

Artículo / Article

Wanda Vision: qué es la ideología y en qué ideologías vivimos.

Wanda Vision: what is ideology and what ideologies do we live in?

José Saturnino Martínez García

Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de La Laguna

josamaga@ull.es

Recibido: 22/02/2022 / Aceptado: 20/03/2022



Resumen.

La serie de televisión de la plataforma Disney+ *Wanda Vision* (La Bruja Escarlata y Visión, en España), del Universo Cinemático Marvel (UCM), es una narración compleja con la que se pueden ilustrar tanto debates sobre qué se entiende como ideología como extraer de ella cuáles son sus planteamientos ideológicos sobre el capitalismo tardío. Esta serie juega con diversos niveles de realidad: una narración dentro de una narración así como el UCM, que ha creado a sus propios espectadores, con sus complicidades. La serie nos muestra tanto la ideología como una forma distorsionada de narrar la realidad, en función de intereses particulares (marxista), un equilibrio de narraciones entre luchas de poder (foucaultiano) o como un relato descontando la imposibilidad de acceso a lo Real (Lacan). Además, está presente la parábola del amo y el siervo de Hegel. La serie también ilustra la tesis de Fukuyama, del fin de la historia, como las de Žižek, en cuanto al cinismo con el que asumimos los males del capitalismo, sin una estrategia para acabar con él. También cabe destacar su sentido de la justicia, entendida como restauración de equilibrios sociales rotos, ya sea en una línea comunitarista o nietzscheana.

Palabras clave.

Ideología; Utopía; Superhéroes; Distopía; Cultura popular; Cultura de masas.

Abstract.

The television series of the Disney+ platform *Wanda Vision* (The Scarlet Witch and Vision, in Spain), of the Marvel Cinematic Universe (UCM), is a complex narrative with which one can illustrate both debates on what is understood as ideology and extract from it what are its ideological approaches to late capitalism. This series plays with different levels of reality: a narrative within a narrative as well as the UCM, which has created its own viewers, with their complicities. The series shows us both ideology as a distorted way of narrating reality, according to particular interests (Marxist), and a balance of narratives between power struggles (Foucaultian) or a narrative discounting the impossibility of access to the Real (Lacan). Moreover, Hegel's parable of the master and the servant is present. The series also illustrates Fukuyama's thesis about the end of history, like those of Žižek, regarding the cynicism with which we assume the evils of capitalism, without a strategy to end it. Also noteworthy is his sense of justice, understood as the restoration of broken social balances, whether along communitarian or Nietzschean lines.

Keywords.

Ideology; Utopia; Superheros; Dystopia; Popular culture; Mass culture.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Martínez García, José Saturnino (2022). *Wanda Vision: qué es la ideología y en qué ideologías vivimos*. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 2, 81-89.

Wanda Vision es una serie Disney+ encuadrada en el Universo Cinemático Marvel (CMU), titulada en España como *Bruja Escarlata y Visión* (Schaeffer y Shakman, 2021). En ese universo se integra a continuación de los acontecimientos acaecidos tras *Avengers: Endgame* (Russo y Russo, 2019), mantiene la continuidad con *Spider-Man: No Way Home* (Watts, 2021) y es precuela de la esperada *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* (Raimi, 2022). Para el objetivo de este ensayo, podemos resaltar que la trama se centra en la gestión del dolor que experimenta Wanda Maximoff, también conocida como la Bruja Escarlata, tras la pérdida de seres queridos. Digamos que se queda estancada en las fases de ira y negación (dos de las fases del duelo según el modelo Kübler-Ross), y aprovecha la combinación de sus súperpoderes de control mental (telepatía) y dominio de la magia para crear una realidad alternativa. Para ello, secuestra a todo un pequeño pueblo apacible, Westview, de clase media, y lo transforma en un plató, con sus actores y figurantes, de una trama que ella protagoniza como miembro de una familia estándar de clase media, con preocupaciones ordinarias, encubriendo así el trauma que está viviendo y que no es capaz de soportar. Podemos encuadrar a esta serie en el género distópico, dada la situación en la que viven los habitantes del pueblo. Simulan vivir en una ciudad ideal, pero, sin embargo, su vida cotidiana es un infierno, esclavizados por la voluntad de Wanda.

