas: son absolutamente ciertos.



PREGUNTA CANDENTE

¿Qué le dices a la gente que cree que la serie ha empeorado?

Me encanta esta pregunta porque nadie dice: «¿Por qué la serie ha empeorado?». Es más bien: «¿Qué le dirías a la gente que afirma que la serie ha empeorado?».

A mí no me engañas. Me sigue ofendiendo. Es como preguntar: «No estoy diciendo que tu hermana sea una zorra, pero ¿qué le dices a los cientos de tíos que dicen que sí lo es?».

Las cosas son así: las series de televisión envejecen como la gente, y cada episodio es como un cumpleaños. Muchos programas mueren en la infancia. Puedes volver a emitir un programa después de setenta y dos episodios — setenta y dos son los años de esperanza de vida de un varón en Estados Unidos—. Cuando una serie llega a cien capítulos, o una persona llega a los cien años, hay que celebrarlo.

Nuestro programa es un hombre de seiscientos cincuenta y ocho años. ¿Te preguntas por qué no es tan guapo como antes? Tenemos suerte de que *Los Simpson* siga siendo capaz de mear.

Además, los programas envejecen como las personas, que se vuelven raras o aburridas. Esas son las dos únicas opciones. Al final de su andadura,

*M*A*S*H* se volvió aburrida. *Seinfeld* se volvió rara. *Cosby* se hizo aburrida, mientras que el propio *Cosby* se volvió raro.

Nosotros hemos elegido el camino raro. Proponemos dos o tres argumentos por episodio, lo cual significa que después de tres décadas hemos consumido casi dos mil historias. Para hacer un capítulo nuevo, tenemos que pensar en la idea dos mil uno. Hemos hecho todas las normales: todos los miembros de la familia se han enamorado de alguien o alguien se ha enamorado de ellos. Hemos matado a siete personajes recurrentes; una vez, en un plano de fondo, mostramos un cementerio lleno de personajes muertos.

Al menos esperamos no llegar a ser aburridos. El ritmo de nuestra serie se está haciendo cada vez más rápido. Y, puesto que el programa se hizo de alta definición en 2009, metemos más chistes de fondo que nunca. Hace poco Lisa fue a una biblioteca y pensamos treinta títulos divertidos para los libros que había detrás de ella. No creo que vuelva por allí en el futuro próximo.

AL JEAN SOBRE LA CALIDAD

«Me cuesta ser objetivo con respecto a la serie o a qué época era mejor. Pero nadie puede decir de nosotros que no nos esforzamos bastante, que no trabajamos bastante y que no duramos bastante. Nuestra audiencia siempre mejora con respecto al programa que nos precede y vuelve a bajar cuando acaba, lo cual demuestra que la gente nos ve porque nos quiere ver. No sé cuándo acabará; hay factores de coste. Solo puedo decir que nos esforzamos de verdad como si fuera un programa que acaba de empezar. Nunca hemos perdido esa sensación.»



VER EL MUNDO CON *LOS SIMPSON*

He estado en 113 países. No por mi propia decisión. Mis gustos de viaje me llevarían de Disneyland a Disneyworld.

Pero a mi mujer le encanta viajar. Hemos estado en el Polo Norte y en el Polo Sur, y si alguna vez se descubre el Polo Este, estoy seguro de que acabaré yendo. Mi mujer incluso ha arrastrado al semita de su marido a todos los países del mundo que odian a los judíos: Irán, Irak, Siria, Carolina del Sur. ¿Por qué voy? Porque mi mujer me da más miedo que el ISIS.

Siempre estoy de viaje. Hay partes del libro que tienes entre las manos que se escribieron en Kazajistán, Uzbekistán, Egipto, Japón y en el parque temático Epcot. Estoy escribiendo esta frase en la ciudad sudanesa llamada «¡Wow!». Quizá tú trabajes para olvidarte del trabajo, pero yo no puedo permitirme ese lujo porque la gente ve *Los Simpson* en todo el mundo. Me di cuenta de esto el primer día que estuve de paseo en Irán. Mi guía de viaje me preguntó a qué me dedicaba. ¿Cómo podía explicarle nuestro programa a un joven que nunca había salido de Teherán? ¿Hay dibujos animados en Irán?

Empecé a decir:

—Escribo en un programa que se llama *Los Simpson*...

—Pues a mí me encantaban las primeras temporadas —me interrumpió—. Hasta un capítulo malo de *Los Simpson* es mejor que uno bueno de *Padre de familia*.

Pensé en adoptarlo.

Los Simpson es lo único en lo que coinciden israelíes y egipcios. En Irak había un alto el fuego diario de cinco a seis para ver dos capítulos que se

emitían seguidos. Si la serie se emitiera veinticuatro horas al día, conseguiríamos la paz en la tierra.

En Kurdistán, nuestro guía Rebwar repetía una y otra vez, imitando con gracia a Julie Kavner: «Te quiero, Homer».

En Singapur, di una charla y una multitud de fans me asaltó. Había mujeres jóvenes que me tiraban de la ropa y del pelo como si fuera Justin Bieber. Fue una experiencia horrible y estoy deseando repetir.

Estando en un restaurante en Malasia, un camarero me dijo:

—Homer Simpson es un padre muy malayo.

Cinco minutos después, un turista danés me dijo:

—*Los Simpson* tienen un sentido del humor muy danés.

¿Los daneses tienen sentido del humor?

Los australianos, canadienses, indios y británicos están locos por el programa. Pero a nadie le gusta tanto como a los sudamericanos. Ven el programa en español doblado por un reparto mexicano y muchos creen que *Los Simpson* es una serie sobre una familia mexicana. Nuestros actores mexicanos ganaban solo treinta dólares a la semana, salvo Homer, que ganaba cuarenta dólares porque el micrófono que usaba era suyo. (¡No me tomes por racista! Estoy describiendo los hechos.) Al final, el reparto mexicano hizo una huelga... no tanto por el dinero, sino por la dignidad. Yo pensé: «¡Eres el Homer Simpson mexicano! ¿Cuánta dignidad esperabas?». (Bueno, vale, ahora sí estoy siendo racista.)

En 1990, cuando la serie empezó a traducirse en mercados extranjeros, hicimos algo por lo que la mayoría de los programas no se habría molestado: enviamos al guionista Jay Kogen por todo el mundo para supervisar los castings de voz. Jay hizo un trabajo excelente: los intérpretes franceses de Marge y Homer se enamoraron y se casaron en 2001. Si alguna vez te has preguntado si una mujer como Marge se casaría con un tipo como Homer, basta con que conozcas a esta pareja. Son iguales que sus personajes: la mujer es alta y estirada, el marido es bajito y directo. Y, al igual que sus personajes, están locamente enamorados. *L'amour!*

La gente de todos los países me dice que sus voces de *Los Simpson* son mejores que las nuestras. Incluso en Chequia, donde un hombre dobla a Marge. En Finlandia descubrí que los niños aprenden a leer con solo ver *Los Simpson*, porque emiten la serie en inglés con subtítulos en finlandés.

Si te preguntas cómo es posible que estos países traduzcan nuestras bromas

y nuestros juegos de palabras, la respuesta es: ¡que no las traducen! Todos nuestros ingeniosos juegos de palabras se quedan en inglés, sin traducción. En Japón, cuando Bart llama a la Taberna de Moe y dice «Quisiera hablar con el señor Cohólico. De nombre Al», se tradujo como «Estoy buscando a un hombre muy borracho». Según mis cálculos, un tercio de nuestros chistes se pierden en la traducción. No importa: los dos tercios que les llegan a los extranjeros les gustan mucho, muchísimo.

Si trabajas en televisión, cada vez que ves una pantalla —ya sea en una tienda o por alguna ventana—, esperas que estén viendo tu programa. En Bolivia, eso mismo ocurrió: unas indígenas arrugadas tejían cestos mientras veían nuestra serie en pantallitas de televisión en blanco y negro. De hecho, hubo revueltas en Bolivia cuando dejaron de emitir cuatro capítulos de *Los Simpson* y pusieron solo tres. (EDITOR: ¿Esto es verdad? YO: ¡Claro!) Durante mi viaje, mi guía boliviano me llevó a su casa, un piso de una sola habitación donde vivían apelotonados los cinco miembros de la familia en solo dos camas. No tenían cocina. No tenían servicio. Pero tenían todos los productos comerciales de *Los Simpson* imaginables. Pósteres de *Los Simpson* en las paredes, gafas de *Los Simpson* en todos los cajones. Matt Groening es rico porque este tipo es pobre.

Pero quizá el mayor fan de *Los Simpson* sobre la faz de la Tierra fuera nuestro guía colombiano. Cuando descubrió quién era yo, me estuvo bombardeando tres días con preguntas de cultura general sobre *Los Simpson*. Al parecer, una broma que no se tradujo al español fue la frase de Homer sobre zarigüeyas: «I call the big one Bitey».⁸

Japón es el único gran mercado al que *Los Simpson* no llega a acceder. Al parecer, a los japoneses no les gusta que los personajes animados tengan cuatro dedos. De hecho, Disney asume el gasto de ponerle un quinto dedo a Mickey Mouse.

¿Por qué les molestan tanto los cuatro dedos a los japoneses? La razón te va a parecer increíble: los miembros de la Yakuza juran lealtad amputándose los meñiques, así que tener cuatro dedos implica formar parte de la mafia japonesa. Básicamente, los japoneses no distinguen a los Simpson de los Soprano. Pasé semanas en Japón sin ver nuestra serie por ninguna parte. Empecé a echarla de menos. Al fin, le conté a mi guía que escribía en *Los Simpson*. Se le iluminaron los ojos.

—¿De verdad? ¿Se sigue emitiendo esa serie?

—Sí, claro... ¡Desde hace treinta años! —dije, bajando la mirada.

—Hala... No me puedo creer que haya conocido a un guionista de *Los Picapiedra*.

—*Los Picapiedra* no. *Los Simpson*.

Me miró extrañado.

—¿Los llamas Los Simpsapiedra?

—No. *Los Simpson*.

—¿Los Picasimpson?

Me rendí.

—Sí. Trabajo en los Picasimpson.

—Esa serie no la conozco.

Aunque a casi todos los países les encantaba el programa, a los franceses les parecía horrible. ¿Por qué? Porque los franceses son lo peor. En serio, en la primera temporada hicimos un capítulo en el que Bart iba a Francia, y los franceses pasaron diecisiete años sin emitirlo. (Después volvió a salir, y ahora a los franceses les encanta.)

Esta experiencia me enseñó algo clave sobre *Los Simpson*: los estadounidenses cuando ven a Homer piensan: «Así es mi padre», mientras que los extranjeros ven a Homer Simpson y piensan: «Así son los estadounidenses». De hecho, en Venezuela, cancelaron la emisión del programa porque «fomentaba valores perniciosos de los estadounidenses». Nos quitaron a nosotros para poner *Vigilantes de la playa*. (EDITOR: ¿De verdad que hicieron...? YO: ¡Que sí, joder!)

Hay gente a la que le gusta la serie y de repente deja de considerarla divertida cuando los Simpson visitan su país. Es bien sabido que, después de que los Simpson fueran a Río, el consejo de turismo de la ciudad amenazó con denunciarnos. Se quejaban de que: «Cuando los Simpson vienen a Río, se topan con carteristas, secuestradores, suburbios infestados por ratas y monos salvajes. En Río no hay monos salvajes». Tiempo después viajé a Río y vi que había cientos de monos salvajes. También me atracaron dos veces en las cuatro horas que siguieron a mi llegada. El segundo atraco tuvo lugar a unos doce metros de un policía que estaba tomando el sol en el capó de su coche. Prefirió no meterse. (EDITOR: ¿En serio...? YO: ¡Que sí, que sí, que sí!)

La reacción más extraña ocurrió cuando los Simpson viajaron a Canadá. Al día siguiente, los canadienses protestaron: «No os habéis burlado de nosotros

suficiente, ¿eh? Hay un montón de cosas estúpidas por aquí».

¡Oh, Canadá! Gran país, minúsculo ego.

Me han pedido que pronuncie mi conferencia sobre *Los Simpson* en veintiún países, desde Israel a la India, desde China a Chile, desde Qatar a... vaya, no hay más países que empiecen por Q.

En Qatar actué frente a un nutrido público de hombres con blancas y largas túnicas y mujeres con burka: personas de todo tipo de extracción socio-económica, desde millonarios hasta multimillonarios. Les encantaban *Los Simpson* y su humor irreverente, pero les sorprendió mucho oír que la charla provenía de un ser humano de carne y hueso. (Es una paradoja extraña: cuando Homer estrangula a su hijo, es divertido; pero, cuando tú lo haces, es un delito grave.) Llegado a un punto, dije: «Me pidieron que no emitiera mis dibujos animados sobre *Queer Duck*, porque me dijeron que en Qatar no hay homosexuales. Lo cual es absurdo, porque desde donde estoy puedo ver a ocho».



He estado en el Polo Norte...



... en el Polo Sur...



... y a saber dónde estaba aquí.

Se produjo un silencio de sorpresa, tras el cual se produjo un estallido de carcajadas (el único tipo de estallido que quieres oír en Oriente Medio). Un jeque se levantó de un salto y recorrió de arriba abajo el pasillo porque no cabía en sí de la risa. No habían visto a nadie como yo, literalmente. El único judío de Qatar aparte de mí está en el Zoo Real.

Homer Simpson y el señor Peabody

Todas las Navidades, los productores de *Los Simpson* ofrecen un regalo a sus empleados. Algunos ejemplos del pasado incluían monopatinés con la imagen de Bart, una bola de bolos amarilla con el nombre de Homer escrito y un cubo de hielo de cristal con la cara de Moe grabada. (La cara de Moe en realidad merma su valor como coleccionable.) Se le dedica mucho pensamiento y mucho tiempo a estos regalos... Tanto es así que a veces el regalo de Navidad llega en enero. O julio. O sencillamente, no llega. No

obstante, los guionistas siempre agradecen estos presentes, así como las mujeres de la limpieza que los reciben de los guionistas.

En 2009, todos recibimos un GPS TomTom con la voz de Homer. Fue un regalo estupendo, sobre todo antes de que existieran Waze y otras apps similares. Dan Castellaneta pasó cuatro días en el estudio grabando las indicaciones con la voz de Homer. «Mosquis, curva a la derecha.» «Mmmm... túnel.» Todos los trayectos terminaban con la frase: «Has llegado a tu destino, y puedes llevar la cabeza bien alta porque eres un genio».

Resultó muy divertido... en los primeros viajes. «Después de un tiempo, te acaba poniendo de los nervios», dijo Mike Price, y precisamente fue él quien escribió esas frases jocosas. Sin embargo, yo seguí usando el GPS de Homer, sin saber que podía cambiar la configuración de voz y poner a la señora inglesa con su relajante aunque anodina voz.

Puse a prueba a Homer en uno de los viajes menos exóticos que he hecho: Salem, Massachusetts. Introduje en el GPS el Peabody Essex Museum, y me llevó a una destartalada casa de la época de la Revolución. Cuando entré, el guía pareció sorprendidísimo de ver a un cliente, y dijo:

—Nunca ve a nadie.

Me expliqué:

—Tengo un amigo que dice que el Peabody Essex Museum es uno de los mejores museos de arte de Nueva Inglaterra.

El guía dijo:

—Este no es el Peabody Essex Museum, sino la Casa Museo de George Peabody. ¡Lo que usted busca está en otra ciudad!

Me sentí un idiota por haber seguido al volante las indicaciones de uno de los hombres más estúpidos de la historia de los dibujos animados. Entonces sonó el teléfono del museo, otra cosa inusual allí.

—Llaman del periódico local. Apenas hay noticias y están buscando una buena historia. ¿Es usted alguien?

—Más o menos —contesté—. Escribo en *Los Simpson*. De hecho, un GPS de Homer Simpson me ha guiado hasta aquí.

—¡Ostras! ¡Menuda historia! —exclamó, como si yo fuera el niño Lindbergh desaparecido que acababa de asomar la patita con su esposa, Amelia Earhart.

Varios minutos después, un coche derrapó frente al museo y un periodista entró corriendo. Era el mayor revuelo que había visto la Casa Museo de

George Peabody desde la muerte de George Peabody. El periodista sin aliento nos entrevistó a mi mujer y a mí, nos hizo fotos y se fue pitando. Poco después, conseguí indicaciones —por escrito, así como un mapa— para ir al verdadero Peabody Essex Museum. Es tan bueno como me habían dicho.

Al día siguiente, iba paseando por el centro de Peabody cuando un conductor que pasaba a mi lado se asomó por la ventanilla.

—¡Hola, Homer Simpson! —me gritó en dialecto del noreste de Massachusetts—. Eres lo peor.

«¿Quién es este tipo? ¿Por qué me conoce? ¿Y por qué soy lo peor?»

Vi un quiosco (¿los recuerdas?) en una esquina. Debajo del titular estaba la noticia principal... ¡la noticia principal!... del periódico de la región: «EL PEOR GPS DEL MUNDO TRAE A UN GUIONISTA DE *Los Simpson* A PEABODY». También había una foto a todo color en la que salíamos mi mujer y yo. No nos habríamos merecido una foto tan grande ni aunque hubiera ganado el Derby de Kentucky. Sin duda, estaban sin novedades.

Cuando llegué a casa, le di el GPS de Homer Simpson a mi chica de la limpieza. Ella no tiene coche ni habla inglés, pero pareció entretenerla.

La peor persona de Australia

A los australianos les encanta *Los Simpson*, salvo, por supuesto, el capítulo en el que la familia viaja allí. Ese episodio fue condenado en el parlamento australiano, que, por cierto, está en un Hooters. No protestaron porque dijéramos que el sistema penal australiano incluyera dar patadas a los delincuentes con una bota gigante, ni que el despacho del primer ministro fuera un flotador en una charca. No. Lo que les disgustó fueron los intentos del reparto de imitar el acento australiano. Verás, el verdadero acento australiano es semiincomprensible, y uso este término con propiedad. Se entiende exactamente la mitad de lo que dice un australiano. Por lo general es la primera parte: «Pues eso, que me había presentado al Congreso y danga langa danga danga». Pero a veces lo que se entiende es la segunda mitad: «Langa danga langa danga y me desperté con una prostituta muerta cubierta de gambas».

He hecho seis viajes maravillosos a las Antípodas y solo he conocido allí a una persona a quien no le gustaban *Los Simpson*. Era mi guía en la ciudad de Cairns. Lo que viene a continuación es una transcripción textual de la larga

jornada que pasamos juntos:

GUÍA: Bueno, ¿y a qué te dedicas, colega?

YO: Escribo para un programa de dibujos animados que se llama *Los Simpson*.

GUÍA: Menudo programa de mierda.

YO: Vaya, a la mayor parte de la gente de aquí le gusta.

GUÍA: Sí, bueno, a mi hija le gusta. No sabes la de veces que le he dado en toda la boca por citar vuestra serie.

YO: ¿Tu hija, la de la leucemia?

GUÍA: Esa misma. No puedo soportar la falta de respeto que muestra vuestro programa hacia la religión.

YO: Qué gracia, porque el papa Benedicto acaba de alabar los valores cristianos de la serie.

GUÍA: Bueno, pero es un capullo y un estúpido, ¿o no? [SEÑALANDO] Por allí está la nueva zona costera. Es espantosa. La han construido los judíos. No tienen ningún sentido de la estética.

YO: Bueno, ¿sabes que yo soy judío?

GUÍA: [TOCÁNDOSE LA NARIZ]: Se te nota a la legua, colega.

Cuando la excursión acabó, yo me estaba preguntando cuánto hay que darle de propina a un antisemita que pega a su hija. Y entonces dijo:

GUÍA: Toma mi dirección. ¿Crees que podrías enviarle un guion autografiado de la serie a mi hija?

YO: Lo haré encantado.

GUÍA: ¿Y otro para mí?

CUATRO LUGARES QUE PREFERIRÍAS MORIR ANTES DE VER

He estado en más de cien países y he disfrutado mucho en todos. Pero aquí hay unos cuantos que te puedes saltar:

1. Ghana: Hay cuatro países con forma de dedos alargados y finitos en el oeste de África. Tres son muy agradables: Togo, Benín y Costa de Marfil. El dedo corazón es Ghana. Es el sitio más violento en el que he estado. Veía peleas a puñetazos a diario. Una vez, el conductor de nuestro taxi se bajó a zurrar a un agente de tráfico. La fabricación de ataúdes novedosos es una actividad boyante en Ghana; los hacen con forma de calabaza, de paloma, de Porsche, de absolutamente todo. Es un sitio donde se está mejor muerto que vivo.
2. Argelia: Los colonos franceses dejaron dos regalos a Argelia: el mal humor y la *baguette*. Los argelinos salen todas las mañanas a pasear, gruñendo y picoteando de barras de pan francesas de un metro de largo. Son baratas porque el gobierno las subvenciona, así que la gente come todo lo que quiere y luego tira el resto al suelo. A mediodía, las calles están cubiertas de mitades de *baguette*. Es una imagen bastante surrealista. No me extraña que Camus ambientara allí sus novelas.
3. Cuba: La próxima vez que veas un artículo sobre la «colorida y animada Cuba», fíjate en las fotos. No hay imágenes aceptables de La Habana porque es una ciudad sucia y ruinosas en la que no se ha arreglado nada desde que Meyer Lansky abandonó la isla. Castro ha hecho lo imposible: transformar un paraíso tropical en un trocito de Hungría en la Guerra Fría.
4. Honduras: La Springfield de las naciones. Allí puedes visitar una ciudad conocida por ser «la zona más peligrosa de la tierra no afectada por una guerra», o, lo que es peor, «el lugar de nacimiento del humorista Carlos Mencía». La cocina nacional es Pizza Hut y Applebee's, y el servicio deja bastante que desear. Ahí va una conversación textual:

CAMARERO: Esta noche tenemos pollo y pescado.

YO: Gracias. Queremos uno de cada.

CAMARERO: ¿Van a comer aquí?

YO: Sí. Yo quiero el pollo; mi mujer tomará el pescado.

CAMARERO: Muy bien. ¿Y para la señora?

YO: Ella tomará pescado.

CAMARERO: Estupendo. Dos de pescado.

YO: De acuerdo. Dos de pescado.

Nos trajeron la cena dos horas más tarde. Tres burritos de ternera.

En otro restaurante, por alguna razón que nunca entenderé, una anciana me persiguió literalmente —y cuando digo literalmente es por algo— con un cuchillo de carnicero. Salieron tantas cosas mal en mi viaje a Honduras que a menudo se me olvida mencionar que nos secuestraron. El conductor del *tour* nos amenazó con dejarnos en mitad de la selva si no le pagábamos cien dólares. Cuando me negué, redujo su exigencia a cien quetzales (unos doce dólares). Me negué de nuevo. Al final, el conductor nos dejó bajar en nuestro destino, pero sin parar en donde teníamos una comida pagada por adelantado. Pues sí: tenía cincuenta y tres años y un abusón me dejó sin almuerzo.



PREGUNTA CANDENTE

¿Por qué ha durado tanto la serie?

Tal y como expliqué al principio del libro, antes de que empezara *Los Simpson*, nadie pensaba que fuera a durar más de seis semanas. En aquella época, un programa original —aunque fuera muy bueno, como *Police Squad!*— duraba de media seis semanas.

Ya han pasado más de 1.500 semanas —treinta años en el aire— y *Los Simpson* siguen en marcha. Treinta años... Hazte a la idea. Si *Los Simpson* envejeciera como las personas, Bart tendría cuarenta años, Marge estaría cobrando una pensión y Homer llevaría muerto ocho años.

¿Cuál es el secreto de la longevidad de la serie? Los críticos y académicos han propuesto teorías que van desde el error al error garrafal. Nadie ha dado una explicación buena, y al final yo he caído en que no estamos haciendo la pregunta adecuada. Habría que preguntarse: «¿por qué las demás series no duran tanto como *Los Simpson*?».