Más allá de la base de la trama, la forma en que la historia está construida de cara al telespectador es de una originalidad apabullante, pudiendo decir, sin exagerar, que logra situar al género súperheroico en la vanguardia artística de la producción audiovisual, casi en la línea del arte y ensayo, por los desafíos que supone seguir su trama. Esta serie es una prueba de la creatividad artística de un género vilipendiado por grandes cineastas como Scorsese (2019), así como de plantear espacios de crítica ideológica, frente a lo que sostiene el guionista de cómics Alan Moore (Leith, 2022). Nos puede recordar a *El Show de Truman* (Weir, 1998) en tanto que la apacible y almidarada vida de lo que parece ser un pueblo se desvela como un gigantesco plató, a medida que avanza la trama.

Pero, en este caso, la serie es más compleja, debido a que juega con más niveles de realidad. Una de las grandes ideas es que no se presenta ante el telespectador como un relato de lo que sucede en el pueblo, sino como una *sitcom* familiar. Para generar tensión, durante tres capítulos vemos cómo se homenajea la evolución de dicho género televisivo desde los años cincuenta hasta la actualidad, tanto en formato como en contenido. Desde el blanco y negro de la familia con un marido ganapanes, en que la comedia se centra en malos entendidos amables, hasta el sarcasmo de los 2000, en el que se rompe la cuarta pared, y los protagonistas comparten su cinismo con el espectador, saliendo del propio principio de realidad de la ficción (como *Malcolm in the Middle –Boomer, 2000-2006–*), o parando la ficción, simulando un falso *making of* (*Modern Family –Levitan, 2009-2020–*). Todas las referencias e ironías de estos capítulos dan mucho de sí, pero no van a ser objeto de este trabajo.

Son dos las dimensiones ideológicas de esta distopía a destacar en el presente texto. Por un lado, la serie muestra varias definiciones de qué es la ideología. Por otro, cuál es la propia ideología de la serie. Empecemos por las definiciones. La ideología puede ser falsa conciencia, es decir, un relato sobre cómo es el mundo, que le da sentido, al tiempo que oculta su estructura profunda, la cual es precisamente la que genera ese relato. En el caso de Wanda, los episodios de *sitcom* dan sentido a la presentación que el personaje hace de sí, al tiempo que ocultan la situación en la que se genera ese relato. En este caso es un relato interesado, pues gracias a este ocultamiento, la dominación política, la opresión social y la explotación económica¹, que por definición son históricas e injustas, se nos presentan como naturales y justas. La ideología sería por tanto una distorsión que nos daría una cara amable y soportable de la realidad cruel, arbitraria e injusta.

Este es el planteamiento de la serie de cara al espectador en los tres primeros capítulos. No sabemos que los secundarios que aparecen en la trama padecen un terrible sufrimiento, ni que alguien que aparenta estar vivo, está muerto. Pero esta falsa conciencia en la que se sumerge el telespectador no es perfecta. Hay algo que escapa y

¹ La dominación es la imposición de la voluntad de un grupo a otro grupo, la opresión es la limitación de derechos que un grupo impone a otro, siendo el exterminio el caso extremo, y la explotación es la situación en la que un grupo vive a costa del trabajo de otro grupo.

que genera desasosiego (si no se cae antes en el escepticismo ante el desconcierto de lo que se está viendo y el aburrimiento, pensando que el público objetivo está deseoso de ver “movidas Marvel”, de peleas con muchos efectos especiales, he ahí el atrevimiento de Disney+).