La respuesta reside en los actores. En las series de imagen real, los actores acaban cansándose de interpretar el mismo papel una semana tras otra. Jerry Seinfeld se hartó de hacer de Jerry Seinfeld. Los amigos de *Friends* dejaron de ser amigos en la vida real. Solo hay una serie que ha durado casi tanto como *Los Simpson*, pero porque la estrella no se quejaba nunca. La serie se

titulaba *Lassie*.

La animación, en cambio, es eterna: *Padre de familia* sigue siendo un éxito desde hace quince años; *South Park* lleva veintidós temporadas; y Mickey Mouse sigue por ahí después de noventa años provocando más miedo que risa.

Pero entonces surge otra pregunta: ¿cuándo acabará?

Mi respuesta es siempre la misma: deja de preguntarlo. Es de mala educación. Es como decir: «Abuela, ¿cuándo te vas a morir?». No lo sabe y no quiere pensar en ello.

Hasta nuestros productores se enfrentan a esta pregunta. Cada cinco años, dicen: «Bueno, ya llevamos veinte/veinticinco/treinta temporadas. Quizá va siendo hora de poner el punto final». Esto es lo mismo que ir a la misma abuela y decirle: «Abuelita, tienes setenta y cinco años. Es un número redondo. Muérete».

Ninguno de los guionistas quiere que se acabe la serie. Porque tenemos historias que contar y exmujeres que mantener. Además, nadie tiene ni idea de cómo se acaban las series. Le hemos dado vueltas durante décadas y a nadie se le ocurre una idea buena. Antes de que la serie se emitiese, antes de que tuviéramos la más remota idea de en qué se convertiría, Matt Groening tenía dos ideas para el capítulo final:

1. Revelar que en realidad Krusty es Homer. Si te fijas en el diseño de Krusty sin maquillaje, verás que es igual que Homer. Aunque Bart adore a Krusty y odie a Homer, son la misma persona.
2. Que Marge se quite el peinado abombado y largo para mostrar unas orejas de conejo alargadas, como los conejos del cómic de Matt titulado *La vida en el infierno*.

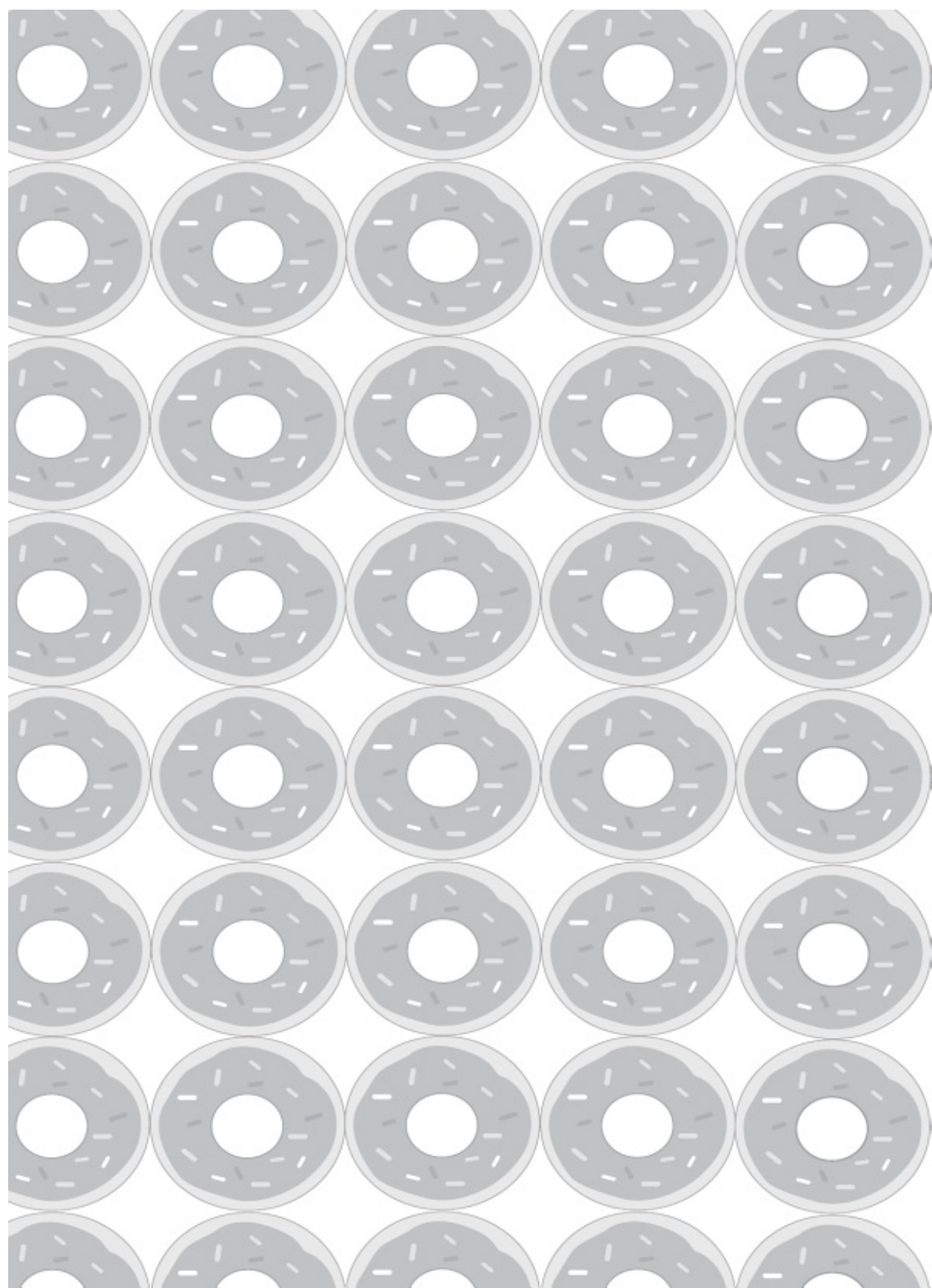
¿Qué te parece como final para la serie? Homer es Krusty y Marge es un conejo gigante. Es un punto final tan irritante como el de *Seinfeld* y tan desconcertante como el último capítulo de *Lost*.

En 2011, el final de *Los Simpson* parecía una posibilidad muy real. Nuestro nivel de audiencia seguía estando alto, pero nuestro presupuesto se había descontrolado: después de dos décadas con subidas de sueldo, hasta el portero se llevaba 700.000 dólares al año. Cuando parecía que necesitábamos

un capítulo final, hicimos uno: Stewart Burns escribió «Fiestas de un futuro pasado». El capítulo volvió animado de Corea y era dulce, gracioso e inteligente. Un capítulo de vacaciones ambientado dentro de treinta años y que narraba lo que les deparaba el futuro a todos nuestros personajes. Teníamos un final perfecto para la serie: *Los Simpson* empezó con un capítulo de Navidad e iba a acabar con un capítulo de Navidad. Problema resuelto.

Pero entonces nos dieron una noticia espantosa: ¡la serie no se cancelaba! Todos en *Los Simpson* —actores, guionistas, incluso el conserje— aceptamos una reducción de sueldo. ¿Por qué? Porque nos encanta nuestro trabajo y nos encanta la serie. «Fiestas de un futuro pasado» se emitió hace siete años, así que seguimos sin capítulo final.

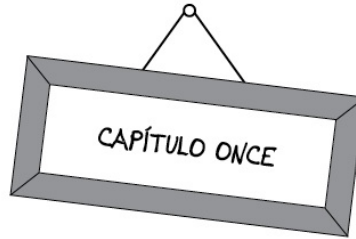
Quizá usemos el último capítulo para atar cabos sueltos: Maggie hablará por fin; el abuelo se morirá; el señor Burns se morirá; Homer le pegará un tiro a Flanders; Marge le pegará un tiro a Homer. Después se quitará el pelo y mostrará que en realidad es un conejo.



TERCER ACTO

En un guion de *Los Simpson*, en el tercer acto tenemos que resolver la historia, y es el momento en el que nos damos cuenta de que no tenemos final. Probamos un montón de tonterías que reescribimos más que cualquier otra parte. Al final, como se nos acaba el tiempo y la paciencia, acabamos quedándonos con la última idea propuesta, no con la mejor.

El tercer acto de este libro es algo parecido: mi vida después de marcharme de *Los Simpson*: crear una serie memorable (*El crítico*), una serie inmemorable (*Teen Angel*), además de libros infantiles, películas animadas, obras de teatro... y luego darme cuenta de que estaba haciendo el imbécil y de que tenía que volver corriendo a *Los Simpson*.



SOBRE LA COMEDIA

Como este libro trata sobre la comedia, y puesto que me gano la vida en este mundillo, he pensado dedicar unas palabras a hablar de la comedia en general. No es que se pueda enseñar la comedia: nunca he asistido a clases de escritura cómica, ni he trabajado con ningún escritor de comedia que haya aprendido su oficio en clase. El humor no es algo que se pueda estudiar o analizar, es algo que se recoge. De niño, ves las series que te hacen reír y empiezas a distinguir entre gracioso (Bugs Bunny) y no gracioso (el Pájaro Loco). A los seis años, cuando veía a Woody Allen haciendo monólogos en *The Ed Sullivan Show*, pensaba: «Me parto de risa con este hombre».

La comedia se convirtió en mi salvación. De pequeño, si se te da mal el deporte y no eres guapo, intentas ser gracioso. Al principio repites los grandes chistes que has oído; luego intentas crear tus propios chistes, a tu manera; al final, acabas teniendo tu propio material. Si nadie se ríe, dejas la comedia y te conviertes en un alcohólico amargado. Pero, si los demás se ríen —¡oh, se ríen!—, entras en el mundillo de la comedia y te conviertes en un alcohólico amargado.

Es exactamente igual que aprender a hablar para un bebé: el crío no hace más que escuchar e intentar entender qué demonios pasa. Al final empieza a emitir algunos sonidos y sus padres le animan con entusiasmo. El bebé entonces aprende una palabra, luego varias más, y en un pispás está hablando tanto que desearías que cerrara la p*** boca. Pero ningún bebé aprende a hablar en clase. No conocerás a ningún bebé que te diga: «Estoy estudiando el habla con un orador profesional en una academia. La semana pasada nos

enseñó a decir “ba-ba”».



Nací tres semanas antes de tiempo. Mi madre había ido a ver *Las vacaciones del señor Hulot*, de Jacques Tati, y se rio tanto que se puso de parto. Siempre he pensado que era una historia emocionante sobre mi origen: «¡Soy el Hombre Comedia, hijo del poder de la Risa!».

Pero veinte años después vi *Las vacaciones del señor Hulot* y no logré entender de qué se había reído tanto mi madre. No es que los chistes fueran malos, es que no había ninguno. Tati era un humorista que solo podía gustar a los franceses.

Entonces ¿por qué soy gracioso? (Si piensas que no soy gracioso, ¡que te den!) No creo que tenga un talento o un don especial. Escribo comedia porque no puedo evitarlo.

Muestra A: He viajado por todo el mundo, desde Argelia hasta Zanzíbar, y solo he tenido una intoxicación alimentaria. Fue en un restaurante de comida sana en Beverly Hills. Estuve tirado en la cama sudando y temblando tres días, hasta que me fui arrastrando a urgencias. Cuando el médico me preguntó por mis síntomas, le solté una retahíla de chistes que sonó algo así:

—Doctor, tengo la lengua del color de Whoopi Goldberg, y estoy vomitando comida que comió otra gente. Se me sale el material por arriba y por abajo. Soy como un *cannoli* humano.

El doctor se rio y llamó a las enfermeras.

—Cuénteselo a ellas.

Así que les hice un segundo pase a las enfermeras. Me estaba muriendo... pero las estaba matando de risa.

El médico me dio una palmada en la espalda.

—Señor Reiss, si puede hacerse tanto el gracioso es que sin duda no está tan enfermo.

Me mandó a casa.

Una hora después, me encontraron desmayado en el aparcamiento del hospital.

Muestra B: Mi mujer y yo fuimos a Hawái de luna de miel y visitamos Pearl Harbor. (Lo cual simboliza adecuadamente cómo fue la luna de miel.) Estábamos ante los restos del acorazado *Missouri* —uno de los sitios más solemnes de Estados Unidos— y me entró la risa. Verás por qué: había

apartado la vista hacia un grupo de turistas de Tokio que sonreía y charlaba en japonés. Me imaginé que estaban diciendo: «Buen trabajo, chicos. ¡Mirad el boquete en el barco! Qué gran día para vivirlo en familia».

Ser gracioso es como ser alto. La gente me pregunta mucho: «¿Algunos días te despiertas y no eres gracioso?». Nadie le pregunta a Kobe Bryant: «¿Algunos días te despiertas y no eres alto?».

Al igual que Kobe Bryant, tengo suerte de que haya un trabajo en el que me paguen por ser así. Hace un siglo, alguien como Kobe trabajaría en una tienda. Sería el tipo al que le pides que te baje cosas que están en lo más alto de la estantería. Asimismo, un tipo como yo estaría encerrado en el sótano de un manicomio, envuelto en sábanas mojadas y frías.

Pero no soy un loco, ni un genio, ni un artista. Soy más bien como una gallina. A veces se forman cosas en mi cerebro, crecen y crecen hasta que tengo que escribirlas para liberar espacio en mi cabeza. Como la gallina cuando pone un huevo. Y cuando la gente se come un huevo, la gallina seguro que piensa: «¿En serio? ¿Os gusta? Lo acabo de echar por el culo».

Tengo suerte de poder ganarme la vida haciendo esto, porque no tengo otras habilidades. No sé cantar ni toco ningún instrumento musical. No sé patinar, ni esquiar, ni hablo idiomas. He tecleado este libro entero usando un solo dedo.

Entonces ¿qué sería de mí si no pudiera escribir comedia? Escribiría para Jimmy Fallon. Fíjate: «Fallon» leído del revés suena casi como negar la risa en inglés (o sea, *no laugh*).

El caso es que, si no pudiera escribir comedia, seguramente sería un abogado gracioso. De esos que hacen reír en el tribunal. Y luego su cliente acaba en la silla eléctrica. Por robar en una tienda. (Conté esta broma en Qatar y en Arabia Saudí, y el público estaba en plan: «Bueno, ¿y qué?».)

Había tres grandes comediantes en mis años formativos: Bill Cosby, Bill Murray y Richard Pryor. Y destrozaron la comedia para una generación entera. ¿Cómo? Soltando de todo menos chistes. Puedes citar algún chiste de Steve Martin, o una frase de Rodney Dangerfield, pero ¿puedes hacerlo con Pryor, Cosby o Murray? Las cosas que decían solo eran graciosas cuando las decían ellos. En el caso de Cosby, ni siquiera hacía falta que fueran frases completas: «La cosa de la cosa pone leche en la tostada y ¡ja ja ja!». Aquello era incomprensible, pero a Estados Unidos le encantaba.

El problema fue que inspiraron a una generación de humoristas que

intentaba ahorrarse problemas apoyándose en la personalidad: eran todo carácter y cero chistes. También fue una época en la que las estrellas de la comedia no parecían preocuparse por nada. Bill Murray hizo varias películas pésimas; Richard Pryor y Eddie Murphy hicieron otras tantas; y los guiones que eran demasiado malos para ellos los acababa aceptando Chevy Chase. Todos eran inteligentes, así que tenían que saber lo malas que eran esas películas, pero cobraban y las hacían. La mayoría de estos actores cómicos dieron sus primeros pasos como escritores. Podrían haber escrito sus propios guiones, pero ni siquiera se molestaron en hacerlo.

Después de una década de comedia perezosa y material a medio hacer, aparecieron *Los Simpson*. Los chistes nos importaban, trabajábamos interminables horas para embutir todas las bromas posibles en cada capítulo. No sé si podemos atribuirnos el cambio, pero la televisión y las películas empezaron a esforzarse más. Los chistes volvieron. Las series como *Rockefeller Plaza* o *Arrested Development* exigían un poco más de atención. En esta época, las estrellas cómicas como Seth Rogen, Amy Schumer, Kristen Wiig, Melissa McCarthy y Jonah Hill escribieron las comedias que protagonizaban.

Pero ¿qué es la comedia? Llevo la vida entera haciéndola, pero no tengo ni idea. He leído a todos los filósofos que han hablado sobre el humor — Aristóteles, Freud, Henri Bergson— y no tienen ni idea. Una teoría reciente, según el fascinante libro titulado *The Humor Code*, afirma que es un acto de «transgresión benigna». Por ejemplo:

¿Por qué la gallina cruzó la calle?
Por un acto de transgresión benigna.

Creo que todas estas teorías son paparruchas. La comedia es demasiado rara, maravillosa y subjetiva para explicarla con una teoría que la abarque por completo. O sea, ¿qué tienen en común el dúo cómico de Nichols y May con el de Cheech y Chong? Nada, excepto que son lo peor.

No obstante, yo sí tengo una teoría de los chistes. No es completa ni profunda, pero es una observación que no he oído en boca de nadie más: cuando un chiste se ha acabado, se ha acabado. Todos los cabos sueltos quedan atados, el viaje termina. Todas las cosas raras que preceden a la ocurrencia final tienen sentido. He aquí un ejemplo:

Un caballo entra en un bar y pide un whisky. Otro cliente le dice al camarero: «Qué raro, ¿no?», y el camarero contesta: «Pues sí, normalmente pide agua con gas».

Piensa en todas las preguntas que surgen de esta historia. ¿Por qué entra un caballo en un bar? ¿Por qué pide un whisky? ¿Por qué habla? Pero al camarero nada de esto le sorprende.

Todas estas preguntas desaparecen cuando llega la ocurrencia de que «normalmente pide agua con gas». La lógica se retuerce de un modo loco y todo tiene sentido: ya no hay más preguntas y nos da igual por qué el caballo ha decidido darse al alcohol. Que le den.

Me encanta la lógica ilógica de algunos chistes. Por ejemplo, esta frase de George Carlin: «Beethoven estaba tan sordo que pensaba que era pintor». Casi tiene sentido.

(Carlin me parece el mejor humorista de la historia. Cuenta de maravilla los chistes, que siguen siendo graciosos cuando se los robo.)

Un chiste tampoco tiene que ser ilógico. Algunos tienen finales dignos de historias de misterio. Voy a cerrar la sección con uno de mis preferidos:

Un camarero está cerrando el bar y ve a un cliente tendido en el suelo. Lo levanta, pero el hombre vuelve a caerse. Lo vuelve a levantar, pero el tipo se vuelve a desplomar. Al final, el camarero se lo echa al hombro y carga con él hasta la dirección que ha visto escrita en su cartera. Cuando llegan a casa del tipo, el camarero le vuelve a poner de pie, pero el cliente cae directo al suelo.

El camarero aporrea la puerta y la esposa del tipo aparece.

—Aquí tiene al borracho de su marido —dice el camarero.

La mujer pregunta:

—¿Y la silla de ruedas?

Grandes comedias que no has visto (¡y deberías!)

El Instituto Estadounidense de Cine (AFI) elaboró una lista de las cien mejores comedias de la historia llamada «AFI: 100 años... 100 risas». Es decir, una carcajada al año, más o menos lo que me provoca Dane Cook.

La lista del AFI es muy buena, pues cuenta con muchas películas que tienes que ver: *Annie Hall*, *Desmadre a la americana*, *Aterriza como puedas*, *Atrapado en el tiempo*... Los sospechosos habituales. Las dos que proponen como las mejores no me gustan demasiado: *Tootsie* (¿un hombre travestido?) y *Con faldas y a lo loco* (¿dos hombres travestidos?). Sí me gusta, en cambio,

la número sesenta y siete: *Señora Doubtfire*, *papá de por vida* (un hombre travestido de vieja).

Los nazis no parecen graciosos, pero hay tres películas sobre ellos en la lista; vamos, el truco del sombrero de Hitler: *Los productores*, *Ser o no ser* y *El gran dictador*. Pero ¿dónde están los zombis cachondos? Hay un número sorprendente de comedias de zombis, pero ninguna figura en la lista: *Zombieland*, *Zombies Party (una noche de muerte)*, *Braindead: tu madre se ha comido a mi perro*, *Terroríficamente muertos*, *El ejército de las tinieblas* y la satírica *Zombi*, en la que los muertos vivientes van tambaleándose por un centro comercial como si fueran consumidores descerebrados.

Tendrás que ver todos los hilarantes dibujos animados de Tex Avery, así como las películas con animación que inspiraron: *La máscara*, *Kung Fusion* y *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* Los hermanos Marx tienen cuatro películas en la lista del AFI, pero hicieron varias al final de su carrera que están bastante infravaloradas: *Los hermanos Marx en el Oeste* y *Una noche en Casablanca*.

Y cualquier fan de la comedia tiene que ver el documental titulado *The Aristocrats*. En él, setenta y cinco humoristas diferentes cuentan el mismo chiste. Que ni siquiera es bueno. Pero todos lo cuentan con estilos diferentes, lo cual demuestra todas las formas que hay de ser gracioso. También es una olimpiada cómica, porque vas eligiendo cuál de los humoristas lo cuenta mejor. Yo coincido con la elección de los directores: Gilbert Gottfried.

Por último, ahí va una lista de grandes comedias que no has visto y probablemente ni siquiera sepas que existen:

1. *Uno, dos, tres* (1961): Billy Wilder mezcla la Guerra Fría con la guerra de las colas en esta película sobre un ejecutivo de Coca-Cola en Berlín Occidental. El ritmo del humor se vuelve vertiginoso en la segunda hora. Fue tan agotador que Jimmy Cagney dejó los escenarios los siguientes veinte años.
2. *Top Secret!* (1984): Después de *Aterriza como puedas*, sus realizadores siguieron con este bajón. La película no es desternillante, pero tiene puntos raros y graciosos; abundan los chistes surrealistas, como los nazis que caen de una torre y al tocar tierra se resquebrajan como si fueran de vidrio. Si te decepcionó

cuando la estrenaron, quizá deberías volver a verla.

3. *Arma fatal* (2007): Simon Pegg escribe excelentes películas para sí mismo, y su cinta sobre un policía de pueblo tiene uno de los guiones mejor contruidos de la historia. No hay una sola frase de la primera parte que no dé fruto en la segunda.
4. *El guardaespaldas* (1921): La primera película dirigida por Buster Keaton, y la única película que me ha parecido demasiado graciosa. Está llena de comedia inspirada. Ojalá la hubieran extendido en dos o tres películas.
5. *Un genio con dos cerebros* (1983): Una de las películas más graciosas de Steve Martin y uno de sus mayores fracasos. Es humor puro, casi siempre genial.
6. *Ni vu, ni connu* (1958): Este cuento francés de un cazador furtivo y un poli es la película más graciosa que verás jamás. Me topé con ella en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. No tengo ni idea de dónde la puedes ver. ¡Ni siquiera sabría traducir el título!

Los seis mejores libros sobre comedia (Además del que tienes en la mano)

1. *Born Standing Up: A Comic's Life*: Steve Martin cuenta los años que tardó en desarrollar su imagen de comediante. Es un libro muy serio sobre cómo ser gracioso.
2. *Wake Me When It's Funny*: Garry Marshall cuenta montones de historias graciosas sobre cómo entró y conquistó la comedia televisiva.
3. *Even This I Get to Experience*: Norman Lear hace lo mismo que Garry Marshall (el de arriba). Este y los dos anteriores son mejores en audiolibros: los leen sus propios autores con una gracia inconfundible.
4. *Sick in the Head: Conversations About Life and Comedy*: Judd

Apatow entrevista a casi todos los humoristas vivos en un libro de 576 páginas que se leen a toda pastilla.

5. *American Cornball: A Laffopedic Guide to the Formerly Funny*: El único análisis académico sobre el humor que da en el clavo. El autor, Christopher Miller, cataloga cientos de clichés del humor desaparecidos, como los profesores distraídos, los hombres desnudos vestidos con barriles o las cajas fuertes que le caen a la gente en la cabeza. Cuenta que la escena de terapia en la que los Simpson se electrocutan entre sí no es más que «una batalla de tartazos, pero con electricidad». Esa escena la escribí yo y nunca me había parado a pensarlo, pero es verdad.
6. *Poking a Dead Frog: Conversations with Today's Top Comedy Writers*: No pagues por una clase de escritura cómica. Todo lo que necesitas saber está en este libro de Mike Sacks. Los escritores cómicos de todos los ámbitos del entretenimiento cuentan cómo crean el humor y dan consejos prácticos muy buenos para encontrar trabajo en este mundillo.