La producción de la serie “entrecorriente” lo que está pasando al jugar con los formatos televisivos. Por un lado, mientras vamos viendo la distopía creada por Wanda, en los primeros capítulos, el formato es 4/3. Pero para señalar que eso no es realmente lo que está pasando, cambia a formato 16/9 al final del capítulo. Aquí juega con la complicidad del espectador, con varias capas de realidad. Y, por otro lado, está la realidad que se nos transmite en la *sitcom* simulada. Es de interés ver cómo en esta simulación hay tensiones en torno a la vida cotidiana de la protagonista, que le generan preocupación, tensiones típicas de un orden pequeño burgués heteropatriarcal, como impresionar al jefe de su marido, mejorar su estatus y generar alianzas entre sus vecinas, o las tensiones generadas por la crianza de los hijos. Son preocupaciones que pueden ser genuinas y que se han ido sucediendo en las *sitcom* a lo largo de las últimas décadas. Preocupaciones con las que se han identificado multitud de telespectadores. Pero estas preocupaciones están ahí para apartarnos del auténtico problema: el duelo no resuelto en la serie (un problema que a esas alturas escapa al espectador) o el capitalismo que sufren los telespectadores en su vida fuera de la pantalla. Son contradicciones que hacen avanzar la trama (de la vida y la ficción), pero no son contradicciones que pongan en juego la auténtica realidad de lo que estamos viendo. No son un riesgo ontológico para el cuerpo político, es decir, su resolución no cambia la naturaleza del orden político. No son la contradicción principal, en términos maoístas (Tse-tung, 1937/2012).

Por otro lado, hay dos niveles más de realidad. Por un lado, la que se insinúa con planos de corta duración al final de los episodios, entre otras pistas. Y, por otro, la del propio telespectador, que, al saber que está ante una producción inserta en el MCU, también sabe que lo que está viendo es apariencia, no es “real” en dicho universo, lo fundamental de la trama se nos está ocultando. Cabe añadir que el personaje, en general, en las tramas de Marvel, es contradictorio, pues unas veces es supervillana y otras superheroína, con poderes telepáticos y mágicos. El propio universo Marvel, que es ficción, en las dos últimas décadas ha generado un tipo de telespectador predispuesto a interpretar las obras MCU en cierto sentido y, por tanto, puede jugar con su complicidad, que esta serie lleva al límite... al límite de enfadar y/o aburrir a los espectadores más orientados a la acción. En este sentido, el atrevimiento de la producción la coloca sin duda a la vanguardia del arte y ensayo y de la provocación, dado que este proceso dura tres capítulos.

La realidad se va construyendo en esta serie a varias capas. Si en *The Matrix* (Wachowsky y Wachowski, 1999) teníamos la realidad y una capa sobre ella, simbolizada en la elección entre dos pastillas que debe realizar su protagonista, con una elección que le lleva a lo real, aquí tenemos que Wanda genera una realidad a partir de su deseo, para no afrontar el trauma, la realidad de lo que está haciendo dentro de la *sitcom* y, por último, la realidad de que el espectador sabe que está en el mundo de ficción de MCU. Saber que se está en el universo de ficción de MCU es necesario para imprimir sentido de género súperheroico a los capítulos de homenaje a las *sitcom*.

En el tercer capítulo todavía se añade una capa más de realidad. En una fiesta local, cada familia debe mostrar un talento, como cantar o bailar. Wanda va a mostrar trucos de magia, es decir, artificios, que hacen parecer como sobrenatural lo que es un desvío de la atracción del espectador de Westview. Pero el telespectador (es decir, quienes están viendo la serie) sabe que ella es una bruja de verdad. El caso es que los trucos le empiezan a fallar y debe hacer uso de su auténtica magia para que parezca que realmente son trucos, y así disimular que ella es bruja. En ese punto de la trama, asumimos que los pueblerinos no saben que es bruja, pero el telespectador sí lo sabe. Lo que no sabe todavía el telespectador es que los espectadores (el público de su espectáculo en la propia serie) sí saben que es bruja. El nivel de meta-realidades de este capítulo es endiablidamente denso: una bruja simula ser una maga (de feria, no de magia), que resulta ser incompetente, que usa su magia para que parezcan trucos de feria, mientras los habitantes del pueblo simulan ser espectadores, y los telespectadores a su vez están engañados, porque todavía no saben que los espectadores sí saben que es una bruja...