Tuit va, tuit viene

Del libro de *Poking a Dead Frog* me gustó todo menos el título: ¿qué es eso de «darle golpecitos a una rana muerta»? El libro incluso me descubrió algo que desconocía: los programas de comedia nocturnos están contratando a escritores a través de Twitter. Es un gran escaparate para jóvenes escritores. La última incorporación a *Los Simpson*, Megan Amram, empezó su carrera en Twitter, reuniendo a 700.000 seguidores. También es una herramienta de entrenamiento perfecta para aspirantes a escritores: el límite de 280 caracteres refuerza la brevedad —algo vital para el humor— y el número de *likes* y retuits da *feedback* instantáneo sobre la gracia de un chiste.

Así pues, a la edad de cincuenta y siete, he empezado a tuitear, y, después de treinta y cinco años trabajando como profesional, me está haciendo mejor escritor de comedia. Sígueme en @MikeReissWriter. Aquí hay algunos ejemplos:

0. J. sale de prisión: quiero estar tranquilo para poder espetar a una mujer.

¡Ups! O sea, para despertar junto a una mujer.

Chevy Chase cumple 74. Gracias por todas las risas y por una sola buena película.

Hay nombres que nos predisponen. Que se lo digan a Pete Best, a Donny Most o a Cedric the Entertainer.

Justin Timberlake va al médico:

J. T.: *Got this feeling in my body...*

DR.: Deje de cantar y dígame qué pasa.

J. T.: Tengo una sensación en el cuerpo...

DR.: Esclerosis múltiple.

ÚLTIMA HORA: HOMBRE ARDE EN LA HOGUERA

Sus últimas palabras: «La ironía me quema por dentro. Pero es mejor que estar quemado.»

Trump no parece un presidente. Se parece a Gary Busey haciendo de presidente.

Este mes Jimi Hendrix habría cumplido setenta y cinco. De haber vivido, ya habría muerto.

«El grumete, el repostero,

la familia Gustaffson,
Dave Pendergast y el jardinero...»
Los fallecidos en el naufragio del SS Minnow.

Si buscas una buena noticia en estos tiempos turbulentos, piensa esto:
Julia Roberts ya casi no sale en películas.

Mensaje oculto en mi carta a Trump en las primeras letras:

Te odio,
Eres basura y
Odio lo que representas.
Das tanto asco que
Incluso mirarte
Odioso resulta.

A diferencia de las canciones de Coldplay, no hay dos copos de nieve
iguales.

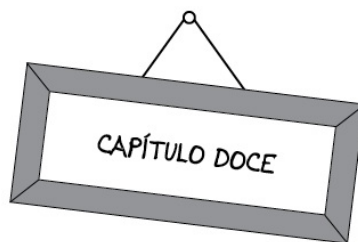
Después de una larga lucha contra la depresión, Charlie Brown se ha
suicidado. Sus amigos y familia lloran de alivio.

¿A que molaría que George Romero muriera y se transformara en zombi?
¿O que George Lucas muriera y se transformara en robot?
¿O que Michael Bay muriera?

«Un tarado mete a cinco niños en un edificio abandonado. Cuatro
mueren.»

Sinopsis de

Willie Wonka y la fábrica de chocolate



CÓMO KRUSTY SE CONVIRTIÓ EN *EL CRÍTICO*

Cuando Al y yo estábamos terminando nuestros dos años al mando de *Los Simpson*, Matt Groening nos abordó con una idea nueva: un *spin-off* animado de Krusty el payaso. Desarrollamos el concepto, imaginamos a Krusty como padre soltero en Nueva York, acompañado de una maquilladora amargada y un jefe zumbado parecido a Ted Turner.

Matt lo acabó rechazando; prefería hacer un programa de telerrealidad en el que Dan Castellaneta (que da voz al personaje) iba por ahí corriendo aventuras, como trabajar en un barco atunero o asistir en un parto.

Ya llevo dos programas que nunca llegaron a existir.

Un año después, en 1993, Jim Brooks nos dijo que quería hacer una comedia de situación ambientada en un programa matinal parecido a *Today*. Al y yo estuvimos pensando en ello y se nos ocurrió ambientarlo en un programa de crítica de cine, como el de Gene Shalit. Le dimos cuerpo con todas las ideas rechazadas del programa de Krusty: un padre soltero en Nueva York, una maquilladora amargada y un jefe zumbado parecido a Ted Turner. La comedia, al igual que el compostaje, implica reciclar sabiamente.

A Jim le gustó la idea y nos preguntó si nos gustaba Jon Lovitz, al que acabábamos de ver en *Ellas dan el golpe*.

Lovitz nos encantaba, y había colaborado en *Los Simpson* tres veces. Al y yo hicimos de mil amores un «piloto de *El crítico*» en imagen real para Lovitz. Pero se nos olvidó hablar con Lovitz del tema. Cuando por fin le presentamos el guion terminado, dijo:

—¡Yo no puedo hacer un programa de televisión! ¡¡¡Soy una ESTRELLA

DE CINE!!!

(Pronunciado al más puro estilo Lovitz.)

El caso es que, en efecto, tenía tres películas en cola: *El tesoro de Curly II*, *Atrapados en el paraíso* y *Un muchacho llamado Norte*, de Rob Reiner. (Lovitz diría más tarde: «Tres películas, ¡tres CAGADAS!».)

Lovitz se disponía a salir de nuestra reunión cuando Al y yo le rogamos:

—¿Y si fuera una serie animada?

Y así, sin más, aceptó, y nació *El crítico*. Pasó a ser la única serie de animación de la historia en la que la última decisión creativa fue hacerla en dibujos animados.

Partiendo del éxito de *Los Simpson*, Jim Brooks consiguió un acuerdo estupendo con ABC. Independientemente de la idea que les propusiera, tendrían que hacer veintidós capítulos. No podían decir que no.

Emocionados, fuimos con Jim a ABC a proponer nuestra idea: una serie animada sobre un crítico de cine protagonizada por Jon Lovitz.

—No —nos dijeron.

Después de negociar bastante, aceptaron hacer trece episodios. Así empezó el tortuoso camino de *El crítico* en televisión.

I Love Lovitz

La primera vez que vi a Jon Lovitz, trabajaba en *The Tonight Show*. Teníamos de invitados a su compañía de improvisación de Los Ángeles conocida como The Groundlings, y Lovitz, entonces muy joven, representó a su personaje Tommy Flanagan, un mentiroso compulsivo. Ya entonces se notaba que era especial.

Nos conocimos formalmente después, en una mesa italiana de *Los Simpson*, cuando interpretó de estrella invitada a Artie Ziff, el personaje que llevaría a Marge a su fiesta de graduación. Antes de empezar, comenté una noticia del periódico.

—Aquí dice que los ladrones están cortando manos en el centro de Los Ángeles para robar Rolex.

—¿Rolex como este? —preguntó Jon, plantándome el enorme reloj en la cara.

Es un alegre maestro de la fanfarronería, con una inmerecida seguridad en sí mismo. Pero ¿el verdadero Jon Lovitz es así?

Esta es una cuestión filosófica importante: ese no es Jon, sino un personaje al que interpreta veinticuatro horas al día. Cuando baja la guardia, Jon puede ser tímido y autocrítico. Siempre se está disculpando por todo.

JON LOVITZ SE DISCULPA POR CUALQUIER COSA

«Me frustraba mucho y a veces les daba el día a Mike y a Al. Cuando lo hacía, me sentía mal, porque son muy amables. De hecho, me disculpé con Mike por habérselo hecho pasar mal, pero me dijo: “No recuerdo nada de eso. Para mí eres una persona amable y agradable”. ¡Menos mal! Porque a veces me pongo un poco gruñón.»

Jon además toca el piano clásico, habla francés de maravilla y canta ópera. Su debut en el escenario fue —flipa— en *Muerte de un viajante*.

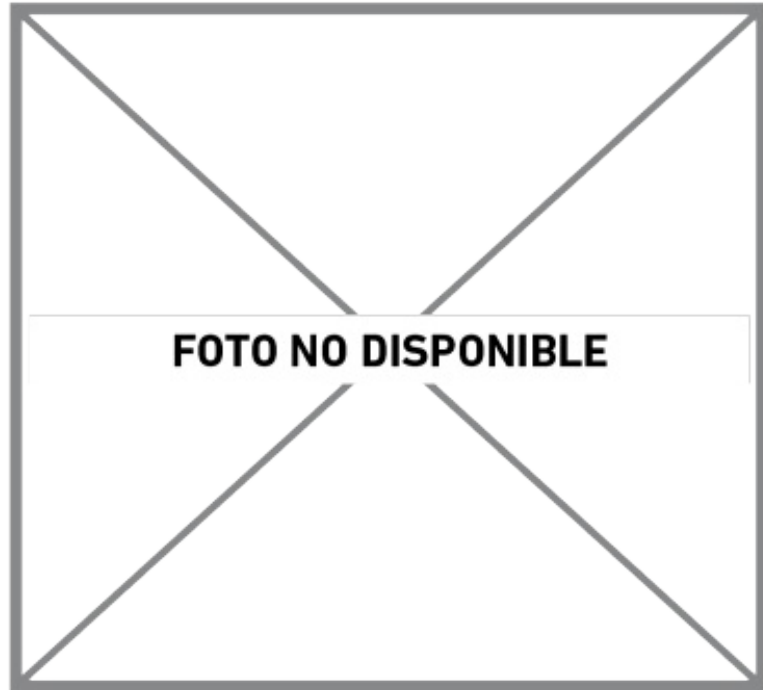
En *El crítico* le rodeamos de un elenco de lo más ecléctico, desde la voz de Babe, el cerdito valiente (Christine Kavanaugh), hasta el actor de cine erótico Charles Napier. Contábamos con el mejor imitador del mundo (Maurice LaMarche) y el hombre de los mil acentos (Nick Jameson). Entre ellos dos, hacían sesenta personajes por episodio... ¡y pagábamos por personaje! La persona más popular del reparto ni siquiera se dedicaba a la actuación: era Doris Grau, la supervisora de los guiones de *Los Simpson*, que hacía de Doris, la maquilladora.

La voz más difícil de elegir fue Margo, la comprensiva hermana del crítico Jay Sherman. Contratamos y despedimos a cuatro actrices diferentes, incluida Margaret Cho, hasta que nos dimos cuenta de que a la Margo perfecta la teníamos delante de las narices: Nancy Cartwright.

«Para mí —explicó Nancy— era fantástico, porque no era Bart, ni Nelson, ni Ralph, ni Kearney, ni Base de Datos, ni Todd Flanders... ¡Iba a interpretar a una chica! Al principio tenía algunas ideas, pero me dijeron que lo que querían era que fuera yo misma.»

Diseñar los personajes fue mucho más difícil. No contábamos con un artista visionario como Matt Groening, así que reunimos un equipo alucinante: David Silverman (*Los Simpson*), Rich Moore (¡Rompe Ralph!),

Everett Peck (*Duckman*) y David Cutler (*Pesadilla antes de Navidad*). Me temo que diseñamos en grupo: los productores, con poco ojo artístico, elegimos y mezclamos partes diferentes de cada personaje. Fue un proceso como el de Frankenstein, con cabeza cuadrada y todo. Cuando se emitió la serie, descubrimos que Jay era clavadito a un crítico de carne y hueso: James Wolcott.



Resulta que Jay Sherman era clavadito al crítico James Wolcott, de *Vanity Fair*. Tendrás que buscarle en Google. También resulta que es más fácil imprimir una imagen de Mahoma que de James Wolcott.

Al y yo le dimos a Jay Sherman dos frases memorables: «¡Apesta!» (que no requiere aclaración alguna) y «¡Hotchie-motchie!» (que requiere bastantes aclaraciones). Oí «Hotchie-motchie» una vez de niño y no la he olvidado nunca. Fue un grito de consternación pronunciado por un miembro de la compañía de gente menuda Hermine's Royal Lilliputians.

Contratamos un equipo de guionistas excelente, la mitad de los cuales eran cinéfilos de Harvard. De hecho, el restaurador eslavo de *El crítico*, Vlada, llevaba el nombre de nuestro profesor de cine Vlada Petric. (El personaje que

diseñamos para Vlada se basa en el animador húngaro de *Los Simpson*, Gábor Csupó.)

Era un club masculino: una docena de hombres encargados de toda la producción. Pero en nuestra defensa hay que decir que, de esos doce, dos ahora son mujeres. ¡Supera eso, *Transparent*!

También contábamos con un guionista independiente, un chaval gracioso que venía una o dos veces a la semana. Se llamaba Judd Apatow.

JUDD APATOW SOBRE TRABAJAR EN EL CRÍTICO

«Mike y Al tenían una cantidad ingente de energía y paciencia. Hicieron algo que no he vuelto a ver: no se levantaban en todo el día. Entrábamos sobre las diez de la mañana y nos quedábamos hasta las ocho o las diez de la noche. Y Mike y Al no se ponían de pie en todo el día. Estaban pegados a la silla. Al tenía una taza llena de M&M's, cacahuetes, panecillos salados o lo que fuera que picoteara. Y no hacían más que soltar chistes durante diez o doce horas. Casi nunca salían de la sala a escuchar la mezcla de sonido o a reunirse con alguien. Ahora que ya he dirigido programas, siempre me pregunto: "¿Cuándo convocaban las reuniones?". ¡Si no recuerdo que Mike o Al salieran de la sala! Tenían muchísima paciencia y les encantaba estar allí.»

Historia de dos críticos

El crítico debutó con muy buenas cuotas de pantalla y críticas positivas. Dos días después, mi asistente Dee entró con una caja de cartón enorme a punto de reventar.

—¿Qué traes? —pregunté.

—Cartas de espectadores enfadados —respondió.

La sensibilidad que nos había beneficiado tanto en *Los Simpson* era demasiado cruda y provocadora para la audiencia familiar de ABC. A muchos espectadores les molestó en especial la escena en la que Jay se acuesta con una actriz en su primera cita. (Me alegro de que elimináramos la frase en la que el crítico afirmaba: «¡Incluso los orgasmos son mejores!».) La ironía era que, mientras estuvimos en antena, fuimos el programa con mejor cuota de pantalla infantil, más incluso que *Los Simpson*.

Las cuotas cayeron rápidamente, y ABC nos eliminó de la parrilla a las seis semanas. A pesar de este inconveniente, el canal nos había apoyado mucho durante todo el proceso. Nos reunimos con Bob Iger, el presidente del canal, que nos mostró una parrilla del tamaño de una pared con la programación de ABC y nos preguntó:

—¿En qué horario veis que encaja la serie?

Yo balbuceé:

—Los domingos por la noche, en Fox, después de *Los Simpson*.

Y ahí fue a parar.

Jim Brooks consiguió que *El crítico* pasara de ABC a Fox. Fue una tarea monumental que requirió la cooperación de empresas de producción de Francia y Alemania. Era la primera vez que esos dos países colaboraban desde el gobierno de Vichy. Y el resultado tuvo el mismo éxito.

Fox nos colocó justo después de *Los Simpson*. Habían probado con varias series en ese espacio, pero nada funcionaba. Para lanzar la serie, Jim Brooks decidió que hiciéramos un capítulo que cruzara las dos series: el crítico juzgaría el Festival de Cine de Springfield.

Los cruces ficcionales son una tradición televisiva. *Los nuevos ricos* visitaron *Petticoat Junction*; *El barco del amor* viajó a *La isla de la fantasía*; los Supersónicos viajaron en el tiempo a conocer a los Picapiedra. Jim Brooks mezclaba constantemente a los personajes de sus tres comedias de situación —*La chica de la tele*, *Rhoda* y *Phyllis*—. De pequeño, me encantaban estos cruces. Me transmitían que todos estos personajes de distintos programas vivían en el mismo universo y que eran todos amigos.

Cuando llegó el momento de hacer el capítulo, hubo una protesta enorme en el equipo de *Los Simpson*. El productor ejecutivo David Mirkin estaba de nuestra parte, pero el resto del equipo dijo: «¡NO VAMOS A PERMITIRLO!».

Resultaba especialmente doloroso que la mayoría de los que se oponían a voz en grito fueran amigos nuestros. Las personas que Al y yo habíamos contratado para *Los Simpson* ahora luchaban contra nosotros.

Pero la voz más ruidosa fue la de un guionista que acababa de entrar en la serie. Llevaba allí solo un par de semanas, pero pensó que sabía mejor que nadie lo que le convenía a *Los Simpson*. (No duró mucho en el equipo.)

Acudimos a Jim Brooks para informar del motín, y, aunque vivo rodeado de palabras memorables, pronunció una de mis frases favoritas:

—¿Cuándo se ha convertido esto en una democracia?

Procedimos a hacer el capítulo, escrito y producido en su totalidad por el equipo de *El crítico*.

Los guionistas de *Los Simpson* se habían resistido tanto que pusimos especial empeño en que fuera un programa estupendo. Con el tiempo se ha convertido en uno de los favoritos de los espectadores, y en él hay una de las bromas clásicas de *Los Simpson*: cuando todo el público del festival de cine está abucheando al señor Burns, este le pregunta a Smithers: «Smithers, ¿me están abucheando?», y Smithers responde: «No, señor. Lo que dicen es “¡Bu-arns! ¡Bu-arns!”».

Cuando el capítulo al fin se emitió, los escritores de *Los Simpson* que se habían opuesto a la idea seguían teniendo derecho contractual de producción por el episodio si querían. Y por supuesto que quisieron. Además, todos cobraron. Recibieron reconocimiento y sueldo por el programa, aunque su única contribución hubiera sido intentar que no llegara a existir.

Bueno, no todos. La única persona que no quiso figurar en los créditos fue Matt Groening, que eliminó discretamente su nombre del episodio. Creo que al principio no nos dimos cuenta, y sospecho que es el único capítulo de *Los Simpson* en el que no aparece el nombre de Matt en los créditos. Alguien de posproducción filtró este hecho a *Los Angeles Times*, que difundió la historia. Matt reconoció que lo había hecho porque «violaba el universo de *Los Simpson*. —Y añadió—: Durante años en *Los Simpson* hemos procurado mantener su unicidad».

Jim Brooks vino en nuestra defensa, afirmando que Matt estaba agradecido por todos los años que habíamos dedicado al programa. «Al y Mike han pasado años poniendo toda la carne en el asador por la serie, quedándose hasta las cuatro de la madrugada para que todo saliera bien... *El crítico* es su apuesta y debería apoyarlos.»

Esta fue la batalla de Antietam de *Los Simpson*: el conflicto más sangriento de nuestra Guerra Civil. Visto con perspectiva, no fue para tanto.

No obstante, generó tanto rencor que, años después, cuando estábamos grabando los comentarios del episodio para el DVD, se notaba el resentimiento por todas partes. Era tan ácido que Jim dijo: «Es horrible... No lo podemos utilizar». Así que, por primera y única vez en la historia, eliminamos la pista e hicimos un segundo comentario. Pero ¡Jim sigue sonando enfadado!

Matt Groening y yo ya nos hemos reído de todo aquello. *Los Simpson* han hecho cruces ficticiales con *Padre de familia*, *Expediente X* y *Futurama*. Matt no ha tenido ningún problema con esta última serie.

El que no debe ser nombrado

Al presidente de Fox que compró *El crítico* para programarlo después de *Los Simpson* lo despidieron antes del estreno en su cadena. Y el nuevo presidente detestaba el programa.

El crítico recibió índices de audiencia estelares en su debut en Fox. El presidente llamó, no para darnos la enhorabuena, sino para decirnos:

—¿Creéis que esto funcionará si no le damos publicidad?

«¿Cómo?» Le acabábamos de dar un programa de éxito, pero se negaba a darle publicidad.

Todos estábamos perplejos. Lovitz cuenta lo siguiente: «Llamé a Jim Brooks para averiguar por qué estaba pasando esto, y me dijo: “Nunca he visto nada igual”».

Emitimos diez capítulos en Fox, y el presidente de la cadena llamó después del octavo para explicar lo mucho que odiaba la serie.

En una ocasión nos convocó a una reunión. Reprodujo en la pantalla un capítulo para demostrarnos lo «mala» que era la serie. Cuando sus empleados empezaron a reírse, les reprendió:

—¿De qué os reís? ¡No tiene gracia!

Seis semanas después, canceló la serie y la sustituyó por otra que él mismo había desarrollado que se llamaba *House of Buggin'*. *El crítico* no podía competir con tanto buguibugui.

La ironía final fue que este tipo dejó la presidencia de Fox a los pocos meses. Vino, canceló nuestra serie y desapareció sin dejar rastro. Era una especie de demonio infernal invocado exclusivamente para cancelar *El crítico* antes de regresar al llameante averno del que provenía.

En el mundo del espectáculo hay una regla que dice que no hay que dar nombres cuando hablas mal de alguien, porque en algún momento quizá tengas que trabajar con él. Esta regla suele ser buena.

Pero este presidente de Fox se llamaba John Matoian.

John Matoian. John Matoian. John Matoian. John Matoian. John Matoian.

Al año siguiente, recibimos una oferta para revivir *El crítico* en UPN, una

nueva cadena que acababa de empezar. Pero querían entontecer el contenido y desplazar el interés de Jay Sherman a su hijo Marty y a sus amiguitos. Yo dije que no, porque la serie no era así. Además, no podía soportar la idea de que en tres años nos cancelaran la serie en tres canales.

El crítico aún no había muerto. Durante el *boom* de Internet en el año 2000, nos pidieron a Al y a mí que hiciéramos cortometrajes originales de *El crítico* para Internet. Íbamos a usar animación Flash, es decir, que podíamos producir un dibujo animado en nueve días en vez de nueve meses. Podríamos parodiar películas que todavía estaban en los cines. Al y yo volvimos a reunir al equipo, escribimos y producimos diez cortos animados. Después, por alguna razón que no logro entender, la empresa de producción secuestró los cortos durante diez meses. Colgar cortos en la web llevaba más tiempo que hacer episodios animados para el canal de televisión.

La productora se fue a pique y *El crítico* se acabó definitivamente. Fue divertido hacer la serie y me encantaba trabajar con Lovitz. Pero después de dos años con él, no llegó a aprenderse mi nombre. Siempre se dirigía a Al Jean y a mí como «Al y Jean». Ojalá pidiera disculpas...

Más de dos décadas después, la gente sigue diciéndome lo mucho que le gustaba la serie. Resulta difícil de creer: se trata de un programa lleno de parodias de películas de los noventa ahora desconocidas. Está un poco anticuada. De hecho, todos los episodios empiezan con un plano del World Trade Center.



Lovitz me respetaba como jefe.

Todavía se puede ver *El crítico* en Crackle y en Reelz, y en YouTube están todos los capítulos en buena calidad. Seguimos pensando en asociarnos con los Testigos de Jehová para ir de puerta a puerta con la serie. Porque creemos que no hay medio de comunicación en el que *El crítico* no pueda fracasar.

La última palabra sobre el asunto se la cedo a Jon Lovitz, el tipo que desde el principio no quiso hacer la serie (porque es UNA ESTRELLA DE CINE):

«Si vas a mi historial de Twitter, verás que todas las semanas hay personas que me preguntan por la serie. Y me encantaría que volviera. Lo he intentado. Pero Al está trabajando en *Los Simpson*, y Mike me dijo que adelante, pero que no contara con él. Sugerí que consiguiéramos fondos con Kickstarter, o

que hiciéramos algo. Incluso dije: “¿Por qué no la convertimos en una comedia a imagen real?”. Pero ahí está, muerta de risa... mientras millones de fans piden que vuelva».

AL JEAN SOBRE EL CRÍTICO

«Creo que la última vez que Mike y yo discutimos fue por algo de *El crítico*. Estábamos haciendo una parodia en la que Orson Welles salía en un anuncio de guisantes. Creo que yo quería que hubiera un fundido en negro o algo así, pero a él no le convencía. Esto debió de ser hace veintidós años. La última diferencia creativa que hemos tenido.»

[NOTA DEL AUTOR: Al quería que Orson Welles, después de apartarse de la cámara, se encontrara una patata frita en la barba y que después sonara el ruido de la masticación. Resultaba excesivo. No me gustaba nada ese gag, pero a todos los demás seres humanos del planeta Tierra les encantaba. ¡Y LES ENCANTÓ! Alguien colgó hace poco esta escena en Twitter y dijo que era «uno de los mayores puntazos de la historia de la televisión». Supongo que Al tenía razón.]



PREGUNTA CANDENTE

¿Cuál es la principal razón del fracaso de *El crítico*?

Al y yo fuimos los primeros miembros de *Los Simpson* en crear nuestra propia serie de animación. No queríamos meternos en su terreno, y por eso quisimos que *El crítico* se diferenciara de *Los Simpson* lo máximo posible:

Ellos eran suburbanos; nosotros éramos urbanitas.

Ellos tenían un matrimonio protagonista; nosotros, un padre divorciado.

Ellos eran de clase media; nosotros, ricos.

Homer era tonto; Jay Sherman era demasiado inteligente para su propio bien.

Este distanciamiento deliberado generó otra diferencia: ellos eran un éxito; nosotros, un fracaso.

Hoy en día, la televisión es mucho más experimental, la audiencia está más diversificada y la gente tiene más ganas de novedades. En la década de 1990, la forma de crear una serie de éxito era tomar un bombazo y cambiar algún elemento.

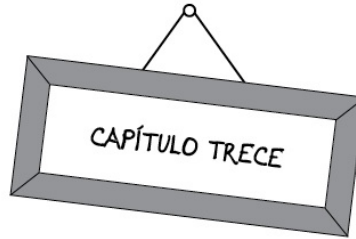
¿*Seinfeld* es un bombazo? Cásale con alguien y te sale *Loco por ti*. Añade unos niños y sale *Todo el mundo quiere a Raymond*. Haz que sea una mierda: te queda *Un chapuzas en casa*.

Pero hay una razón más profunda para explicar el fracaso de *El crítico*, y es tan inconsciente que nadie se da cuenta: todas las series animadas que han tenido éxito en las cuatro grandes cadenas de televisión estadounidense son sobre una familia. Todas y cada una de ellas: *Los Picapiedra*, *Los Supersónicos*, *Los Simpson*, *El rey de la colina*, *Padre de familia*, *Padre made in USA*, *Hamburguesas Bob*.

Pero esto tampoco se limita a las series de animación. Durante décadas, las comedias de situación mejor valoradas eran sobre una familia. Una serie pasaba el relevo a otra: desde *Los nuevos ricos* o *Todo en familia* hasta *El show de Bill Cosby* o *Roseanne*. Al parecer, a la gente le gusta más ver una familia que pasar tiempo con la suya.

Incluso ayuda que aparezca el término «familia» en el título: *Enredos de familia*, *Padre de familia*... Mike Nichols llegó a producir una serie que se llamaba *Family*.

Pero esa última fue un fracaso. Espero que el idiota del revisor quite esta parte.



UN PACTO CON EL DIABLO

Después del fracaso, resurrección y nuevo fracaso de *El crítico*, Al Jean y yo decidimos explotar nuestra falta de éxito. Conseguimos un acuerdo de desarrollo.

Los acuerdos de desarrollo fueron un fenómeno en el que un estudio pagaba un montón de dinero para crear programas de televisión en exclusiva. El estudio después vendía los programas a las cadenas. Por lo general los programas fracasaban —como suele ocurrir con el noventa y cinco por ciento de los programas— y todos perdían dinero.

Con el tiempo, los estudios comprendieron que no hacer programas de televisión suponía un ahorro, así que empezaron a rechazar cualquier idea que se les propusiera. Años después, pensaron que ahorrarían todavía más si no firmaban acuerdos de desarrollo. El modelo de negocio al completo desapareció, convertido en una pintoresca reliquia de la década de 1990, como Hulk Hogan o las noticias imparciales.

Al y yo nos reunimos con varios estudios para firmar un acuerdo. En DreamWorks, Steven Spielberg en persona nos recibió. Nos dijo:

—Me encanta *El crítico*, pero habéis limitado a Jon. Tenéis que dejar que Lovitz sea Lovitz.

Entonces yo bromeé:

—Steve, creo que sé un poco más que tú sobre dirección.

El chiste provocó un silencio absoluto, y no conseguimos ningún acuerdo en DreamWorks.

Al y yo acabamos firmando un acuerdo de tres años con otro estudio.

Durante los siguientes treinta y seis meses, les propusimos más de cien ideas para series, pero nadie compró ninguna. Una que nos gustaba mucho se llamaba *Menos cuarenta*: trataba sobre un equipo de investigadores encerrados en una base del Polo Sur. Diez años antes de *La teoría del Big Bang* y dieciséis años antes de *Frozen*, habíamos pensado una comedia de situación que combinaba las dos. Y, a partir de lo que habíamos aprendido en *Los Simpson*, hicimos los deberes y leímos todos los libros que pudimos encontrar sobre la Antártida.

Cuando acabamos de hacer nuestra propuesta, el ejecutivo del estudio nos hizo una sugerencia:

—Ambientadla en el Polo Norte. —Le dije que no podíamos y entonces preguntó—: ¿Qué diferencia hay?

—La diferencia es absoluta —expliqué—. En el Polo Sur hay tierra. En el Polo Norte no hay más que hielo sobre el agua. ¡Allí no se puede construir una base!

Reflexionó un rato y luego insistió:

—Sigo pensando que debería ser en el Polo Norte.

—¿POR QUÉ? —pregunté exasperado.

—Es un polo más gracioso.

Menos cuarenta no fue a ninguna parte.

Al y yo seguimos haciendo un buen trabajo durante este tiempo. Pero no gracias a nuestro acuerdo de desarrollo. Estábamos pluriempleados en *Los Simpson*, produciendo capítulos independientemente con un equipo diferente de guionistas. Hicimos algunos capítulos muy buenos, como por ejemplo «La marea Simpson» (en el que Homer y Bart navegan en un submarino militar), «Simpsoncalifragilísticoespialid... ¡oh! so» (una parodia de *Mary Poppins*) y «Los expedientes de Springfield», el cruce ficcional con *Expediente X*. Esta última idea llevaba cogiendo polvo en *Los Simpson* desde hacía cuatro años, el capítulo con el desarrollo más largo de la historia.

De vuelta en el estudio, después de dos años y medio de rechazo, decidimos adoptar la estrategia de los escritores pirata: combinar dos series de éxito para crear una tercera. Acudimos a ABC con la idea de *Teen Angel*.

—Es un cruce entre *Beavis y Butt-Head* y *Sabrina, cosas de brujas*.

—Nos entusiasma —dijeron los ejecutivos de ABC, contentos de que al fin lo hubiéramos pillado—. Lo que no nos gusta es la parte de *Beavis y Butt-Head*.

—Entonces ¿queréis que sea un cruce entre *Sabrina*? —pregunté.

Asintieron. Y eso les dimos: la historia de un adolescente cuyo mejor amigo muere y vuelve convertido en un travieso ángel de la guarda. Era como *The Odd Couple*, pero con un giro novedoso y simpático: la muerte en la adolescencia. Encontramos actores excelentes para los jóvenes, pero ABC quiso que para el papel de la madre contáramos con Maureen McCormick: Marcia Brady. Maureen es una señora encantadora y muy buena actriz, pero parecía demasiado joven: encarnaba a la madre de un adolescente, pero ¡es que parecía una adolescente! Le daba al programa un toque raro, incestuoso y paleta. Pero ABC insistió en contratarla. Doce episodios después, ABC insistió en despedirla. Cinco capítulos después de eso, cancelaron la serie.

Teníamos un equipo de guionistas muy bueno que han acabado en series mucho mejores, como *Frasier* o *La teoría del Big Bang*. Pero *Teen Angel* era una serie floja para los viernes por la tarde y, por mucho que nos esforzáramos, no podíamos despegar del Planeta Mediocridad. Mi nombre a veces aparecía tres veces en un episodio —como creador, escritor y productor— y ni siquiera yo aguantaba el programa.

Los fans han sido más benévolos con *Teen Angel*: tiene un 7,4 en IMDb. Está empatada con *El crítico* y un poco más abajo que *Cheers* (7,8).

Mientras duró el lúgubre acuerdo de desarrollo, tuve otro trabajo más. Fui escritor externo en *Homeboys in Outer Space*, una parodia de ciencia ficción sobre repartidores del espacio incompetentes. Era un cruce entre *Futurama* y... Bueno, en realidad no era más que *Futurama* tres años antes de *Futurama*. (Absoluta coincidencia. Nadie plagiaría *Homeboys* aposta.)

El creador de la serie, Ehrich Van Lowe, reunió a un equipo de novatos excelente. Cuatro de ellos acabaron siendo los guionistas fundadores de *Padre de familia* y después crearían *Padre Made in USA*. El actor Kevin Michael Richardson y el guionista Mike Price pasaron de *Homeboys* a *Los Simpson*. Cuando *Homeboys in Outer Space* se estrenó, *Los Angeles Times* lo calificó de «la mejor nueva comedia de esta temporada».

Y entonces los ejecutivos se metieron. Se cargaron todas las historias que se les proponía y nos asignaron un supervisor que nos dijo: «Vengo del mundo de la telenovela. No entiendo de comedia». Este prometedor programa se canceló después de veintiún episodios y acabó en la lista de «Peores series de todos los tiempos» en *TV Guide*.

En resumen: los ejecutivos del estudio convirtieron «la mejor nueva

comedia» en «la peor de todos los tiempos» en menos de un año. ¡Buen trabajo, chicos!

Al Jean lo explica mejor: «Un acuerdo de desarrollo es cuando un estudio te paga un montón de dinero por el privilegio de destruir tu carrera».

¡Lo dejo!

Después de la debacle del acuerdo de desarrollo, Al Jean y yo concluimos amistosamente nuestra colaboración de diecisiete años. Él volvió a trabajar en *Los Simpson* y yo dejé el mundo del espectáculo, jurando que no volvería nunca. Había visto el proceso de desarrollo de cerca y no creía que pudiera salir nada de calidad de aquel sistema. Durante quince años había seguido la trayectoria laboral clásica —redactor, productor, productor ejecutivo, acuerdo de desarrollo y al final creador de serie— y me pareció que cada paso que daba era cada vez menos divertido.

Pensé que no volvería a escribir nunca. Viajé por el mundo con mi mujer, visité museos, fui al cine y me dediqué a pasármelo bien. Había ahorrado lo suficiente para cubrir los gastos del resto de mi vida, a no ser que quisiera comer y vivir encerrado.

Pero no podía dejar de escribir. No era cuestión de dinero, ni prestigio, ni por avanzar en mi carrera. Sencillamente lo hacía. Escribía lo que me daba la gana: libros para niños, textos para el *New Yorker*, relatos y artículos de opinión.

Y rechazaron todo lo que intenté publicar. Reuní ciento cincuenta cartas de rechazo en mi primer año de semirretiro.

Pensé en rendirme. ¿Por qué no? Entonces leí algo sobre Jack London, el autor más vendido y más traducido de su tiempo. Antes de que empezara a publicar, acumuló una pila de cartas de rechazo de casi un metro de alta.

Y después, poco a poco, empezaron a aceptar algunos de mis textos. Todos los que me rechazaba el *New Yorker* me los publicaba *Esquire*. Un artículo acabó en un libro de texto sobre la escritura humorística. ¡Que se mueran de envidia los de la sección de humor del *New Yorker*!

Una docena de editores de libros infantiles leyeron y rechazaron mi libro *How Murray Saved Christmas*. Pero la decimotercera fue la vencida. Publicaron el libro que los demás habían leído y rechazado. Fue un éxito absoluto. En un mercado en el que vender 9.000 ejemplares se considera un

best seller, mi libro vendió 160.000 ejemplares. Más tarde acabó convertido en un especial de Navidad animado.

Desde entonces, he seguido escribiendo proyectos en los que creo de verdad. He vendido dieciocho libros infantiles, ocho guiones de cine y he escrito una docena de películas de animación. Ha sido muy divertido, y he llegado a ganar lo mismo que solía facturar con mi rutina hollywoodiense.

Mi lección para los jóvenes escritores de comedia es que eviten el camino tradicional y que hagan lo que les gusta. O no. Podría salir fatal.

De todas formas, escribir para la televisión fue una parte muy importante de mi carrera, pero fue solo la mitad de mi vida. Lo que sigue es la segunda mitad.

La mitad aburrida.

AL JEAN SOBRE MI RETIRO

«Cuando Mike dijo que se retiraba, de lo que se retiraba era de dirigir un programa a diario. Creo que le disgustaba mucho. Cuando estábamos en *Teen Angel*, teníamos a doce personas pasándonos notas sobre los episodios. Notas contradictorias, notas que desdecían lo que el autor de las notas nos había dicho la semana anterior. Creo que eso le hartó. A él le cansó más que a mí. En *Los Simpson*, las cosas son muy diferentes. Básicamente recibes notas de Jim Brooks y de Matt Groening.»



PREGUNTA CANDENTE

¿Cuál es el secreto del éxito de *Los Simpson*?

El verdadero secreto del éxito de *Los Simpson* es la valiosa información que nos pasan los ejecutivos de la cadena.

Es decir, nada de nada.

Cuando tuvimos luz verde, Jim Brooks decretó que ningún ejecutivo del estudio o de la cadena podría acercarse a la serie. Cuando grabamos *Los Simpson*, cualquier vagabundo de la calle puede entrar a verlo. Pero el presidente de Fox no puede. Hasta que lo despidan y se convierta en un vagabundo. (Aproximadamente el ochenta por ciento de los sintecho de Los Ángeles son expresidentes de alguna cadena.)

Una vez estaba dirigiendo a los actores de *Los Simpson* y el presidente de Fox vino con su hijo. El presidente me dijo:

—Yo no puedo entrar, pero ¿dejáis que mi hijo os vea un rato?

Le contesté:

—Claro. No hay problema.

El muchacho se quedó viendo el programa y se portó muy bien. Entonces Jim Brooks apareció y preguntó:

—¿Quién es el chaval?

Le dije que era el hijo del presidente de la cadena. Jim se enfadó mucho.

¡No quería que se acercaran a la sala ni los hijos de los ejecutivos! Y entonces le dije una mentira de la que no me enorgullezco:

—Pero, Jim, está sordo...

¿Quiénes son los ejecutivos de la cadena? Personas que se entrometen en todas las partes del proceso creativo. Gente que cobra por convertir basura en mierda.

La primera vez que traté con ellos fue en los ochenta. Había tres ejecutivos encargados de llevar todo el canal de ABC. Iban de un programa a otro a ver si los productores se estaban metiendo coca. Si era el caso, ¿era buena? ¿Dónde podían pillar un poco?

Veinte años después, volví a ABC para hacer una comedia de situación. Ahora había once ejecutivos trabajando a jornada completa solo en mi programa. Me bombardeaban con sugerencias útiles como:

¿El rabino tiene que ser judío?

¿Qué opinan los zombis de ser zombis?

¿Podrías hacer que Satanás caiga mejor?

Pero once ejecutivos no es lo máximo que he visto. Cuando haces un programa con una gran estrella, los ejecutivos empiezan a multiplicarse como cucarachas (pido disculpas a las cucarachas). Un amigo hizo el episodio piloto de una comedia que iba a ser un bombazo y tuvo que enviar copias del guion a cuarenta y cinco ejecutivos. Ojeé la lista y le dije:

—Tres de las personas que están en esta lista han fallecido. Estás enviando todos los días guiones a gente muerta.

Su respuesta fue:

—Ojalá alguno más estuviera muerto.

Y, con toda esta ayuda —una gran estrella y cuarenta y cinco ejecutivos, en su mayoría vivos, dando su opinión—, ¿qué tal fue la serie? Pues nunca pasó del piloto.

Tal y como habría preguntado Seinfeld, «¿Quién es esta gente?». Los ejecutivos de la cadena tienen en su mayoría un máster en administración de empresas, carecen de experiencia en escritura o producción, pero les dicen a los escritores y a los productores cómo tienen que trabajar. Hay que aceptar sus notas, por estúpidas que sean. Y la cantidad de notas estúpidas que aportan durante años da para un libro. Lo sé porque ese libro existe: se llama

A Martian Wouldn't Say That! y consta de noventa y siete páginas de notas de estudio auténticas. El título es algo que dijo un ejecutivo en el plató de *Mi marciano favorito*.

Por supuesto, hay un montón de programas estupendos, pero no en las grandes cadenas, sino en HBO, AMC y Netflix. Son espacios que contratan a gente creativa y luego se alejan para dejarles hacer su trabajo. Cuando el escritor-director-actor-masturbador Louis C. K. propuso su excelente programa *Louie* a FX, le dijeron:

—Te damos 200.000 dólares por cada episodio... o 300.000 si nos dejas que te pasemos notas.

Louie respondió:

—Me quedo con los 200.000.



HACER PELÍCULAS ANIMADAS POR DINERO (NO CRÉDITO)

Hacer una película de animación puede durar años, lo cual ofrece a los productores infinidad de oportunidades de reconsiderar, cambiar el reparto, revisar y probar la película ante el público. El guionista original a menudo no está disponible para hacer cambios (o no tiene ningún deseo de hacerlos), así que alguien lo hace en negro.

Os presento al negro de los estudios. He mejorado y reescrito más películas de animación de las que puedo contar.

De acuerdo, voy a contarlas: *Gru, mi villano favorito*, *Gru, mi villano favorito 2*, *Los Minions*, *Mascotas*, las cinco entregas de *Ice Age*, *Lorax*, *en busca de la tréfila perdida*, *Horton*, *Kung Fu Panda 3*, *Río*, *Río 2*, *Rango*, *Robots*, *Epic*, *Gnomeo y Julieta*, *Hop*, *Héroe de todos* y *Los Simpson: la película*. Mis películas tienen una facturación mundial de once mil millones. ¡Soy más grande que Pixar, nena!

También escribí «*Ice Age: una Navidad tamaño mamut*». Si te estás preguntando cómo se puede hacer un especial de Navidad ambientado diez mil años antes de Cristo, te diré que se hace y punto.

Soy un manitas, me llaman cuando algo no funciona. A veces me mandan una lista de chistes del guion para que sean más graciosos. Otras veces me piden una escena entera que clarifique la historia o que dé profundidad a un personaje. Y otras veces me mandan el guion entero y dicen: «¡Sálvalo!».

He contribuido mucho en *Gru: mi villano favorito*, incluida la escena final

en la que Gru, el villano, lee un cuento antes de dormir a las huérfanas. También he escrito las frases preferidas de todos los niños, cuando Gru desvela su plan diabólico: «Vuelo a la luna, encojo la luna, agarro la luna, me siento en el váter...».

Pero mi contribución más duradera a esa película fueron los minions. Les di nombres a los cabroncetes. En todo el guion, Gru siempre se refería a ellos como «chicos», pero pensé que sería más gracioso que llamara a cada uno por su nombre, aunque para mí no eran más que pastillitas amarillas. Para contrastar con su peculiaridad, les puse nombres aburridos de hombre blanco. Elegí los nombres más aburridos de hombre blanco que conozco: los de los guionistas de *Los Simpson*. Usé el nombre de pila de los miembros del equipo, como Kevin Curran, Stewart Burns, Bob Bendetson y otros diez más.

No parecía para tanto hasta que la película de *Los Minions* apareció años después. Cada póster de la película presentaba a un solo minion con el eslogan: «Te presentamos a Stewart» o «Te presentamos a Bob». Yo no podía distinguirlos, pero los niños sí. Es lo mismo que le pasaba a mi padre con The Beatles.

A menudo reescribir resulta frustrante. Aunque los directores saben que están en apuros y me pagan por ayudar, suelen mostrarse reacios a arreglar lo que está roto.

El productor de *Horton* se puso en contacto conmigo y me dijo:

—Hay una frase en esta película que me pone enfermo. Quiero vomitar literalmente cada vez que la oigo. ¿La puedes mejorar?

¿Escribir algo mejor que el vómito? ¡Ya te digo!

Le di veinte alternativas a la frase, pero cuando fui al estreno de la película, ¡había dejado la frase como estaba! Te juro que oí las arcadas del productor en su palco.

La frase, por si tienes curiosidad, era algo que un niño con imaginación habría dicho de un trébol: «Mi mejor amigo, Thidwick, come esto». Sí escribí la frase siguiente: «En mi mundo, todos son ponis, comen arcoíris y cagan mariposas». Tiendo a escribir muchos chistes escatológicos en estas películas, porque, vamos, es que siempre acaban saliendo.

En la siguiente película en la que trabajé, daba igual lo que escribiera, porque el guion nunca cambiaba. Intenté dejarlo varias veces, diciéndoles a los productores: «Entiendo que no os gusten mis chistes, pero tenéis que hacer algo». Cada vez que lo intentaba, me insistían en que me quedara,

alegando que necesitaban el trabajo que estaba haciendo. Cuando terminaron la película, descubrí que había otros diecinueve escritores que habían trabajado simultáneamente en el guion. ¡Diecinueve!

Cuando empezaron la secuela de esta película, dije que no, gracias. Dos años después recibí una llamada muy sentida del productor, que decía:

—Estamos acabando la secuela, pero no acaba de funcionar. Necesita el toque de Mike Reiss. —Esa frase no se había pronunciado nunca ni se volverá a pronunciar. Y añadió—: Sé que ha habido mala sangre en el pasado, pero quisiera saber si te gustaría participar en el proyecto y ayudarnos.

Me conmovió. Le dije:

—Me encantará hacerlo. Lo haré sin cobrar. —He aquí otra frase que nunca había pronunciado y que no volveré a pronunciar. Proseguí—: Pero ¿sabes esa parte en la que metéis una larga lista de agradecimientos en todas las películas? Donde dais las gracias a las empresas de coches de alquiler, o al estado de Georgia, o a la enfermera del estudio. Pues ponedme en la «lista de agradecimientos».

El productor me volvió a llamar al día siguiente.

—No hay trato —dijo.

Escribí el mejor chiste de mi carrera en *Lorax: en busca de la tréfila perdida*. En esa película, igual que en el libro de Dr. Seuss que la inspiró, la gente está comprando compulsivamente algo llamado «thneeds». Por todas partes se ven carteles en los que aparece escrito «THNEED». Sugerí que al final de la película, el Lorax moviera la N de «THNEED» a la derecha para que pusiera... «THE END».

Perfecto, ¿verdad? Esto es lo que los escritores llamamos «hallazgo». Recuerda, ese que anda ahí fuera esperando que alguien lo descubra.

Al productor de *Lorax* le encantó, lo animó, lo puso en la película, lo quitó y lo sustituyó por... absolutamente nada. ¿Por qué? Nunca lo sabremos.

Por alguna razón, los estudios usan cualquier excusa para evitar introducir chistes nuevos. Aquí tienes algunas excusas que he oído:

Mi hijo de tres años no lo va a pillar.

No se traduce bien al portugués.

Este chiste nos hará perder cien millones solo en Corea.

(NOTA: ninguna película ha recaudado cien millones en Corea.)

La excusa más popular es:

Podemos arreglarlo en la animación.

¡Oh, qué frase! Los directores de dibujos animados creen que pueden arreglar un chiste malo añadiendo un toque gracioso después de decir algo insulso: una pausa larga, un personaje parpadea, un acuario burbujea, cae nieve de un árbol. Estos recursos abundan en *Gnomeo y Julieta*, una excelente obra de entretenimiento familiar de la mano de Harvey Weinstein.

Jim Reardon, que trabajaba como director en *Los Simpson*, lo corrobora. Desde que dejó la serie, ha trabajado en clásicos de la animación, como *Zootrópolis*, *Rompe Ralph* y *Wall-E*. (Coescribió la última y consiguió una nominación al Óscar por mejor guion.) Le pregunté a Reardon si había aprendido algo en su paso por *Los Simpson*. Contestó:

—Me enseñasteis que, si un chiste no funciona, hay que eliminarlo.

Explicó que otros animadores se matan intentando salvar un fragmento que sencillamente no tiene gracia.