Esta densidad de juegos narrativos a diferentes niveles nos permite ilustrar los debates sobre las diferentes concepciones de qué es la ideología. Tenemos un nivel en el que la ideología ha muerto, bien por el lado liberal, bien por el lado cínico. Desde el punto de vista liberal, la combinación entre libre mercado, Estado de Derecho y democracia electoral, con un trasfondo de valores ilustrados (judeocristianos), es el fin de la historia, no en el sentido de que dejen de suceder acontecimientos o que haya otros desarrollos sociales con sentido, sino que no es posible pensar un orden político mejor para que el ser humano se desarrolle en libertad (Fukuyama, 1992/1992). El fin, no tanto en el que la historia, como devenir de acontecimientos significativos políticos, cese, sino en el sentido hegeliano de que sus metas se han alcanzado (Fukuyama 2018/2019). Los talibán podrán ganar la guerra, pero su victoria es un paso atrás en instituciones que posibiliten el desarrollo de la naturaleza humana, no un paso adelante.

El nivel propio de la ideología de las *sitcom* es el del fin de la historia: existen contradicciones en la trama, pero no cuestionan los modos de dominación, opresión y explotación existentes, solo son ajustes dentro de ese modelo. El cine progresista de Hollywood o las series de Netflix, como mucho, critican la opresión o la dominación, pero no la explotación. Son peleas por dónde colocamos los muebles o de qué color pintamos la casa. Son peleas reales. Pero no afectan a la estructura de lo Real, no estamos hablando de mudarnos. Es el fin de la ideología porque vivimos en un mundo en que ya no cabe discutir sobre su ontología política, la estructura profunda de lo político, por debajo de apariencias, accidentes y coyunturas, es inmejorable (en lenguaje metafísico, el acabado óntico acaba con la necesidad de la ontología política).

Por otro lado, tendríamos el fin de las ideologías, pero en versión cínica (Žižek, 2008). Ese sería el planteamiento de los pueblerinos. Bien que saben que están siendo dominados y oprimidos, pero ese conocimiento no les libera. Esta conciencia es mayor cuanto menor es el protagonismo en la trama de la *sitcom*. La situación es terrorífica en los figurantes que están en los límites del pueblo. De lejos parecen personas normales, pero al acercarnos, vemos que son poco más de maniqués articulados, figurantes que, en plano desenfocado, dan vida a la escena, pero que están casi aniquilados como seres humanos. Cuanto más duras son las condiciones de vida bajo el capitalismo tardío, mayor puede ser la conciencia de que no estamos en el mejor de los mundos posibles. Las personas en relaciones laborales más precarias, con trabajos más rutinarios, más peligrosos, más duros... pueden tener clara conciencia de estar siendo explotados. Ese conocimiento cercano les blindo frente a las ilusiones ideológicas de la cultura del mérito y del esfuerzo (Rendueles, 2020; Sandel 2020). Pero ese conocimiento no se activa políticamente. Ese malestar individual no termina de articularse de forma estructurada en la posibilidad probable de otra forma de organización social, no lleva a la revolución. Ha habido momentos en la historia reciente de España en que lo político fue puesto en cuestión con cierta probabilidad de realizarse, tras la manifestación del 15 de mayo de 2011, pero fue más un movimiento del miedo a desclasarse de sectores de clase media que una revuelta de los que ocupan las peores situaciones en la estructura social, en parte porque muchos son inmigrantes en situación irregular, que no se atreven a poner en juego su precaria situación administrativa. En todo caso, la protesta se centraba en el cuestionamiento de la política y sobre quiénes debía recaer el peso de la contracción de la economía, pero no se planteaba acabar con el capitalismo.