¿Por qué los estudios contratan a escritores externos cuando les cuesta tanto usar nuestro trabajo? Supongo que es como pedir consejo. Deseas que la respuesta sea: «Aquí tienes un remedio fácil para que todo salga bien»; o incluso: «No cambies nada. Así está perfecto». Cualquier información que vaya más allá no es bienvenida.

De todas las películas en las que he participado, el trabajo más difícil ha sido en la película animada llamada *Héroe de todos*. ¿No la recuerdas? Era sobre la tensa relación entre una pelota de béisbol (Rob Reiner) y un bate (Whoopi Goldberg). Por eso no la recuerdas.

Me pasé seis meses escribiendo chascarrillos sobre esos dos personajes:

BOLA DE BÉISBOL: No me toques las pelotas.

BATE: Cómeme el mástil.

Y poco más.

Cuando se estrenó, nadie fue a verla en Estados Unidos. Nadie fue a verla en Europa. El director original murió antes del estreno, así que no la vio ni él. *Héroe de todos* fue una película de nadie.

Pocos años después, mi mujer y yo viajamos a Irán. ¿Por qué? Porque nuestra idea de vacaciones es para la mayoría ponerse en manos de

secuestradores. Si los refugiados quieren irse de allí, nosotros queremos ir a verlo. De todas formas, en todas las ciudades y pueblos de Irán, en cada tienda y puesto de mercado se vendían DVD pirata de esta película. Un día, coronamos una montaña en las afueras de Teherán. En lo alto, había una cueva. Al fondo de la cueva había un clérigo musulmán ciego sentado a una mesa de madera. Vendía dos cosas: ejemplares de *El Corán* y DVD de *Héroe de todos*.

Por culpa de esta película Irán nos odia.

Trabajar en ella fue una experiencia que preferiría olvidar, mientras que mi paso por *Ice Age* fue de lo mejor. La creadora de la saga es Lori Fonte, una mujer asombrosa. La conocí años atrás, cuando era ejecutiva de la cadena de *ALF*. Lori trata a los guionistas con respeto, nunca les presiona en un proyecto. Las películas las escribimos cinco o seis personas, y a ninguno nos molesta que el otro reescriba nuestro trabajo. Y cuando hay que arreglar un chiste, lo arreglamos.

Me gusta pensar que esto ha ayudado a que *Ice Age* se haya convertido en la serie de películas de animación más exitosa de la historia... Más que *Toy Story* o *Shrek*. Lo más curioso de todo es que la que mejor funcionó es la tercera: *El origen de los dinosaurios*.

Cuando vi el título, le dije al productor:

—En la Edad de Hielo no había dinosaurios. Llevaban muertos sesenta y cinco millones de años.

El productor replicó:

—Eso no lo sabe nadie.

Así que me puse a trabajar en el guion un año entero, trufando los diálogos de frases como: «¿Por qué hay dinosaurios en la Edad de Hielo?» o «Pensaba que estaban extintos».

Me las eliminaron.

—Esto no lo sabe nadie —repetía el productor.

Dos semanas antes de que se estrenara la película, hicimos el preestreno. A los diez minutos, un niño gritó:

—¿Por qué hay dinosaurios en la Edad de Hielo?

Pero los productores tenían razón: no afectó a la película. *Ice Age: El origen de los dinosaurios* fue un éxito en Estados Unidos y en el mundo entero. Fue la tercera mayor película de la historia, detrás de *Titanic* y *El señor de los anillos: El retorno del rey*.

Cuando los periodistas preguntaron por las razones de su éxito, los directores dieron la misma respuesta: «No tenemos la más remota idea». La mejor explicación la oí en otra de nuestras vacaciones de placer: en Ucrania. Estuve en Chernóbil investigando para *Los Simpson*, y además porque es su mayor atracción turística en todos los sentidos. Después, fuimos a un parque en Kiev que estaba lleno de estatuas de Scrat, la ardilla de la Edad de Hielo, ese personaje que siempre anda persiguiendo una bellota y nunca la alcanza. Le pregunté a una mujer ucraniana por qué les gustaba tanto Scrat. Me respondió:

—Les enseña a los niños que en la vida no hay que tener esperanza.



De Ice Age: El origen de los dinosaurios. Sid, el perezoso, con los huevos a los que les puse Huevarido, Clara y Yema.



EL SÓRDIDO Y RUIN MUNDO DE LOS LIBROS INFANTILES

Hace algunos años ocurrió algo sorprendente que no me podía creer: el papa respaldaba *Los Simpson*. Benedicto, el pontífice alemán que se parece al señor Burns, dijo que nuestro programa era el más cristiano y moral de la televisión. Me hizo preguntarme si habría visto la serie alguna vez. Acabábamos de hacer un capítulo en el que un panda gigante sodomizaba a Homer. Y era el especial de Navidad.

Los Simpson ha llegado lejos, no hay duda. Cuando la serie se estrenó en 1989, hubo grupos cristianos por todo Estados Unidos que la condenaron, hasta que alguien observó que los Simpson eran la única familia en televisión que iba a la iglesia.

La primera dama Barbara Bush también atacó la primera temporada, diciendo del programa que era «la cosa más tonta que había visto en la vida». (Oiga, señora, ¿no ha visto usted a sus hijos?)

Me tomé estas críticas de un modo muy personal, pensando que quizá estaba fomentando la decadencia moral de Estados Unidos. Así que decidí escribir libros para niños. Fue un cambio radical para mí, porque detesto a los niños. Pero el Dr. Seuss odiaba a los niños. Igual que Hans Christian Andersen. Lewis Carroll quería a los niños de un modo que es ilegal en cuarenta y ocho estados. (Pronuncié estas mismas palabras en una conferencia y alguien del público me preguntó: «¿En qué dos estados está bien visto?». Y así fue como conocí a R. Kelly.)

Desde entonces, he publicado casi veinte libros infantiles. Elegir mi preferido sería como decir a cuál de mis hijos quiero más: algunos me gustan mucho más que otros, y a algunos no los puedo ni aguantar. Mi mejor libro, el más dulce, el más educativo, el más inspirador, se llama *The Boy Who Looked Like Lincoln*.

La idea del libro se me ocurrió una noche. Soñé la historia de un niño de ocho años clavado al bueno de Abraham Lincoln, con su sombrero, su barba y su verruga. Los demás niños se ríen de él, así que sus padres le mandan a un campamento para niños que se parecen a cosas. Hay un niño que se parece a una rana, una niña que se parece a una tostadora y cuatro niños que se parecen al Monte Rushmore. Al final, descubre que el aspecto no importa, lo que importa es quién eres. Esto no explica por qué las supermodelos ganan muchísimo más que los profesores de primaria, pero ¡qué más da! Es un libro para niños. Esperaba animar a los niños feos de todo el mundo. Y es que hay un montón de niños feos por ahí. Lo sé. He visto más de un parque de juegos de McDonald's.

El libro lo ilustró de maravilla David Catrow, un hombre con el que he hecho otros siete libros. Nuestra colaboración es como un matrimonio: no nos comunicamos en absoluto. No lo conozco, nunca hemos hablado por teléfono, ni siquiera tengo su dirección de correo. Los editores procuran que los autores y los ilustradores estén aislados entre sí, y quizá sea algo bueno. Otro artista me pasó algunos bocetos de un libro que íbamos a sacar juntos. Le dije que me gustaba todo en la historia excepto el niño: parecía afeminado y siempre tenía la boca abierta de asombro, como una O.

—Francamente, el niño parece un muñeco hinchable gay —dije.

—Es mi hijo —contestó.

Estaba muy orgulloso de *The Boy Who Looked Like Lincoln* hasta el momento en que empecé a recibir cartas llenas de odio. Un colegio en Springfield, Massachusetts, me escribió para decir que habían retirado el libro de la biblioteca. Un sacerdote de Iowa quemó el libro en el aparcamiento de su iglesia. (Esto no es tan malo como parece... Antes de quemarlo, tuvo que haberlo comprado.) Al final, el Comité Educativo del Estado de Tejas prohibió mi libro.

Estaba asombrado, realmente asombrado, al enterarme de que en Tejas hay libros. Lee Harvey Oswald sabía que podía disparar a Kennedy desde lo alto del School Book Depository porque ningún tejano entraría sin reservas en un

almacén lleno de libros.

La decisión de Tejas explicaba la ira que sentían los lectores hacia el libro, pues afirmaban que en él había «obscenidad» y «contenido sexual». ¿Cómo? ¿Dónde? En la última página, el niño que se parece a Lincoln espera poder ayudar a su hermanito, Dick, un bebé que es clavadito a Richard Nixon. Pero los censores de Tejas asumieron que el niño se llamaba Dick porque se parecía a... bueno, en inglés *dick* es una palabra para decir verga. No veían la diferencia entre nuestro trigésimo séptimo presidente y las gónadas masculinas.

Bueno, he de reconocer que Dick Nixon parece un pene: tiene una nariz fálica y una mandíbula testicular. Quizá por eso cada vez que vemos al tipo ese sentimos al mismo tiempo repugnancia y fascinación. Pero Penguin Books no lleva más de un siglo de éxito a base de terminar libros infantiles con desnudos masculinos frontales. Se supone que el bebé de mi libro es Dick Nixon. Tenía una barba de tres días y hacía la señal de la victoria con las dos manos. ¡Si hasta tenía una grabadora! ¿Se puede ser más explícito?

En resumen: al papa le encanta *Los Simpson*, pero censuran mi tierno libro infantil. ¿Quiénes toman estas decisiones? No es una pregunta retórica. Nadie sabe quiénes deciden en Tejas qué libros pueden leer los niños. Pero yo he averiguado tres cosas sobre la gente que ha prohibido *The Boy Who Loked Like Lincoln*:

1. No saben nada de historia.
2. No saben nada de humor.
3. Tienen mentes sucias y perversas.

¿Steve Martin me ha plagiado?

Lo más difícil de publicar literatura infantil es que compites con autores famosos. Por ejemplo, Julie Andrews, Judy Collins, Kathie Lee Gifford, Jamie Lee Curtis, John Travolta, John Lithgow, la reina Noor de Jordania y Sarah Ferguson. Que Dios me ayude, estoy peleando por un espacio en las estanterías con una reina y una duquesa. Y Madonna. Puesto que las tiendas ordenan los libros por orden alfabético del apellido del autor, mi obra — colocada en la R de Reiss— aparece embutida entre Carl Reiner y LeAnn

Rimes.

Hay algo que me mosquea, y es que muchos de estos libros no son exactamente libros. Las historias de Jerry Seinfeld y Jay Leno son en realidad fragmentos de sus monólogos. El libro infantil de David Byrne no es más que la letra de una de sus canciones, igual que el de Neil Sedaka.

El primer libro infantil de Steve Martin merece una mención especial. Apareció en 2010 con el título *Late for School* y es el libro más maravilloso que he leído desde 2003, cuando leí mi propio libro *Late for School*.

Los dos cuentan la historia de un niño que se enfrenta a la aventura de salir pitando al colegio. Los dos están escritos en verso. En los dos el niño salta por encima de una piscina (y rima con «disciplina»). La diferencia más grande es que en mi libro, en el giro final, el niño llega a tiempo —vaya, te he destripado el final— pero resulta que es domingo. En el libro de Steve Martin es sábado.

No digo que Steve me plagiera, o que supiera que mi libro existía. Steve Martin es un excelente humorista, escritor de teatro y novelista. Me emociona que tuviera la misma idea que yo tuve siete años antes que él.

Que las celebridades dominen la literatura infantil tiene su lado bueno. Hace poco, una editorial me llamó presa del pánico. Le habían encargado un libro infantil a una superestrella afroamericana, pero el manuscrito era inservible, incluso para los estándares de los famosos. (No puedo decir su nombre, pero puede hacer de profesor chiflado o de poli en Beverly Hills). Me pidieron a mí —un chico judío de los suburbios de Connecticut— que escribiera un libro sobre las dificultades de un niño negro sin recursos que crece en un barrio pobre de Nueva York. Y lo necesitaban para el día siguiente.

Les dije, algo molesto:

—Un libro infantil no es una hamburguesa de comida rápida y yo no soy McDonald's.

Me dijeron que me pagarían diez mil dólares.

Les contesté:

—¿Lo queréis con patatas fritas?

Si todavía no te crees que el negocio de los libros infantiles es aún más ruin que el de la televisión, te contaré lo siguiente: un gran almacén de Nueva York me encargó escribir un libro para niños, aunque me prohibió decir quién me contrataba.

La empresa estaba haciendo una gran promoción de lana de cachemira y quería un cuento desde el punto de vista de la cabra que vive en la tienda.

—Una cosa más —añadieron—. No te atribuiremos la autoría a ti, sino a la cabra.

No me importaba: era un encargo y lo hice en un periquete. A los del almacén también les gustó, salvo el título original: *Saks y la cabra soltera*. ¡Ups! ¡Se me ha escapado!

El libro quedó muy bonito y se vendió en todas las tiendas de la cadena. Mi nombre no figuraba en él. En su lugar, decía que la historia la había escrito la cabra... «con Terry Shuster». ¿Terry Shuster? ¿Quién coño es?

Resulta que es el vicepresidente de la tienda. Incluso les dedicaba el libro a sus hijos. O al menos pienso que son sus hijos. Quizá también se los haya hecho otra persona.

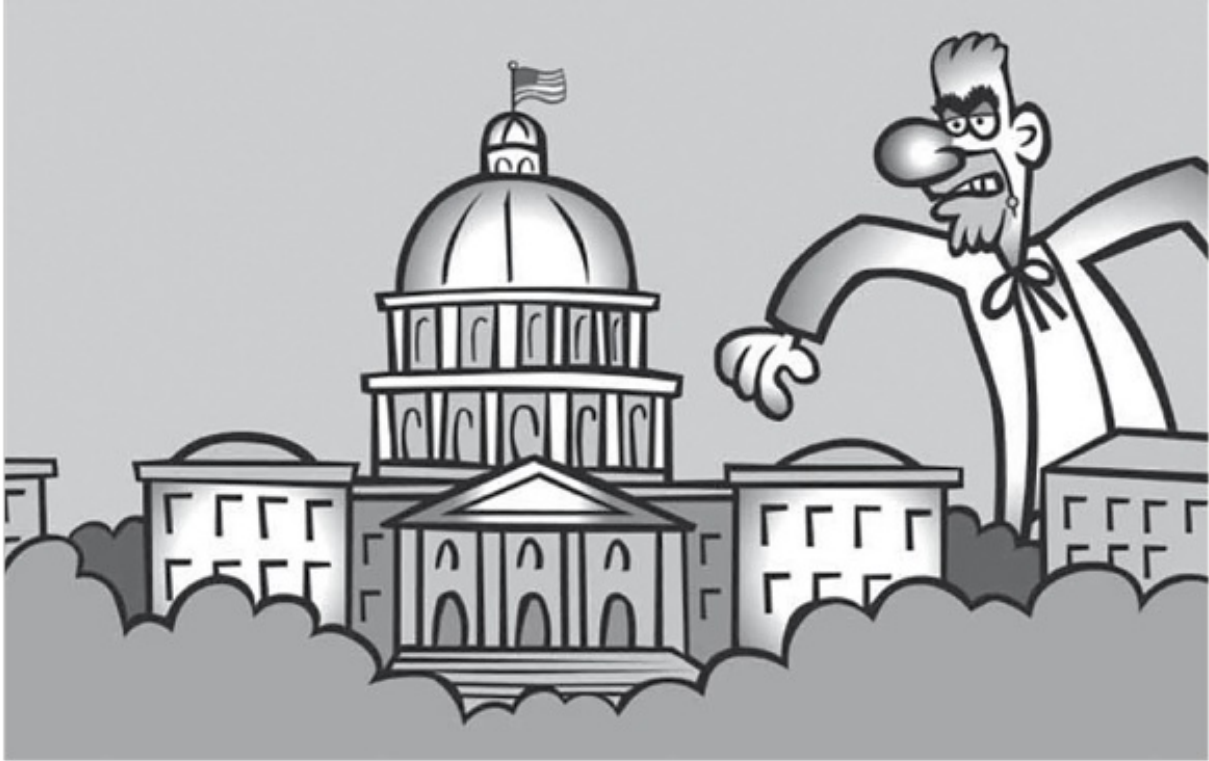


CHAPERO POR DINERO

Bueno, voy a ser totalmente sincero: el proyecto de trabajo que más me ha gustado no ha sido *Los Simpson*, ni *El crítico*, ni ninguna gran producción de animación, sino una serie *online* llamada *Queer Duck* (su eslogan era: *le sobra pluma*).

El programa nació en el año 2000, con el auge (y la depresión) de Internet. Mis amigos acababan de fundar una empresa llamada Icebox, que pretendía emitir un capítulo de dibujos animados al día. Era una empresa que se adelantaba a su tiempo: estábamos en la época de la conexión manual a Internet, y se tardaba un cuarto de hora en bajar animaciones que duraban tres minutos.

Icebox no pagaba, pero daba absoluta libertad creativa, y la mayoría de los escritores de *Los Simpson* se metieron sin pestañear. Podían escribir sobre los temas que les preocupaban: Jeff Martin hizo una serie en la que Elvis y Jack Nicklaus resuelven misterios; Dana Gould escribió sobre los Beach Boys sometiéndolo a Murry Wilson; y yo desempolvé un *sketch* que había escrito en el instituto pero que nunca había llegado a usar: *Hard Drinkin' Lincoln*. El protagonista es Abraham Lincoln, borracho perdido en el Teatro Ford, que no deja de interrumpir a los actores. Cuando al final le disparan, el público vitorea.



Lincoln gigante, cual Godzilla en Washington D. C. De *Hard Drinkin' Lincoln*.

Hard Drinkin' Lincoln se hizo tan popular que lo plagiaron hasta en *South Park*. Parece una afirmación aventurada, pero me voy a explicar. Escribí el capítulo «Abezilla», en el que la estatua del Lincoln Memorial cobra vida y ataca Washington D. C. Para matarlo, el ejército crea un John Wilkes Booth gigante. Una idea loca, ¿verdad? Seis meses después, *South Park* (que compartía un guionista con Icebox) hizo la misma historia en su capítulo «Súper mejores amigos». Los dos vídeos están disponibles en YouTube, y es bastante descarado. No creo que fuera un robo intencionado: estas cosas pasan cuando te sacas de la manga un capítulo a la semana, como se hace en *South Park*. (En *Los Simpson* se tarda seis semanas como mínimo.) De todas formas, la imitación es el delito más sincero.

Después de *Hard Drinkin' Lincoln* me puse con mi proyecto favorito: *Queer Duck*.

Era un dibujo animado sobre un pato gay (¿verdad que no te lo esperabas?) y sus amiguitos, los animales gays: Openly Gator, Bi-Polar Bear, Oscar Wildcat, Truman Coyote, Keangaru Reeves, Ricky Marlin, la zarigüella HIV Possum (un nombre de muy mal gusto) y Patient Zebra.

Queer Duck hizo historia como el primer personaje animado abiertamente homosexual. Digo «abiertamente» porque todos los personajes de dibujos animados son un poco homosexuales: Bugs Bunny besa a Elmer Fudd en la boca, el León Melquíades es bastante amanerado, el Pato Lucas tiene sigmatismo. Y Piolín es Truman Capote.

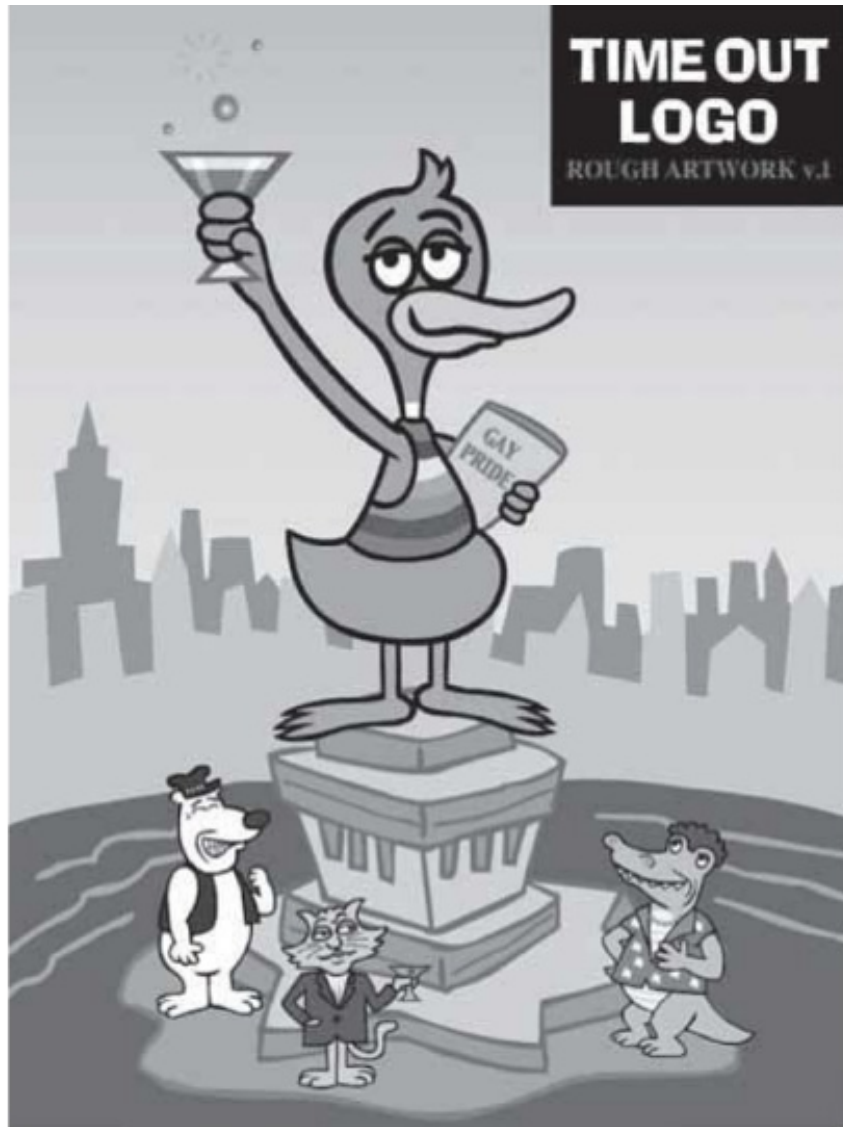
¿La pantera rosa? Más claro, agua.

El pato Donald es un personaje salido de una película porno gay: lleva un traje de marinero, pero sin pantalones.

Y el Pájaro Loco es un eufemismo de Erección Peneana.

Los Simpson, por supuesto, tienen sus personajes homosexuales. Pero Patty, la hermana de Marge, no sale del armario hasta cinco años después de *Queer Duck*. Tampoco es que sorprendiera a nadie. La reacción de Homer fue: «Sí... Menuda sorpresa. Oye, Marge, otro bombazo: ¡me gusta la cerveza!». En cuanto a Smithers, le costó veintisiete años reconocer que era gay. Igual que a mi primo Lee.

Queer Duck a lo grande... Literalmente.
Llegó a salir en la portada de *Time Out* New York.



DAN CASTELLANETA SOBRE ICEBOX

«Sé que Mike estuvo haciendo trabajos para Internet: *Hard Drinkin' Lincoln* y *Queer Duck*. Son la prueba de su oscuro sentido del humor. Tiende hacia eso. No le importa la frase exacta. Llega a cada frase después de decir lo que quiere decir. Recuerdo haberle oído hablar en un podcast, y Gilbert Gottfried dijo: "A ver si lo adivino, ¿eres judío?". Mike contestó: "Sí. Antes me ganaba la vida como modelo para la literatura de odio". Para que veáis lo oscuro que puede llegar a ser.»

Aunque parezca un proyecto tonto y atrevido, creé *Queer Duck* movido por cierta culpa. Leí dos artículos sobrecogedores en el año 2000: uno informaba de que Colorado había prohibido a los homosexuales enseñar en las escuelas públicas y el otro decía que no había personajes homosexuales en televisión. Ninguno. Todo esto era antes de *Glee* y *Will y Grace*, antes de Anderson Cooper y Rush Limbaugh. («¡Oh, Dios mío! ¡Acaba de decir que Rush Limbaugh es gay!»)

Así que decidí corregir estas afrentas de la única forma que sabía: mediante los dibujos animados.

El título se me ocurrió por un dicho que oía mucho de niño (normalmente referido a mí): «*That boy is a queer duck!*», que significa: «Ese chico es un pato raro». No implicaba homosexualidad. Un pato raro es solo alguien extraño. Si la expresión hubiera sido «topo raro», mis dibujos animados habrían sido sobre un topo. (Por cierto, si quieres desarrollar al topo marica, mejor ve a ver a un médico.)

La gente me pregunta: «¿Cómo escribes *Queer Duck*? Si no eres gay. Eres bisexual».

No soy gay. No, no. Mil veces no.

Tres veces, sí, pero estaba borracho. La primera vez.

En serio, no soy gay. Pero soy judío, que es en cierto modo lo mismo. En ambos casos hemos sido oprimidos durante siglos. Por nuestras madres.

La verdad es que al principio sí tenía algunas reservas con el proyecto. Incluso les dije a los de Icebox que, si en algún momento parecía que estaba siendo ofensivo hacia los homosexuales, que cortaba sin más. Lo quería hacer para la gente homosexual. Les estaba dando su propio Bugs Bunny.

Incluso me ofrecí a cedérselo a un escritor de cómic gay, que, por cierto, hay muchos. Pero Icebox dijo que no habría problema, y solo pidió que usáramos a un actor gay para dar voz a *Queer Duck*.

El primer actor que vino a la audición fue Scott Thompson, el único miembro abiertamente gay del desternillante grupo cómico *Kids in the Hall* y un pilar de *The Larry Sanders Show*, de Garry Shandling.

Me encantó conocer a Scott. Hasta que empezó a regañarme. A gritos. Encarnó todos mis temores sobre el proyecto: lo desconsiderado del guion, lo atrevido que era yo al escribirlo...

Me machacó durante veinte minutos sin parar, y acabó con un comentario sobre mi descarado aspecto de judío y preguntándome que si me gustaría que

alguien fuera por ahí haciendo lo mismo con los judíos. *Oy vey.*⁹

Después, Scott Thompson hizo su audición. Resultó incluso gracioso, pero su lectura sonaba... hostil. (Dos días después, un amigo fue a un monólogo de Scott. Seguía enfadado y su actuación entera fue una diatriba contra un tipo narigudo que estaba haciendo unos dibujos animados homosexuales.)

Por suerte para mí, fue la última persona que se ha quejado de *Queer Duck*. El siguiente actor que hizo la audición fue Jim J. Bullock, una persona optimista y vistosa que capturó la alegría del personaje. Le dimos el papel. Fue una decisión fácil.

El elenco estaba formado por personas prodigiosas con las que ya había trabajado antes: Tress MacNeille, de *Los Simpson*; Maurice LaMarche y Nick Jameson, de *El crítico*; e incluso Kevin Michael Richardson, un veterano de *Homeboys in Outer Space*.

El programa se estrenó el 11 de octubre del año 2000, el Día para Salir del Armario, y arrasó de inmediato en Internet. La audiencia de Icebox creció un cuatrocientos por ciento y la web reventó. Sin duda, la serie llenaba un vacío. Dos días después, un periodista me llamó para entrevistarme, ni más ni menos que de Alemania.

Sé que a la gente le estaba encantando, porque había comentarios debajo del vídeo que decían cosas así: «¡Oh, gracias a Dios! ¡Por fin unos dibujos animados para mí!». Y cuando aparecía algún mensaje estúpido en plan «Odio esta mierda de maricones», yo pensaba: «¡Bien! ¡He cabreado a un homófobo, eso es como hacer feliz a un homosexual!».

Un día, alguien colgó lo siguiente: «Ojalá estos dibujos animados hubieran existido cuando tenía trece años. Me habrían hecho la vida más fácil». Hasta hoy, esta es la mejor crítica de mi vida.

Queer Duck se convirtió en tal éxito que dio el salto a la cadena Showtime (en emisión después de *Queer as Folk*) y, sin que yo lo supiera, se estuvo emitiendo todas las semanas en Channel 4 del Reino Unido. En 2005, una encuesta de espectadores de Channel 4 nombró *Queer Duck* «Uno de los 100 mejores dibujos animados de la historia». (Ojo: El Reino Unido es el único país exclusivamente homosexual. Gran Bretaña es una isla... es como un enorme crucero gay que no tiene adónde ir.)

La respuesta a *Queer Duck* siempre ha sido positiva. Tengo una estantería llena de premios que me han otorgado grupos homosexuales. Al menos creo que son premios. Muchos de ellos vibran. La Alianza Gay y Lésbica Contra

la Difamación (GLAAD) apoyó la serie, e incluso Howard Stern la ensalzó. Hay una horquilla bien amplia ahí mismo: de GLAAD a Howard Stern.

«Nadie me ha dicho de viva voz o por *e-mail* que se haya sentido ofendido —explicó mi fabuloso director Xeth Feinberg—. De hecho, es justo lo contrario. Estoy sorprendido. Me esperaba algo tipo “Es insultante”, pero nadie se ha quejado así.»

Las apariciones en los medios y las entrevistas se sucedieron y, al principio, no decía ni pío sobre mi heterosexualidad. Cuando venía algún periodista a entrevistarme, escondía las fotos de mi boda y encerraba a mi mujer en el dormitorio.

Al final salí del armario (y dejé que Denise saliera del dormitorio) y a todo el mundo le pareció bien que no fuera gay. Cuando el *New York Times* escribió al respecto, dijo: «El creador de *Queer Duck* es Mike Reiss, que es hetero». A mi padre le encantó: no se creía nada a no ser que apareciera en el *New York Times*.

¿Queer Duck era muy popular? Llegó a aparecer en dos desfiles del Orgullo. Uno en Los Ángeles...



... ¡y otro en Springfield! En el capítulo de *Los Simpson* del año 2000 titulado «En mandíbula cerrada», un globo aerostático gigante de Queer Duck sobrevuela la fiesta del orgullo gay de Springfield. Por desgracia, la escena no se utilizó en la versión definitiva, por lo que Queer Duck forma parte de la categoría exclusiva de Celebridades Invitadas que se Quedaron Fuera de *Los Simpson* por Ninguna Razón Aparente, con gente como la radiante Catherine O’Hara, de SCTV, o John Cusack, John Turturro o Aaron Sorkin.

En 2005, hice una película de *Queer Duck* para Paramount Pictures. *Variety* dijo que era la mejor película de animación del año (el mismo año que salió la oscarizada película *Ratatouille*, de Brad Bird). Presenté la película en Alemania y el público se rio sin parar durante setenta y cinco minutos, multiplicando así por dos el tiempo total en el que los alemanes se han reído.

Todavía se puede comprar el DVD a través de Amazon. Incluye la película completa, los cortometrajes originales de Icebox y un documental sobre cómo se hizo.

Pero hay algo que no viene.

Había una canción en la que los animales homosexuales van a Disneyland. Cantan: «A Tom Cruise llamaremos... total, nada perdemos». Paramount me obligó a eliminarlo, porque Tom Cruise denuncia a quienes le llaman gay. Así que cambié la frase por: «A Tom Cruise ni nombrarlo... no vaya a denunciarnos». Paramount me obligó a quitar esto también. Así que, en el documental de cómo se hizo la película que acompaña al DVD, dije: «Puedes llamar gay a todo el mundo menos a Tom Cruise». Paramount me dijo que también tenía que omitirlo. Cuando pregunté por qué, me dieron una respuesta digna de Orwell:

—Va contra las normas de Paramount discutir las normas de Paramount.

Entonces al editor del documental se le ocurrió una idea: oscurecer mis labios y distorsionar el audio del documental para que dijera en ese momento: «Puedes llamar gay a todo el mundo menos a [BRRR BRRRR BRRRR]».

Paramount me obligó a quitarlo también. Cuando pregunté por qué, me dijeron:

—Porque todo el mundo sabe que estás hablando de Tom Cruise.



¡VOLVER A ESCRIBIR PARA HUMANOS!

Pasé los primeros ocho años de mi carrera escribiendo para actores a imagen real (si incluimos a ALF y a Joan Rivers). No obstante, «quien hace dibujos animados, se queda ahí atascado», como no dijo nadie nunca. Es muy liberador escribir para personajes de dibujos, porque no se ofenden por los chistes. La hermana de Marge puede decir: «¿Me he equivocado o es que estoy más gorda?» sin que Dan Castellaneta se moleste. Las frases crueles vuelan con libertad en *Los Simpson* y nuestros actores no se lo toman a pecho.

Solo una vez un actor de *Los Simpson* se resistió a pronunciar una frase. Hank Azaria no quería grabar la respuesta «Soy un cretino con cara de gorila y un culo gordo yapestoso y me encanta besarme el culo». Pero al final lo hizo.

Compara esto con *Roseanne*, una gran serie de televisión sobre un elefante casado con un hipopótamo. Durante nueve temporadas, Roseanne insulta a todo el que pasa por ahí, pero nadie le responde «¡Cállate, so gorda!». Nadie parece fijarse en su peso. ¿Por qué? Porque Roseanne es un ser humano. Y la serie es suya.

Así pues, regresé al mundo de escribir para seres vivos con cierta inquietud. Los resultados fueron... contradictorios.

¿Chistes para papá? ¡No, para el papa!

Escribí chistes para Johnny Carson, el papa de los programas de televisión

nocturnos. Pero también escribí gags para el papa Francisco, el Johnny Carson de la Iglesia católica. Todo empezó gracias a mi amigo Ed Conlon, que proviene de una gran familia irlandesa: sus tías son todas monjas; sus tíos son sacerdotes; su madre es monja; su padre también es monja. Fui a su fiesta de San Patricio y conocí al padre Andrew, una especie de fraile Tuck que dirige las organizaciones benéficas católicas de Nueva York.

—¿Quieres ver la app del papa? —preguntó. O al menos me pareció oír «app».

Se llamaba «Joke with the Pope», o sea, «Guasa con el papa», y tenía vídeos de celebridades y desconocidos contándole chistes al papa Francisco. Mediante algún mecanismo que no he llegado a entender, ayudaba a huérfanos de Camboya y Venezuela. Me imaginaba a los pobres niños abandonados diciendo: «Me gusta mucho el chiste que George López le cuenta al papa, pero preferiría tener padres. O pantalones».

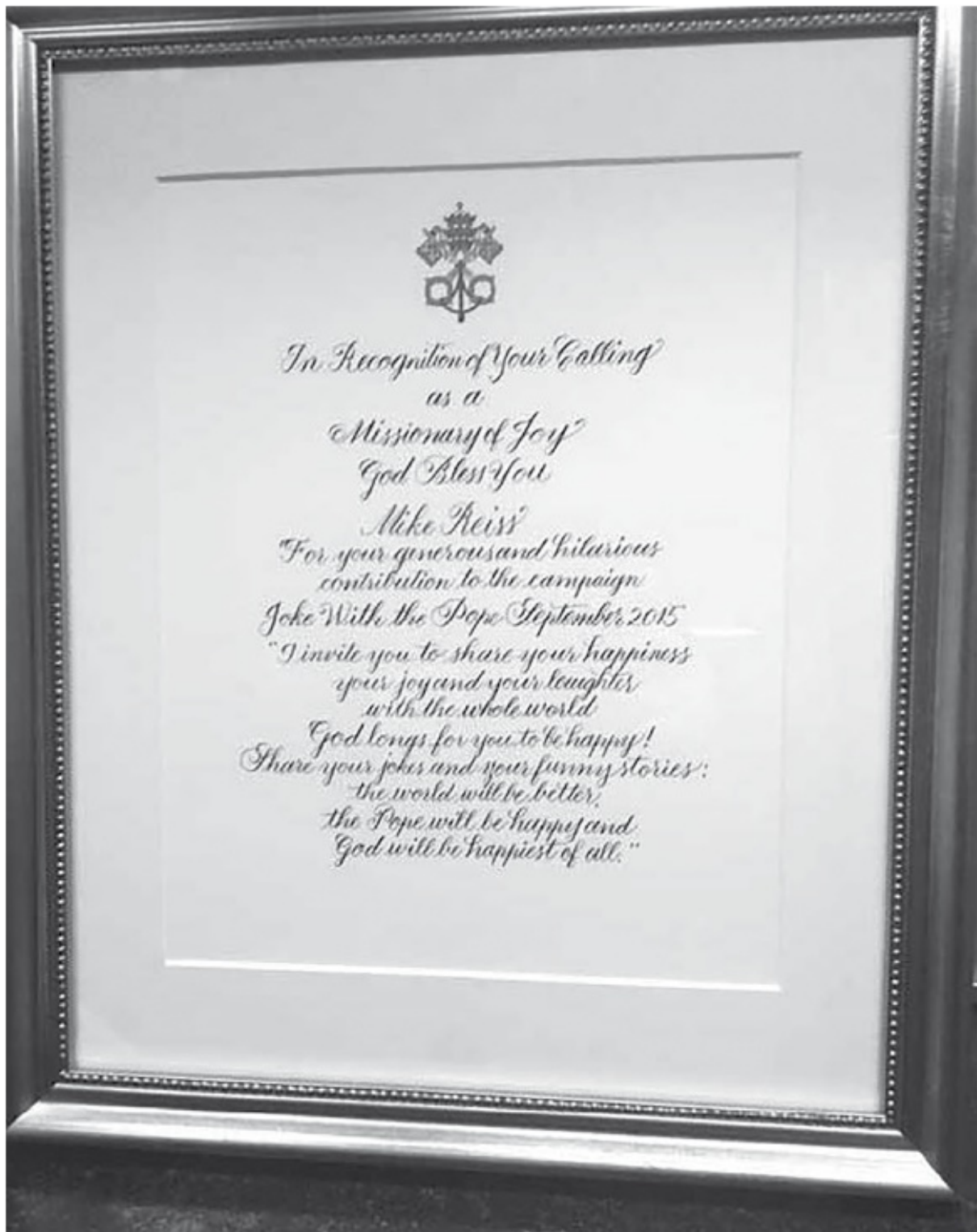
El padre Andrew me escribió una semana después, a medianoche: «Necesitamos un chiste que Al Roker le cuente al papa. Tiene que ser de religión y tiene que ser inocente». Se me ocurrió esto: «La sequía en California está siendo tan extrema que la gente de Napa está rezando para convertir el vino en agua».

A nadie le parece un chiste gracioso; en todo caso sería «mono». Con el tiempo me he dado cuenta de que MONO es una abreviación de monótono, es decir, que no destaca y no entretiene. Pero el chiste llegó a la app, y, de vez en cuando, el padre Andrew me escribía un *e-mail* por las noches para pedirme chistes para el alcalde Bloomberg, para Conan O'Brien, para David Copperfield y para muchos más. Hay ochocientos millones de católicos en el mundo, pero por alguna razón la Iglesia había decidido molestarme a mí. Yo era un judío escribiendo chistes para el papa. Gratis. Ya van dos pecados. De todas formas, Jesús también confió la redacción de sus Evangelios a escritores judíos.

Cuando el proyecto acabó, la organización benéfica dio una fastuosa fiesta. Y, para mi gran sorpresa, me hicieron entrega de una placa del papa Francisco que me llamaba «Misionero de la Alegría».

—Bueno —les solté a los sacerdotes allí reunidos—, no sería la primera vez que un cura pone a otro hombre en la postura del misionero.

La próxima vez deberían pagarme.



¿Lo ves? Sí he ganado un premio del papa Francisco. Yo tampoco me lo habría creído.

Una doble vida en el teatro

Tras treinta y cinco años trabajando en cine y televisión, empecé a escribir obras de teatro. ¿Por qué? Porque después de un tiempo te acabas cansando de ganar dinero y de que la gente vaya a ver tu obra.

Llegué a ese mundo por casualidad. Mi mujer y yo estábamos en Londres y vimos que en el teatro se representaba *Esperando a Godot*, con Ian McKellen y Michael Gambon (para ti, Gandalf y Dumbledore). No quedaban entradas, pero decidimos hacer cola en la taquilla, por si alguien cancelaba su entrada. Esperamos dos horas, pero no llegamos a entrar. Le pregunté a mi mujer:

—¿Esto mismo no podría ser una obra de teatro? ¿*Esperando a Esperando a Godot*?

Mi mujer contestó:

—No.

De todas formas, la escribí. Incluso conseguí que la hermana de un amigo, que es directora de teatro, la representara. La obra, de un solo acto, comienza cuando Dave llega al teatro en el que se representa *Esperando a Godot*, pero no quedan entradas. Llama a su mujer mientras otro hombre pega la oreja:

—Cariño, no he conseguido las entradas. ¿Hay alguna otra obra que quieras ver? ¿Cómo? ¿Que te den por culo? Parece que has dicho... ¡Ah! *Que te den por culo*. —Dave entonces le explica al hombre—: Es el nuevo espectáculo de David Mamet.

Esta broma inicial consiguió una gran carcajada, mucho mayor de la que merecía. Y me enganchó. El teatro es fácil, el público es generoso y los actores pronunciaban cada línea escrita por mí. Lo descubrí durante la representación de mi primera obra de teatro larga: *I'm Connecticut*, que ganó todos los premios que se pueden ganar. En Connecticut. En la obra salía un tipo muy duro de Massachusetts que decía: «En Boston llamamos *frappé* a los batidos. Un *frappé*. ¿Qué es eso? Una mierda que empieza por efe. Y a los trocitos dulces que les ponemos a los helados por encima los llamamos *jimmys*. ¿Quién coño es Jimmy?».

Cada noche, el actor acababa aquel discurso diciendo: «¿Quiénes coño es Jimmy?». Me gustaba... no tenía mucho sentido, pero infundía carácter.

Cuando la obra dejó de representarse, eché un vistazo al guion y vi que era una errata. En teatro los actores incluso leen las erratas.

Mi reputación en ruinas

Después de pasar por la mitad de los países de la Tierra, fui capaz de darle buen uso a mis viajes: en 2009, escribí una comedia romántica dulzona titulada *Mi vida en ruinas*. Era sobre un viaje organizado en autobús por Grecia. Tenía muchas risas, escenarios espectaculares y un mensaje muy sencillo: no juzgues a los demás con severidad.

Un crítico la calificó de «execrable».

Yo estaba preparado para las malas críticas, pero no me esperaba algo tan despiadado. David Rasche, estrella de *Sledge Hammer!*, que había estado en una obra de teatro destrozada por la crítica, intentó darle la vuelta:

—Execrable puede querer decir «digno de execración». ¿Lo ves? «Digno.» ¡Eso es bueno! También puede significar «de poca calidad». Bueno, ¿lo ves? «Calidad.» ¡Eso también es bueno!

Me sorprendió mucho porque la película tenía el mayor octanaje de la historia de Fox Searchlight. Al público le gustó más que, por ejemplo, *Little Miss Sunshine* o *Slumdog Millionaire*. Pero a los críticos, no. Dijeron que era «un desastre griego bien gordo», «penosa», «estrepitosamente mala», «una película que acabará con el turismo en Grecia» y «un batiburrillo de estereotipos y humor malo, una excusa patética para una comedia». Esta última reseña dejó a mi mujer postrada tres días, afectada por aquello que los médicos victorianos llamaban «vapores».

Roger Ebert, que había sido estrella invitada en *El crítico*, me llamó imbécil. Otros críticos me acusaron de ser «un idiota» y un «analfabeto». Bueno, pues al principio de la película hay una referencia a Voltaire. Un cartel dice: «TOURS PANGLOSS: “EL MEJOR DE LOS MUNDOS POSIBLES”». En *Cándido*, Pangloss pronuncia estas palabras optimistas antes de que su grupo parta en un viaje totalmente desastroso. ¡Igual que los turistas de la película! ¿Lo pillas? Pues los críticos no lo pillaron. No se dieron cuenta de esa referencia. Si no, me habrían llamado «idiota analfabeto que lee a Voltaire».

En esta vida todos tenemos que aguantar la crítica. Pero la gente del mundo del espectáculo tiene que aguantar a los críticos. Tú quizá recibas una evaluación de trabajo así: «La eficacia de Jim en el procesamiento de reclamaciones ha bajado un once por ciento; hay que mejorar». Pero si pone: «El trabajo de Jim hace pensar en un mono baboso que no sabe distinguir un plátano de un bolígrafo», pues ya tienes material para poner una denuncia.

No puedo hablar en nombre de otros escritores, pero a mí las reseñas negativas me duelen. Me acuerdo de absolutamente todas las críticas despiadadas que he recibido en los últimos treinta y cinco años. ¿Por qué no iba a hacerlo? Me esfuerzo al máximo en todo lo que hago y mis obras son mis bebés. No quiero que Manohla Dargis venga a mi casa diciendo: «La última ofrenda de Mike Reiss, *Mike Jr.*, es una secuela balbuceante y gorda de un original de lo más desagradable. Eviten a este engendro de pañales sucios».

A mi película le dieron para el pelo y censuraron mi libro. Necesitaba un lugar seguro donde retirarme. Ya iba siendo hora de volver a *Los Simpson*.



DE VUELTA EN EL CEMENTERIO DE NEUMÁTICOS

Pasé varios años fuera de *Los Simpson*, saltando de un proyecto a otro, y durante ese tiempo tuve el gusto de ver la serie todas las semanas en calidad de fan. Ya no sabía lo que iba a salir en cada capítulo, y era un placer. Pero, sobre todo, reforzó lo que ya creía desde el principio: ¡*Los Simpson* era genial! De hecho, creo que mejoraba sin mí.

Entonces, en la temporada 12, el maravilloso productor ejecutivo Mike Scully me llamó y me preguntó si quería volver a la serie una vez a la semana como escritor externo. Acepté la oportunidad sin pestañear. Scully había sido el Henry Ford de las series. Optimizó la producción, delegó tareas y convirtió a *Los Simpson* en algo que no había sido nunca: un trabajo de nueve a cinco. Hasta entonces, los horarios de la serie habían sido una locura y los guionistas dejaban el trabajo en cuanto podían.

Fue genial volver a trabajar con Al Jean. Había regresado a *Los Simpson* en 1997, justo después de la cancelación de *Teen Angel*. Pero, aparte de él, los demás trabajadores de la sala eran desconocidos. Eran escritores con mucho talento, pero no una pandilla de viejos amigos, como el equipo antiguo. Ya no era como el colegio, sino... como el instituto. Había cotilleos, grupitos y un montón de deslealtades.

Algunas veces, lo peor se filtraba a la serie. Como cuando Bart estrangula a Homer con el cable del teléfono y le deja inconsciente a golpes de auricular. O cuando una cuerda de piano le corta un brazo al padre de Milhouse. O cuando el señor Burns tira tripas de pescado a unos huérfanos en Navidad. Los capítulos eran graciosos, pero podían llegar a ser bastante oscuros.

No me lo estaba pasando muy bien y pensé en dejarlo. Pero al final las cosas se arreglaron solas. Los que estaban descontentos se marcharon y los cretinos acabaron ganándose el despido. Todos los demás se relajaron. La serie tiene ese efecto en la gente. Es un trabajo estupendo y cuesta estar resentido. Y me encantaba trabajar un día a la semana. Llevaba doce años viviendo en Nueva York, pero seguía volando a Los Ángeles todos los jueves para echar un día de trabajo en *Los Simpson* y regresar pitando de allí.

Pero entonces surgió un proyecto que me comprometió a tiempo completo...

... La película de *Los Simpson*

En 1992, proyectamos una animación básica —una animática— de «Kampamento Krusty» para James L. Brooks. Jim se emocionó mucho.

—¡Ya lo tenemos! ¡Esto podría ser la película de *Los Simpson*! Solo hay que alargar un poco la historia.

¿Una película? ¡«Kampamento Krusty» apenas daba para un episodio! Le faltaban diecisiete minutos para poder emitirlo. Añadimos después la canción «Kampamento Krusty en el lago Gran Serpiente» para que tuviera una longitud suficiente.