Volviendo a lo que se muestra en los tres capítulos de *sitcom*, los mismos conflictos vividos por los protagonistas de las *sitcom* son aquellos sobre los que gravita la vida de sus telespectadores: malos entendidos en las relaciones personales, pequeñas ambiciones y pequeñas frustraciones. No porque crean en el fin de la Historia, como los liberales y el orden burgués, sino por la impotencia para intervenir en ella y derribar la casa. En un caso se llega al fin de la historia por la perfección, en el otro por la impotencia.

En ocasiones se expresa en el orden de lo decible como contradicciones. Se critica la contradicción de que el ajuste económico lo paguen los sectores más débiles de la sociedad, que engrosan las filas del desempleo al tiempo que se recortan servicios públicos. Pero sin poder de alterar el orden capitalista, aspirando en todo caso a amortiguar sus efectos sobre el mundo de la vida. En los casos más graves de cuestionamiento, el poder ataca con toda su furia. Es el caso en que la capitana de *SWORD*, Monica Rambeau, hace afirmaciones que cuestionan la realidad del mundo creado por Wanda, recordándole, sin querer, que todo ese mundo es una forma de negar el

duelo. Si bien algunos personajes, según avanza la serie, afirman ser conscientes de la dominación que están viviendo, no es el caso de Rambeau, al menos en ese momento. Los discursos que muestran las costuras históricas y arbitrarias del orden político pueden ser reprimidos con extrema virulencia.

Además de la autosatisfacción liberal y la impotencia cínica, tenemos la desestructura posestructuralista. Caben dos aproximaciones. Una visión más superficial, en la que no podemos distinguir la ideología de otros órdenes discursivos, en línea con Foucault. Los discursos, ideológicos o no, solo son dispositivos que reclaman para sí la verdad, y que en última instancia expresan equilibrios de poder (Foucault, 1979/1979, 1973/1980). Cada capa de sentido en *Wanda Vision* es un equilibrio de poder, válido en sí mismo, y que produce efectos de verdad en quienes lo protagonizan. Más que encontrar un elemento último de sentido, el sentido va emergiendo a medida que se expresa el poder con el que cuentan los diversos agentes en la trama. Vamos conociendo la “verdad” debido a los cambios en los equilibrios de poder entre los protagonistas. La verdad, en todo caso, es el resultado de la lucha descarnada entre esas diversas voluntades que luchan por imponerse.

Otra mirada posestructuralista, de orientación lacaniana, la podemos desarrollar a partir de Žižek (1994/2003, 2006), que nos lleva a mirar la serie prestando atención a lo que no se muestra. En los primeros capítulos, el lugar que estructura el sentido de lo que sucede está ausente, y solo alcanzamos a intuirlo. Es el cambio de formato en la emisión, es la mirada desubicada de algún personaje, es una breve escena final que nos habla de lo que hay ahí fuera... Es eso que no alcanzamos a imaginar en esos capítulos, pero que explica el sentido de la trama. En ese punto la estructura ideológica tiene un nivel cero inefable, un nivel en el que se articula la arbitrariedad sobre la que se estructura el resto de elementos de sentido: lo Real. Lo Real escapa al intento de ser reducido a lo simbólico, es decir, de encajar en una narrativa perfectamente cerrada, sin cabos sueltos. Siempre hay alguna definición que no podemos cerrar, algún argumento que no se sostiene bien. El pensamiento *queer* se caracteriza precisamente por mostrar las dificultades por cerrar los conceptos de género y sexo. Estos elementos mantienen la coherencia, pero no es perfecta, y a partir de estas fugas, como las incoherencias en *The Matrix* (Wachowski y Wachowski, 1999), podemos aproximarnos a lo que realmente sucede. Incluso podemos llevar la serie más allá de la pantalla, y mostrar cómo la propia serie a su vez forma parte de la estructuración del discurso ideológico del capitalismo.