Pero la idea de hacer una película de *Los Simpson* volvió una y otra vez durante la siguiente década. Los productores siempre la cuestionaban. ¿Por qué iba alguien a pagar por ver un programa que tiene gratis en televisión todos los días?

¿Y qué podíamos enseñar a la gente que no hubiéramos enseñado ya?

La respuesta: el pito de Bart. Pero me estoy adelantando.

Un día, después de quince temporadas de la serie, Fox nos enseñó un estudio de *marketing* que afirmaba que la gente quería más que nada en el mundo una película de *Los Simpson*. Más que otra de *Harry Potter*. Más que otra de *Star Wars*.

Así que convocamos una reunión de escritores y hablamos de la película que llevábamos doce años evitando. Tardamos tres horas en fraguar el argumento. La película entera salió de aquella reunión: Homer se hace con un cerdo; Springfield se contamina con mierda de cerdo; el gobierno cubre Springfield con una cúpula; los Simpson huyen a Alaska. Pan comido.

Al final de la reunión, Matt Groening dijo:

—Recordad: todo esto es secreto.

Pensé que se refería al argumento de la película.

Varias semanas después, di una conferencia en una facultad de Oklahoma. Un estudiante me preguntó si íbamos a hacer una película de *Los Simpson*.

—Pues sí —dije con falsa modestia—, pero no puedo contarte el argumento. ¡Es secreto!

Esa misma noche, estaba viendo la CNN en mi habitación de hotel. Apareció un rótulo en la parte inferior de la pantalla que decía: «MIKE REISS ANUNCIA LA PELÍCULA DE LOS SIMPSON».

Entonces me di cuenta de que el secreto no era el argumento. ¡La película entera era un secreto!

Cuando volví al trabajo al día siguiente, en Fox todos estaban enfadados conmigo. Una compañía multinacional al completo quería matarme. Las primeras palabras de Matt Groening fueron:

—Se lo tenías que contar a los cuatro vientos, ¿eh?

El estudio tenía previsto elaborar una campaña ingeniosa para promocionar la película. Durante dos años habrías visto carteles críticos de color amarillo con el mensaje de: «Se acerca...». En vez de eso, me cargué el secreto en la Universidad Estatal de Oklahoma.

Le debo a la generosidad de Matt Groening y de Jim Brooks que no me despidieran. Me tenían que haber despedido por aquel incidente.

En vez de eso, me despedirán por este libro.

Jimm y Matt reunieron a un equipo de guionistas increíble para la película: dos de nuestros escritores más prolíficos (John Swartzwelder y Jon Vitti), uno de los más queridos (George Meyer) y cuatro tipos que habían producido la serie en el pasado (Mike Scully, David Mirkin, Al Jean y yo). Fue la sala llena de escritores más centrada y con más talento en la que he trabajado nunca. Empezábamos todas las mañanas a las diez en punto, y nadie se rezagaba. Todos estaban muy concentrados: los escritores no se salían por la tangente ni perdían el tiempo, por mucho que les presionáramos. Planteamos la historia de la película, escena tras escena, y luego la dividimos en diecisiete secciones. Cada uno se fue a casa a escribir un bloque de veinte páginas.

Nos volvimos a reunir dos semanas después para unificar este guion Frankenstein de 140 páginas. Para sorpresa de todos, sonaba bien al leerlo... La película funcionaba. Pulimos el texto en equipo. Me pareció perfecto al

quinto borrador.

Lo que viste en el cine fue el borrador número 166. Se diría que la regla de la producción de cine es seguir trabajando hasta que se te acaba el tiempo. Casi a diario producíamos un nuevo guion y destruíamos un centenar de copias del anterior. Para escribir una película con un mensaje medioambiental, estábamos acabando con todos los árboles de la Columbia Británica.

Sin embargo, después de tanto trabajo duro, ¿de qué se acuerda la gente al pensar en *Los Simpson: la película*?

*Spider-Cerdo, Spider-Cerdo
hace lo que un Spider-Cerdo hace...*

Es el tipo de broma que escribes cuando vas pedo.

Y eso hicimos.

Por sencillo y estúpido que sea este gag, por alguna razón conectó con el público. ¡Incluso llegó a ser el tono de llamada de moda en Francia! («*Sipder-cochon, spider-cochon...*»)

Escribí otra canción para la película: un conmovedor tributo al estado de Alaska. Me pidieron que lo hiciera porque era el único miembro del equipo que había estado realmente en Alaska. (Me pareció un lugar horrible. La gente está amargada y los mosquitos son enormes. Y viceversa.)

Aquí tienes mi canción de Alaska, disponible para el público por primera vez:

HOMER (entre cantando y hablando):

*Nueva Inglaterra rebosa delincuentes
y el sur está plagado de paletos,
los tacañones pueblan el Medio Oeste,
la Costa Oeste está llena de catetos...
Y Delaware da tanta pena
como Kentucky en primavera...*

BART: Homer, ¿y la canción?

HOMER (cantando con entusiasmo):

*¡El mejor estado
donde hay americanos*

es Alaska!

BORRACHOS COREAN:

¡Es Alaska!

HOMER:

*¡Puedes ir de crucero, de cerveceo,
encontrar judíos de parloteo
en Alaska!*

PAREJA DE JUDÍOS (en icebergs):

¡En Alaska!

HOMER:

*En Fairbanks o en Nome puedes fundar un hogar
y es mejor que bajo la cúpula estar...*

BART/LISA:

Papá, nos aburrimos.

HOMER:

*¡Tomo nota y paso de todo!
Se escribe A-L-A-S-S
K-A-H...*

LISA:

Bueno, en realidad no se escribe...

HOMER:

*¡La tierra que ha conquistado mi corazón
es Oklahooooo-ma! (GOLPE DE TAMBOR)
¡Quería decir Alasss-ka!*

Al final la canción no llegó a la película. Pero es que muchas cosas se quedaron por el camino. La verdadera Erin Brockovich hizo una grabación como invitada. Y escribimos cameos para Al Gore, Sean Penn, Russell Crowe y para el elenco del programa *The View*. Todo esto se quedó fuera de la versión final.

Acabamos cambiando uno de mis chistes favoritos. Creo que era una aportación de George Meyer. A Bart lo detienen por montar desnudo en

monopatín, instigado por su padre. Homer va a recogerle, pero solo lleva una camiseta.

—¿Y los pantalones? —exclama Bart.

Homer responde:

—¿Quién te crees que soy? ¿Bill Blass?

Me encantaba esta respuesta porque demuestra la alegría con la que Homer está desconectado de la realidad. Es como cuando pensó que la estrella de cine favorita de Bart era Steve McQueen.

Años después, vi *Los Simpson: la película* en un avión, en un minúsculo monitor colocado sobre una palanca de unos tres centímetros de grosor. Llegó mi frase favorita, cuando Bart le pide a Homer los pantalones.

Homer contesta:

—¿Qué soy? ¿El chico de los recados?

¿El chico de los recados?

Quizá sea un chiste mejor. Al menos es más general. Pero eché de menos a Bill Blass. No me di cuenta de lo enfadado que estaba hasta que mi mujer me sorprendió estrangulando la palanca del monitor.

A continuación, te contaré mi mayor contribución a *Los Simpson: la película*. Es un gag visual. Cuando la cúpula gigante está descendiendo sobre Springfield, parece el fin del mundo. Algunas personas salen del bar y entran en la iglesia. Otros salen de la iglesia y entran en el bar.

Bueno, vale, no tiene mucha gracia. Pero mucha gente dice que es su momento favorito de la película (después del estúpido Spider-Cerdo). El crítico David Edelstein dijo que era un chiste con un significado tan rico que se podría escribir una tesis sobre él. Y ya se sabe lo divertidas que son las tesis.

Un día, conocí a Garry Trudeau, el creador del cómic *Doonesbury*, uno de mis héroes del humor. Me comentó lo mucho que le había gustado aquella broma.

—La escribí yo —le dije.

Trudeau me miró con profundo respeto.

—Son los tres mejores segundos de la historia de la comedia —me dijo.

—Eso mismo dijo mi mujer de la noche de bodas —solté.

Y, de pronto, me perdió todo el respeto.

Los Simpson: la película se estrenó en 2007 y se convirtió en la segunda película animada en 2-D más exitosa de la historia después de *El rey león*

(apúntate un tanto, Simba). Los críticos estaban contentos y, para mayor sorpresa, los fans estaban contentos, así que todos nos pusimos de acuerdo: «No volveremos a hacer esto nunca más».

Pero, igual que las parejas tienen un segundo hijo cuando ya se les ha olvidado la cantidad de tiempo que les absorbió el primero, estoy seguro de que haremos otra película de *Los Simpson*. Y después otra. Y luego otra más.

Creo que seguiremos haciendo películas de *Los Simpson* hasta que hagamos una malísima.

Y entonces haremos dos más.

Ya sabes, como *Shrek*.

Aunque nadie me haya preguntado, se me ocurre que deberíamos hacer la próxima película en imagen real. Por ejemplo, estuvimos buscando por todas partes a un actor tan calvo y tan estúpido como Homer Simpson. Y entonces Dios nos envió a Vin Diesel.

En cuanto a Flanders, recomiendo a William H. Macy, de *Fargo*. De hecho, uno de nuestros guionistas conoció a Macy en una fiesta. Cuando descubrió que mi amigo trabajaba en *Los Simpson*, al parecer Macy exclamó: «Si alguien me vuelve a decir que tengo que hacer de Ned Flanders, lo mato».

William H. Macy, apuntado queda.

Y Tom Cruise lo haría fenomenal de Smithers. No estoy sugiriendo que Tom sea gay...

EL TRÁILER QUE NUNCA HAS VISTO

Escribí esta canción como tráiler para *Los Simpson: la película*. No llegamos a usarla. ¡Hay que joderse!

¿Por qué ahora todas las pelis son series?

Homer sale del cine de Springfield y pasa frente a carteles de varias películas basadas en series de televisión. Canta una marcha con mucho ritmo, tipo «Seventy-Six Trombones» o «Hey, Look Me Over». (Salvo las frases de Smithers, todo el diálogo es cantado.)

HOMER:

¿Y por qué todas las pelis son series?

Ocho dólares me quieren cobrar...

¡Preferiría verlas a la intemperie!

Pagar esto es dejarse robar, ¡ROBAR!

BURNS:

¿Quién a un recurso así recurre?

Estas pelis a todos aburren.

F Troop en los cines, ¿a quién se le ocurre?

SMITHERS (hablado):

No se le ha ocurrido a nadie, señor.

BURNS:

Pues ¡ya están tardando!

**SMITHERS
(hablado):**

Haré una llamada.

EN LA MAZMORRA DEL ANDROIDE, DE DÍA.

El dependiente de la tienda vestido de *Star Trek*

DEPENDIENTE DE LA TIENDA

(con voz suave):

Vi las ocho de Star Trek,

de todas mucho disfruté,

a excepción de Star Trek V: la última frontera.

Esa, sin duda, era una mierda.

(CON VOZ CADA VEZ MÁS ENFADADA)

¡William Shanter, tu peli es una mierda!

El dependiente de la tienda sale y se une a una multitud rabiosa que lleva palos, garrotes, etcétera. Homer lidera el grupo.

HOMER

Muerte a los productores de cine

antes de que hagan otra Scooby-Doo

porque cuando dan el salto al cine

las series no las aguantas ni tú.

MARGE

Pues a mí me gustó El fugitivo...

HOMER

¡A mí también!

La multitud se transforma en una banda festiva que sigue encabezada por Homer. Llevan banderolas coloridas de *El fugitivo*.

MULTITUD:

¡El fugitivo! ¡El fugitivo!

MARGE:

¡Incluso se llevó un Óscar!

BART:

¿Os acordáis cuando el colega

saltó desde la presa?

HOMER:

¿Os acordáis cuando...?

(PIENSA UN RATO)

Bueno, eso es todo lo que hay.

El desfile de pronto pierde fuerza... Los músicos dejan de tocar de golpe.

APARECE LISA:

LISA

*Antes las películas se hacían series,
con M*A*S*H pasó eso mismo.*

Aparece el cuarteto de Los Sulfamidas.

BARNEY:

Pero cuando una serie en película se transforma...

APU:

Salen Los Picapiedra...

SKINNER:

Sale Dragnet...

LOS SULFAMIDAS

(con una armonía prolongada):

Sale mierda vergonzosa.

Gran final.

HOMER:

*¿Basura queréis
como Lost in Space?
¿Y para cuándo Will & Grace?*

MULTITUD:

*Sale una calamidad,
auténtica barbaridad*

Mantienen la posición. El plano se amplía para mostrar un equipo de grabación que los está filmando.

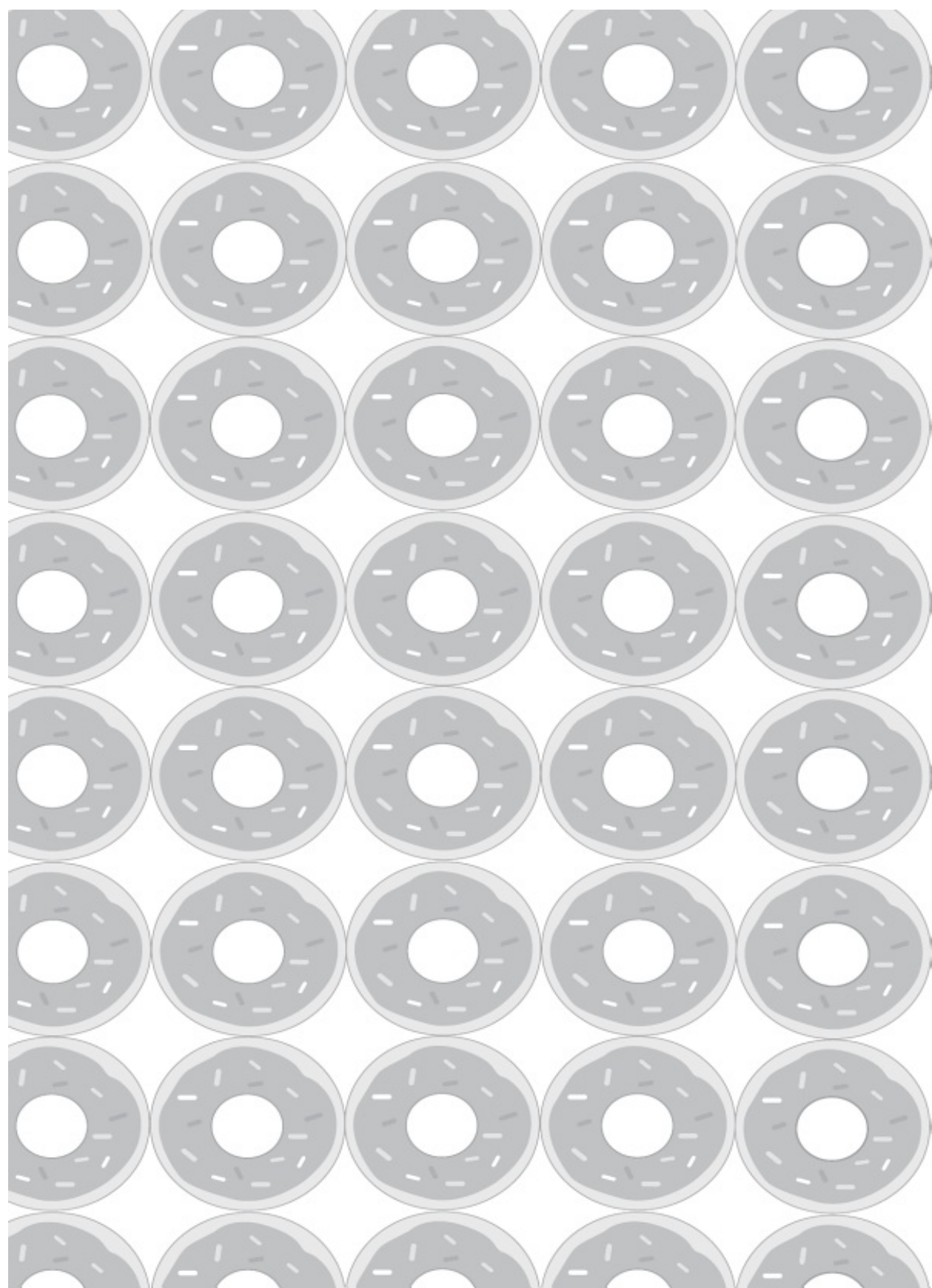
DIRECTOR

¡Corten! ¡Estupendo! ¡No ha quedado nada mal!

VOZ DEL ANUNCIANTE

(superpuesta):

Los Simpson: la película. Próximamente en cines.



LA COLETILLA

El último par de minutos de *Los Simpson*, después de la última pausa publicitaria, la llamamos «la coletilla»: en otras palabras, un objeto antiestético que puede y debe ser eliminado. El programa prescindió de la coletilla durante veinte años hasta que Fox decidió que la necesitábamos.

Cualquier cosa puede figurar en la coletilla de *Los Simpson*. A veces solucionamos un cabo suelto argumental, otras veces no tiene nada que ver con el capítulo. Algunas veces es una escena que se ha eliminado de la mitad del episodio. No era lo bastante buena para el segundo acto, pero sí para el cuarto.

Algunas coletillas están muy inspiradas, otras son basura de relleno. Puedes decidir qué tipo de coletilla es esta.



NUNCA ACABA...

Hace cinco años, *Los Simpson* publicaron su primer juego para móvil. Se titulaba *The Simpsons: Tapped Out*, que en inglés tiene un doble sentido: puede hacer alusión a que en el juego hay que dar golpecitos, pero también puede insinuar la pregunta de si la serie ha perdido fuerza creativa...

Pero el juego acabó siendo la aplicación más descargada en Estados Unidos.

Ese mismo año, recibimos una nominación al Óscar al mejor corto de animación con *Un largo día de guardería*, protagonizado por Maggie Simpson. E hicimos tres veces historia televisiva en el año 2016. Empezamos un capítulo con un gag del sofá de realidad virtual: una inmersión de cuatro minutos a *El planeta de los sofás*. Cerramos otro capítulo con algo que nunca se había hecho: animación improvisada. Dan Castellaneta daba voz a Homer, que contestaba preguntas en directo y era animado en tiempo real. Por último, nos adentramos en un tópico de humor haciendo una animación sobre Trump titulada *3 A.M.* en YouTube. Conseguimos doce millones de visualizaciones. *Los Simpson* es un perro viejo con muchos trucos nuevos.

Nos disponemos a empezar la temporada número treinta, la serie estadounidense de máxima audiencia más larga de la historia... con una década de ventaja. *La ley del revólver* duró veinte años, *Lassie* diecinueve, *Ozzie y Harriet* duró catorce temporadas... Da un poco de vergüenza ver lo aburridas que son las series con las que competimos. Seguimos siendo una de las series mejor valoradas de Fox. Somos un éxito en setenta y un países. Hay una nueva película de *Los Simpson* en marcha. Siempre está en marcha.

Así que parece que todavía nos queda fuelle. Hemos sobrevivido a cinco presidentes de Estados Unidos, dos de los cuales han sido de la familia Bush. Hemos sufrido la pérdida de dos queridos miembros del reparto (Marcia Wallace y Phil Hartman) y cuatro guionistas excelentes (Sam Simon, Kevin Curran, Don Payne y Sandy Frank). El guionista de *Los Simpson* Brian Kelly observó lo siguiente: «Estas cosas son inevitables cuando una serie lleva emitiéndose infinitamente».

Incluso si llega el día en que Fox cancela el programa, será inevitable que nos recoja Netflix, y cuando Netflix nos cancele, acabaremos pasando por Hulu, Crackle, Seeso, Bumbum, Tooter... Bueno, vale, me estoy inventando palabras. Y después habrá nuevas versiones de *Los Simpson*, y *spin-offs*... y algún musical horrible en Broadway. Tal y como explicamos en nuestra absurda versión de la canción de Billy Joel «We Didn't Start the Fire»:

*¡No acabarán Los Simpson!
No hay que temer, hay cuerda para rato, por ejemplo
Marge se convierte en robot,
quizá Moe se compre un móvil, ¿y Bart ya ha tenido un oso?*

¿Por qué dura tanto la serie? Porque se basa en dos principios fundamentales: la familia y la locura. La familia es eterna. Aunque Billy tenga dos papás o tres mamás, la familia nunca cambia: es un puñado de gente atada a una casa que se quiere pero se pone de los nervios entre sí.

En cuanto a la locura, siempre cambia. Los seres humanos siempre ingenian nuevas formas de idiotéz. Los periódicos están llenos de ideas frescas para nuestra serie: tendencias de maternidad nocivas para Marge, cambios inútiles en el programa escolar para el director Skinner, nuevas armas para el jefe Wiggum (ay, madre), avances médicos falaces pero muy caros para el doctor Hibbert, formas innovadoras de corrupción para el alcalde Quimby y de avaricia para el señor Burns... Y siempre habrá razones frescas para que la buena gente de Springfield forme una muchedumbre agresiva.

¿Cuándo acabarán *Los Simpson*? El día en que la gente de todo el mundo se trate entre sí con amor, respeto e inteligencia.

Espero que ese día nunca llegue.

JUDD APATOW SOBRE LA LONGEVIDAD DE LOS SIMPSON

«Puede que la audiencia de *Los Simpson* haya bajado con respecto al pasado, pero la audiencia de todo lo demás también ha bajado. ¡La audiencia de la Liga Nacional de Fútbol ha bajado! Yo creo que *Los Simpson* mantiene su fuerza. Se puede discutir sobre temporadas o capítulos, pero sigue siendo más gracioso que cualquier cosa que se hace ahora. Recuerdo que hace seis o siete años la gente decía: “Esta temporada puede ser la última”. Pero de pronto, en un momento dado, el mundo entero decidió: “No. No nos vamos a librar de esto nunca”.»



La atracción de Los Simpson en Universal Studios Florida acogió a un millón de visitantes en dos meses desde que se abrió en mayo de 2008. Fue elegida mejor atracción del año por *Theme Park Insider*.



LA ÚLTIMA PREGUNTA CANDENTE

¿Por qué los Simpson son amarillos?

Me encanta hacer Preguntas y Respuestas de *Los Simpson* porque, a diferencia de cualquier clase a la que he asistido, el trabajo lo he hecho yo y me sé de memoria las respuestas. Pero, en una conferencia de 2009, un chaval de seis años me preguntó: «¿Por qué los Simpson son amarillos?».

No solo no tenía una respuesta, sino que ni siquiera me había hecho esa pregunta. Volví al trabajo y les pregunté a los demás escritores. Tampoco tenían ni idea.

Al final di con la respuesta en una tienda de velas en Burbank, donde se inauguró la exposición de arte de una mujer húngara que había trabajado en Klasky Csupo, nuestra empresa de animación. A ella le dieron los dibujos de Matt Groening y le dijeron que les diera color. Coloreó el vestido de Marge de verde, su pelo de azul y sus perlas rojas. (¿Perlas rojas? ¿A quién se le ocurre?)

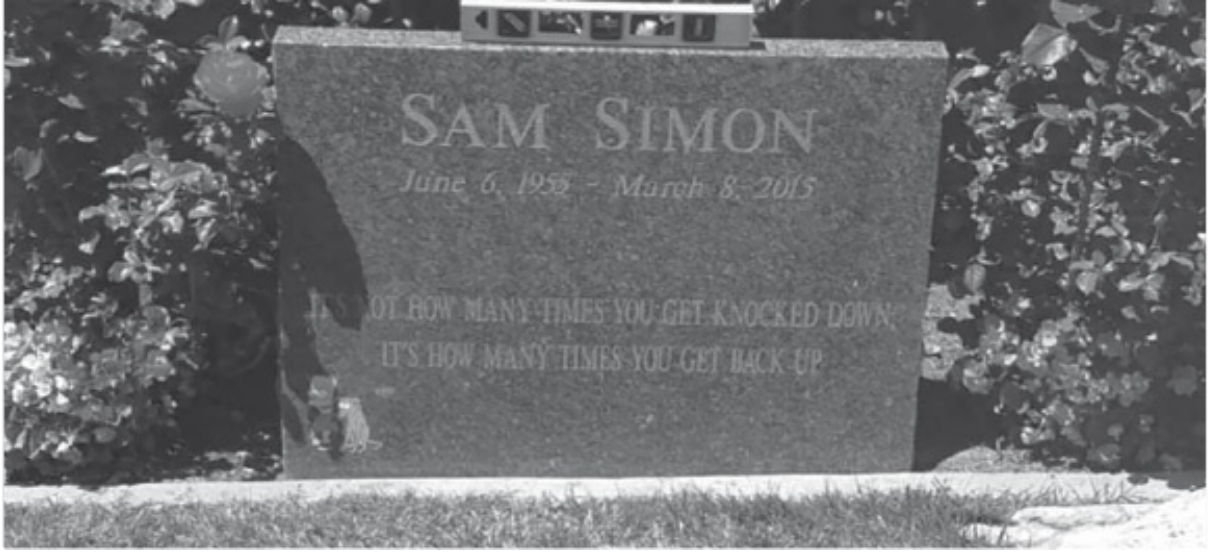
Se dieron varios pasos en falso. En las primeras temporadas, representamos a los asiáticos con la piel de un tono blanco pálido y el pelo rosa. Pero ¿por qué son amarillos los Simpson? Porque Bart, Lisa y Maggie no tienen línea del pelo, es decir, la línea que separa su piel de la punta del pelo. Así que los animadores eligieron el amarillo. Es medio piel, medio pelo.

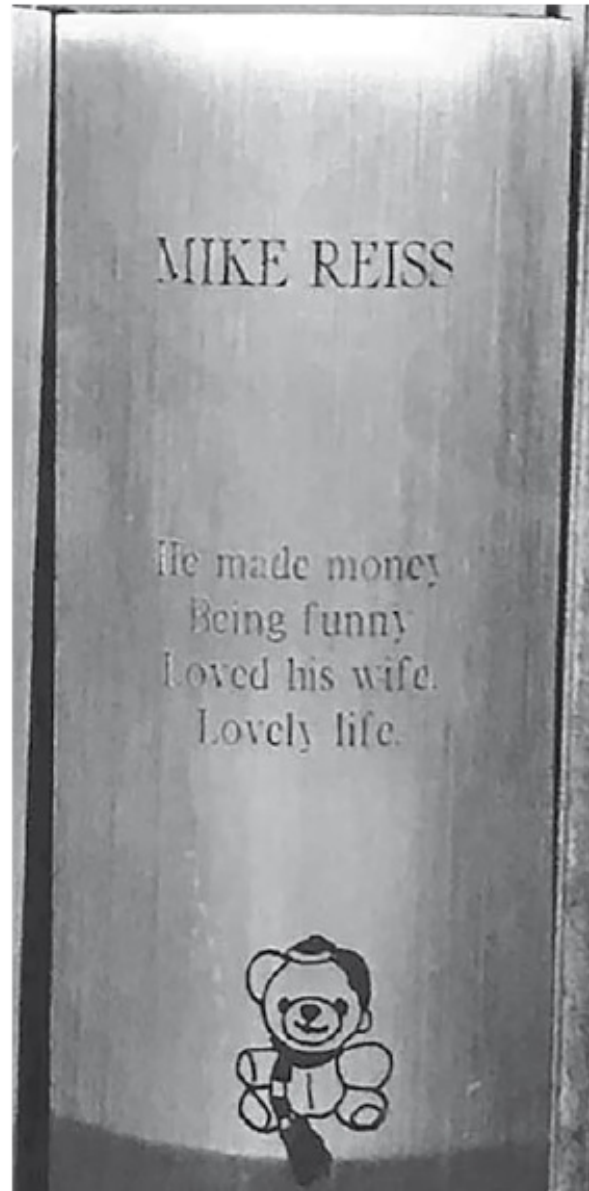
Esto no explica por qué los Minions, Bob Esponja o Piolín son amarillos.
¡Que escriban ellos su propio libro!



CRÉDITOS FINALES

A Sam Simon le pidieron que dejara *Los Simpson* en 1993. Lo que siguió para él fue uno de los terceros actos más extraordinarios de la historia del entretenimiento: dirigió sesenta capítulos de series televisivas; se ganó la vida como jugador profesional de póquer; fue el agente del boxeador Lamon Brewster, haciendo que pasara de un desconocido a campeón mundial de los pesos pesados; se gastó los millones que había hecho con *Los Simpson* en alimentar a personas sin hogar de Los Ángeles, rescatar perros y combatir la pesca de ballenas. Durante un tiempo se le consideró un *enfant terrible* quisquilloso, pero murió convertido en uno de los filántropos más queridos de Hollywood. Sam está enterrado en Westwood Village Memorial Park, un cementerio abarrotado de leyendas de la comedia: Billy Wilder, Fanny Brice, Jack Lemmon, Walter Matthau, Carroll O'Connor, Don Knotts...





... ¡y yo! Me enterrarán a unos quince metros de Sam. Mi epitafio dice:
Se ganaba la vida
provocando risa.
A su mujer amaba
y vivir le encantaba.
El osito de peluche que aparece debajo es mi regalo de Navidad a Denise;
la urna fue su regalo para mí.

GLOSARIO

A continuación, tienes una lista de términos utilizada por escritores de comedia. Igual que los manuales de idiomas eligen las frases más simplonas («La pluma está en la mesa», ¿en serio?), he elegido ilustrarlos con los gags más simplones y más obvios: chistes sobre Kim Kardashian.

Palabras-K: En *The Sunshine Boys*, Neil Simon presenta al público uno de los grandes secretos de la comedia: las palabras que incluyen el sonido K son graciosas. La cúrcuma es más graciosa que el jengibre. Cucamonga es más graciosa que Filadelfia. Kim Kardashian es lo más gracioso del mundo. Un aviso a los novatos: las palabras-K no bastan para que una frase sea graciosa. Por ejemplo:

A mi cuñado **Kenny** lo **quemaron** los del **Ku Klux Klan**.

La regla de los tres: Esta es una de las pocas reglas estables de la comedia, una apoyada por el científico y cocreador de *Futurama* David Cohen. La regla de los tres es un chiste en forma de lista en la que los dos primeros elementos son normales y el tercer elemento es una sorpresa. Por ejemplo:

ÉL: Me traigo tres cosas de la Exposición de Kim Kardashian: un folleto, una camiseta y clamidia.

El broche: La última broma de una escena es el «broche», que hace reír antes de que pases a otra escena. Ejemplo:

ELLA: Decidido, hoy nos vamos a ver alguna exposición. ¿A cuál quieres ir?
ÉL: A la Exposición de Kim Kardashian. Siempre está abierta y cualquiera puede entrar.

Pausa dentro del acto: En una serie de televisión es ese momento justo antes de la pausa publicitaria que resulta tan intrigante que no puedes cambiar

de canal. Las series sin anuncios, como las de HBO, no necesitan pausas dentro del acto, pero en un programa de televisión normal son una parte fundamental en la historia. Por ejemplo:

ÉL: Dos entradas para la Exposición de Kim Kardashian.

GUARDIA: Lo siento, está cerrada... ¡Ha habido un asesinato!

Pausa dentro del acto.

Retrollamada: Un chiste que se repite más tarde en el capítulo porque hizo reír antes. Este truco es tan barato y cómodo que parece funcionar siempre. Nosotros intentamos evitarlo en *Los Simpson*. Por ejemplo:

ELLA: Me ha gustado mucho la Exposición de Kim Kardashian.

ÉL: Podemos volver mañana. ¡Ya te he dicho que siempre está abierta!

Canalizar la fuente: Expone a los personajes y complementa su personalidad, preferiblemente de un modo sutil. Por ejemplo:

ÉL: Vamos a la Exposición de Kim Kardashian. Siempre está abierta, incluso en esta diminuta población de Nueva Inglaterra a la que he venido para superar la desaparición sin resolver de mi esposa, que tuvo lugar hace exactamente veinte años.

Chiste de un chiste: Cuando tienes una frase bastante buena, pero le añades otra broma. Algunos escritores creen que estropea el chiste original, pero otros creen que duplica su gracia. Por ejemplo:

ABUELO: Vamos a la Exposición de Kim la Culona. Siempre está abierta y cualquiera puede entrar.

Amontonamiento curioso: (también conocido como «amontonar la locura»): En esencia, es un chiste de un chiste... de un chiste de un chiste. Es la esperanza de que, por enlazar palabras graciosas, acabarás dando con un filón de oro. Pero nunca pasa. Por ejemplo:

ABUELO: Vamos a la Exposición de Kim la Culona. La gestiona una albanesa tartamuda de la calle del Angosto Valle, en Sheboygan.

M.D.C: hacia el final de un episodio, el diálogo pasa repentinamente del

chiste barato al sentimentalismo inmerecido. (M.D.C. significa «Momento De Cambio».) Ejemplo:

ÉL: ¿Sabes qué es lo más sexi de la Exposición de Kim Kardashian? Tú.

ELLA: Oh, cariño...

Se abrazan.

Cortañoños: Después del Momento De Cambio, se mete una ocurrencia para cortar la dulzura. Ejemplo:

ÉL: ¿Sabes qué es lo más sexi de la Exposición de Kim Kardashian? Tú.

ELLA: Oh, cariño...

Se abrazan. Después:

ELLA: Me estás clavando la llave del coche.

ÉL: No es la llave.

Cortarrollos: Una palabra o frase tan deprimente —como cáncer de hueso o genocidio armenio— que se carga cualquier chiste que toca. Por ejemplo:

ÉL: Vamos a la Exposición de Kim Kardashian. Siempre está abierta y cualquiera puede entrar excepto si tiene SIDA en estado avanzado.

Nakamura: Cuando un chiste disgusta al público y el guionista sabe que todavía quedan otras cuatro retrollamadas al mismo chiste. Lo acuñó Garry Marshall después de soltar un chiste sobre un tal Nakamura seis veces sin ninguna reacción. Ejemplo:

Acabar un libro con una docena de chistes sobre Kim Kardashian.



Es 1990 y *Los Simpson* gana su primer Emmy. (De izquierda a derecha, fila de atrás:) Richard Sakai, Sam Simon, James L. Brooks, Matt Groening, Larina Adamson, David Silverman, Margot Pipkin. (Fila delantera:) El esquivo John Swartzwelder, yo, Gábor Csupó y Al Jean.

RESPUESTAS A LOS ACERTIJOS DE NPR

1. *Virgin wool* [lana virgen], Virginia Woolf
2. Eva Gabor, *rob a grave* [roba una tumba]
3. Emma/Oliver Stone, *Mame, Oliver!*
4. Kristie Alley, *strike, alley* [bolera]
5. JULianne Moore, MARIanne Moore
6. Euclides, *il Duce*
7. Cate Blanchett, *carte blanche*
8. *Arts and crafts* [artes y oficios], *carts and rafts* [carreta y balsa]
9. *American Idol*, Eric Idle
10. *Waste not, want not* [No derroches y nada te faltará]
11. *Daredevil; live, dead* [temerario; vivo, muerto]
12. *Astronomer; star, moon* [astrónomo; estrella, luna]
13. *Sesame, the same* [sésamo, lo mismo]

¿QUÉ TAL TE HA IDO?

12-13 correctas: Profesor Frink
10-11 correctas: Lisa Simpson
8-9 correctas: dependiente de la tienda de cómics
7-6 correctas: Bart
4-5 correctas: Homer
2-3 correctas: Jefe Wiggum
1 correcta: cementerio de neumáticos de Springfield
0 correctas: Ralph

AGRADECIMIENTOS

Mike quiere dar las gracias a todos los amigos que han accedido a que les entrevistemos para la cosa esta: Judd Apatow, Nancy Cartwright, Dan Castellaneta, David Copperfield, Al Jean, Jon Lovitz y Conan O'Brien. Gracias a Matt Klickstein por hacer las entrevistas; yo no me habría atrevido a hacerlas. Y gracias, Matt K., por concebir este proyecto. Sin ti, no habría libro.

Gracias a mi mujer, Denise, que hace más fotos que la mayoría de las cámaras de seguridad. Gracias a ti, este libro tiene fotos. Oh, sí, y gracias por casarte conmigo.

Y gracias a todos —y me refiero a todos— los miembros del equipo de *Los Simpson* por dejarme contar una historia que es de todos. Nadie se ha molestado por ella. Como ya he dicho una y otra vez: es un lugar sorprendentemente agradable donde trabajar.

Gracias en particular a Antonia Coffman por ayudarme a conseguir un par de imágenes estupendas de *Los Simpson*.

A cualquiera que no haya mencionado del equipo de *Los Simpson*... esto cuenta como mención. Me refiero a ti, Rob LaZebnik.

Por último, quisiera aclarar que este libro puede contener errores, omisiones, paráfrasis y exageraciones. Todas las historias que cuento son ciertas, según mis mejores recuerdos. Pero me acerco a los sesenta y ya ni me acuerdo de lo que he desayunado. (¡Oh, ya me acuerdo! ¡Cerveza!) Además, tengo tendencia a realzarlo todo, incluida la realidad.

Solo hay una «mentira flagrante» en el libro. En el capítulo dos cuento una historia muy larga sobre mi profesor de tercer curso y luego digo que nunca ocurrió. ¡No es verdad! Sí ocurrió, tal y como lo cuento. Mi única mentira ha sido mentir cuando decía que mentía. Si no tiene sentido, pido perdón. He desayunado a lo grande.

Mathew quiere agradecer a su estupendo agente de Foundry, Anthony Mattero, por sus ánimos, consejos, amistad y sinceridad de piedra. Gracias también a Janet Rosen por sus lecciones iniciales sobre cómo idear una propuesta/idea de libro ganadora en los «primeros años».

Puesto que su último libro estaba innecesariamente repleto de una cantidad exorbitante de «agradecimientos especiales» al final, solo dirá aquí que de nuevo agradece el apoyo de sus padres, amigos y familia, así como de sus nuevos amigos y de los colegas con los que se ha cruzado en los últimos años, que han enriquecido su vida y que han logrado que esté a la altura de los retos de trabajar en otro proyecto de tamaño importancia cultural... y toda esa murga.

Mención especial merecen los hermanos-de-autoría Caseen Gaines, Allen Salkin, Jon Niccum, Jai Nitz y Adam Bradley por las horas que han pasado escuchando las quejas y los lloriqueos y que son de los pocos elegidos del planeta que entienden de verdad por qué se hacen estas cosas.

Por supuesto que también da las gracias a Mike y a Denise Reiss por su hospitalidad, que a veces resulta pasmosa, y por su generosidad al abrir sus vidas (y, en algunos casos, su propia casa) ante alguien a quien apenas conocían al principio.

Y a todos aquellos que han colaborado en este libro, incluidos los entrevistados (Nancy, fuiste mi favorita), así como al incansable equipo de Dey Street, en especial al editor Matt Daddona.

Por último, Mathew tiene el privilegio de hacer algo realmente tradicional en su cinética y excéntrica vida, y es utilizar los agradecimientos de un libro para darle las gracias a su mujer, Becky, por ser la Yoko de su Ono (inclinaos ante la Reina del Ruido), que le recuerda todo el tiempo que mañana siempre es otro día, y que al menos finge reírse de sus chistes inanes. *NADIE PONE LOS OJOS EN BLANCO COMO TÚ.*

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Fotografía del autor enfrente de las caricaturas de Nevin Shalit. The Harvard Lampoon, Inc. © 1982. Usada con permiso.

Captura de Bart con la cama payaso de *Los Simpson*, cortesía de Matt Groening.

Ilustración de la cama payaso del hermano del autor por John Reiss.

Imagen de los alienígenas en fila de *Los Simpson*, cortesía de Sony Pictures Television.

Captura de Sid, de *Ice Age: el origen de los dinosaurios*, © 2009 Twentieth Century Fox. Todos los derechos reservados.

Ilustración del bebé Dick de David Catrow, © 2003, en el libro *The Boy Who Looked Like Lincoln*, de Mike Reiss. Utilizada con permiso de Price Stern Sloan, editorial de Penguin Publishing Group, una división de Penguin Random House LLC. Todos los derechos reservados.

Imágenes de *Hard Drinkin' Lincoln* y Queer Duck en la portada de *Time Out New York* cortesía de Xeth Feinberg.

Fotografía de Queer Duck en la Fiesta del Orgullo de Los Ángeles por cortesía de Icebox.com.

Fotografías del autor con su mujer, Denise Reiss, y Jennifer Tilly; del edificio de *Harvard Lampoon*; del autor frente al mural de Johnny Carson; del autor con Conan O'Brien; del autor con Peter Jacobson; del autor con Dan Castellaneta; de William Friedkin y Nancy Cartwright; del autor con Joel Cohen en los Emmy 2017; de los guionistas de *Los Simpson* con Tom Jones; del autor con «Weird Al» Yankovic; del autor con Tom Arnold; del autor con David Copperfield; de la celebración de ingreso de Homer en el Salón de la Fama del Béisbol Nacional; del autor de vacaciones; de la atracción de Los Simpson; de la tumba de Sam Simon; de la urna del autor; por Denise Reiss.

Todas las demás fotografías son cortesía del autor.

SOBRE LOS AUTORES

MIKE REISS ha ganado cuatro premios Emmy y un premio Peabody en los veintiocho años que ha trabajado en *Los Simpson*. Junto con Al Jean, produjo la cuarta temporada de la serie, considerada por *Entertainment Weekly* «la mejor temporada de la mejor serie de la historia». En 2006, Reiss recibió un Premio a los Logros de una Vida de la Animation Writers Caucus.

Ha escrito chistes para leyendas del humor como Johnny Carson, Joan Rivers, Garry Shandling... ¡y el papa Francisco! Por sus contribuciones humorísticas al grupo benéfico Joke with the Pope, en 2015 el papa Francisco declaró a Reiss «Misionero de la Alegría».

Reiss participó en la creación de la serie *El crítico* y creó la serie exitosa de Showtime *Queer Duck* (sobre un pato gay), considerada una de las «100 mejores series de animación de la historia» por los espectadores del canal británico Channel 4. *Queer Duck: The Movie* se estrenó para regocijo del público en julio de 2006, y cosechó premios en Nueva York, Chicago, San Diego, Suecia, Alemania y Gales.

Ha colaborado en los guiones de dos docenas de películas animadas, entre las que se incluyen *Ice Age*, *Gru, mi villano favorito*, *Gru, mi villano favorito 2*, *Lorax, en busca de la tréfila perdida*, *Río*, *Kung Fu Panda 3* y *Los Simpson: la película...* con una facturación mundial de once mil millones.

La primera obra de teatro larga de Reiss, *I'm Connecticut*, alcanzó cifras récord en el Connecticut Repertory Theatre. El *Hartford Courant* dijo de ella que era «dulce», que provocaba «risa incontrolable», y que era una de las mejores obras del año. BroadwayWorld Connecticut la eligió la Mejor Obra de 2012. Ha producido cinco obras de teatro en Estados Unidos y en el Reino Unido. La última se titula *I Hate Musicals: The Musical*.

Su historia detectivesca prehistórica, *Cro-Magnon P.I.*, ganó un premio Edgar de la Asociación de Escritores de Misterio de Estados Unidos.

Ha publicado dieciocho libros para niños, incluidos *How Murray Saved*

Christmas y el premiado *Late for School*. Reiss también escribe los acertijos de NPR y *Games World of Puzzles*.

Lleva treinta años felizmente casado. Y, como la mayoría de los escritores de libros para niños, no tiene hijos.

MATHEW KLINKSTEIN es escritor y director de cine cuya ecléctica obra incluye la redacción de la película de Sony Pictures *Contra la oscuridad* (la única película de terror de Steven Seagal hasta la fecha, para bien o para mal), la cocreación de un diario de viajes humorístico para la cadena de televisión de *National Lampoon* (cadena que duró más bien poco) titulado *CollegeTown, USA*, y la coescritura y producción de una experiencia de teatro de inmersión titulada *La señora de las moscas*, que reflexiona sobre cuestiones de género a partir de la obra *El señor de las moscas*.

Su último libro, *Slimed! An Oral History of Nickelodeon's Golden Age*, se incluyó en las listas de mejores lecturas en *Entertainment Weekly*, *Parade* y *Publishers Weekly*. Su película más reciente, *On Your Marc*, es la crónica de la «vida y miserias» del icono televisivo Marc Summers.

En su dilatada carrera como periodista, ha colaborado en muchas publicaciones de noticias regionales, nacionales y electrónicas, entre las que destacan *Wired*, *New York Daily News* y *Splitsider*. Coproduce y presenta un podcast sobre la supuesta «cultura nerd/geek» llamado *NERTZ* (basado en su libro *Nerding Out*, recién publicado en China), que cuenta con invitados tan variados como el guionista oscarizado Diablo Cody, la fundadora de *Suicide Girls*, Missy Suicide, y John Park, cocreador de «Flo» Progressive Insurance spokeswoman.

Mathew ha viajado por todo el país durante los últimos años, lo cual le ha permitido desarrollar su pasión por la arteterapia. Ha trabajado de cerca con personas discapacitadas en los ámbitos del cine, la poesía, el periodismo y la escritura creativa. Estos proyectos únicos le han llevado a colaborar con colectivos como «el grupo de rock discapacitado» *The Kids of Widney High* o *Denver's Phamaly*, la única compañía de teatro del país que trabaja exclusivamente con actores discapacitados.

En cuanto a su relación con la mayoría de las personas del planeta, pasa bastante, o totalmente, de las redes sociales. Pero si quieres estar al día de sus cómicas chifladuras y travesuras, tiene una página web que actualiza a

regañadientes: www.MathewKlickstein.com.

Algunas de sus cosas favoritas son *The Larry Sanders Show*; *Clavin y Hobbes*, *The Velvet Underground*; arroz frito tres delicias; su divertida esposa, Becky; palabras presuntuosas, como «*œuvre*». En quinto curso se metió en un lío por llevar una camiseta a clase que decía: «Soy Bart Simpson. ¿Y tú quién coño eres?».

1. En un bar hay un cartel que dice: «HACEMOS BOCADILLOS DE TODO TIPO». Así que un listillo va y dice: «Bueno, pues quiero un bocadillo de oreja de elefante». El camarero va a la cocina y vuelve al momento. «No podemos hacerlo —responde—. El jefe no va a matar a todo el elefante por un solo bocadillo.» (*N. del A.*)

2. Bill Odenkirk es uno de los tres autores de *Los Simpson* con hermanos graciosos famosos. El hermano de Bill es Bob Odenkirk, de *Better Call Saul*. Larry, el hermano del escritor Marc Wilmore, presentaba *The Nightly Show* en el canal Comedy Central. El hermano de David Stern es el actor Daniel Stern, el ladrón alto al que le dan para el pelo en *Solo en casa*. (N. del A.)

3. En la traducción española se optó por hablar de un «utilitario». (*N. del T.*)

4. En España se tradujo como Los Sulfamidas. (*N. del T.*)

5. «Maldición» o «mierda». (*N. del T.*)

6. Esto es lo que Copperfield dice de MÍ: «¿Qué efecto tiene en una persona todos esos años, todas las vivencias de Harvard, todas las experiencias en *Carson* y *Los Simpson*? Ese contexto da forma a la persona de Mike, le enseña lo que funciona y lo que no, y le da perspectiva. Cuando se dan todas estas cosas, te conviertes en un sabio. Un sabio de la comedia.» ¡Idos a un hotel! (*N. del A.*)

7. Las respuestas están en la página 305. Si quieres hacer trampa, adelante. Bart lo haría.
(N. del A.)

8. La versión española dice: «A la grande la llamo Mordiscos». (*N. del T.*)

9. Expresión yidis que significa «¡Qué dolor!», utilizada como lamento. (*N. del T.*)

Título original: *Springfield Confidential*

© 2018, Reiss Entertainment, Inc.

Diseño de Michelle Crowe

Primera edición en este formato: junio de 2019

© de la traducción: 2019, Ana Ciurans

© de esta edición: 2019, Roca Editorial de Libros, S. L.

Av. Marquès de l'Argentera 17, pral.

08003 Barcelona

info@rocaebooks.com

www.rocaebooks.com

ISBN: 978-84-17771-96-6

Todos los derechos reservados. Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamos públicos.