En lo que sucede a este lado de la pantalla, la serie también es relevante. Si en lo expuesto hasta ahora hemos hablado de los hilos de cómo se cuenta a sí misma, ilustrando con ellos miradas de qué es la ideología, por lo que esta ficción no es solo forma ideológica, también tiene contenido que contribuye a estructurar ideológicamente el mundo en el que vivimos. Concebida como un producto de consumo de masas, orientado al entretenimiento, al mismo tiempo nos permite una lectura crítica del mundo en el que vivimos, de forma similar a otros productos de este tipo (Martínez García 2009, 2021, 2014, 2021). La serie rompe con el estereotipo del género de acción, cuyas tramas suelen consistir en el que el personaje principal es un persona ordinaria que padece un sufrimiento arbitrario por culpa de un “malo”, que hace décadas dañaba a la “chica” y actualmente a la “hija” (o al perro, como en *John Wick –Stahelski y Leitch, 2014–*). A estas tramas de venganza hay que añadir las clásicas de “atrapa al ladrón o asesino”, por mandato de la ley u otro agente con poder. *Wanda Vision* sale de esta estructura narrativa tan trillada, y abre caminos para la crítica ideológica, mostrando un mundo más complejo que el mero maniqueísmo de “buenos” y “malos” y la misión mediante la que el “bueno”, con el que se identifica el público, impone su voluntad.

La complejidad moral y las posibilidades críticas de la serie abren un espacio para que los sectores populares pueden reinterpretar con sus propios significados, a partir de sus experiencias, un producto así de cultura de masas, como ha analizado la tradición de estudios culturales de Birmingham (Urteaga, 2009). Frente al consumo superficial pendiente de la intriga y la acción, que van generando las emociones que busca el espectador como evasión (De Gorgot, 2021), también es posible reflexionar sobre una producción como esta, que da pie a pensar de forma crítica el mundo en el que vivimos.

Pero esta posibilidad de activar la crítica se enfrenta a serios problemas. La búsqueda de beneficio económico mediante la cultura la despoja de refinamiento y capacidad movilizadora, transformando la cultura en

mero objeto de consumo, como señaló en su momento la Escuela de Frankfurt (Adorno, 1972/2004); Jay, 1973/1988). El objetivo de una producción así, obviamente, no es la *agitprop*, sino lograr un producto que guste al mayor número de telespectadores posibles a lo largo de todo el mundo, para ser consumido en el hogar, no como medio de movilización social anticapitalista. Como vemos, son varias las posibilidades de interpretación, pero no dan pie a que puedan ser empleadas de forma revolucionaria. Solo son variaciones que refuerzan la lógica de dominación capitalista (Althusser, 1969/2015), como un ocio de evasión que permite descansar para volver a la rutina de ser explotado (Debord, 1967/2016). En todo caso, si estas interpretaciones se hacen en un contexto de ocio, sin estar inmersas en una trama de movilización social, su capacidad de crítica sustantiva que implique un riesgo sistémico no existe. Dicho de otra forma, si la cultura y sus interpretaciones críticas no se producen en el seno de un movimiento transformador, son inanes. No cabe esperar que las ficciones críticas por sí mismas lleven a la movilización social. En este sentido, como señala Jameson (2005/2009), al analizar la posible falta de capacidad movilizadora de las utopías críticas, podemos tomar partido por Marcuse (1937/2011) y su argumento sobre el carácter afirmativo de la cultura. En la medida que la cultura genera la crítica en un espacio puramente cultural e idealista, sin lazos sociales que operen contra las fuerzas del capitalismo, no tiene capacidad de transformación de la realidad social. Si bien estas formas culturales pueden ayudarnos a pensar alternativas al mundo existente, el paso de su consumo en privado a la movilización colectiva no se da. Las movilizaciones sociales incluso pueden emplear elementos de la cultura de masas para generar identidad y cohesionarse (como ha sucedido con la apropiación de la máscara de *V de Vendetta* (McTeigue, 2005) por diversos movimientos de protesta). Pero si la creación de la cultura no está en el entramado del movimiento social, posiblemente su efecto será limitado.

Por otro lado, también debe destacarse que, si bien la teoría crítica y las líneas de trabajo que de ella derivaron señalaban a la cultura popular como alienación, en las últimas décadas han entrado con fuerza en dicha cultura valores progresistas de corte post-materialista, en línea con lo que se ha dado en llamar crítica artista al capitalismo (Boltanski y Chiapello, 1999/2002). Así, es habitual que el cine y las series que reciben la aclamación de crítica y público transmitan valores progresistas en temas como feminismo, ecologismo, crítica a las grandes corporaciones y a la gran desigualdad, integración de la diversidad de género... hasta el punto que se puede afirmar que el *mainstream* ha asumido este tipo de crítica, incluso la derecha habla de marxismo cultural para referirse al peso de estos valores de izquierda de la producción audiovisual en particular y en la cultura en general (Steganoni, 2021). Sin embargo, la crítica económica o de tipo social, más presente en el marxismo hasta mayo del sesenta y ocho, ha perdido fuerza.

Volviendo a *Wanda Vision*, si hemos expuesto cómo es posible a partir de la serie ilustrar diversas formas de entender la ideología, a continuación vamos a exponer los contenidos ideológicos de la propia serie. Son tres los aspectos que vamos a resaltar: el papel de la represión (en sentido freudiano), la dialéctica del amo y el siervo en Hegel y el enfrentamiento entre justicia axiológica frente a justicia teleológica.

Wanda Vision nos dice que la represión no es una buena forma de gestionar un conflicto. Es una de las ideas básicas del psicoanálisis: lo reprimido reaparece como síntoma. La cura llega dejando que aflore lo reprimido y, en la versión de Lacan, aceptando la imposibilidad de colmar el deseo (Dor, 1980/1985). El conflicto que se da en nuestro mundo entre yihadismo violento y Occidente puede interpretarse en estas claves de represión. Hasta los años sesenta en el mundo árabe dominaba un discurso revolucionario modernizador, de corte laico, anti-imperialista y anti-occidental, capaz de hermanarse con activistas de otras partes del mundo contra la hegemonía de EEUU, como los vínculos del movimiento comunista. Se nos olvidan los muchos focos de lucha que cuestionaban la hegemonía política de los países occidentales, con un proyecto de modernización. Un proyecto de reacción al pasado colonial. En vez de reconocer la legitimidad de estos proyectos, se luchó contra ellos de diversas formas. El intento de reprimir, en vez de reconocer, los anhelos de emancipación de estos movimientos, terminó por conducir al auge del extremismo violento yihadista (Abu-Tarbush, 2007; Žižek, 2008). Otro tanto podemos decir de la crisis constitucional vivida en España en octubre de 2017, con el separatismo catalán. La falta de reconocimiento del nacionalismo sin Estado que representan los separatistas concluyó en una represión política que ha generado un

grave conflicto. En este punto, conviene recordar que la democracia radical es la gestión del conflicto, no su represión. Una cosa es buscar acuerdos, siempre imperfectos y que dejan descontentas a ambas partes, pero que apoyan un interés mayor. Y otra cosa es negarse a reconocer un conflicto político y tratarlo solo como un problema de orden público. Como afirma Rancière (2009/2011), no podemos suplantar el orden político (el debate sobre la *polis*, quien forma parte ella y hacia dónde se dirige) por el orden policial (la pura gestión, sin espacio para la disidencia).

En cuanto a la parábola del amo y el siervo que Hegel presenta en *La fenomenología del Espíritu* (Hegel, 1807/2010) es demasiado obvia en *Wanda Vision* para quien esté familiarizado con ella. En la lucha de voluntades por la supervivencia una persona se impone a otra y ocupa la posición de amo y la otra de siervo (aunque se ha popularizado la palabra esclavo para referirse a este relato). El amo impone su voluntad, pero el siervo, mediante su trabajo, transforma la naturaleza con su propio esfuerzo, con su propio espíritu. Si bien no puede hacer valer su voluntad contra el amo, se realiza como persona mediante el trabajo. El amo, por su parte, acaba por no controlar el mundo en el que vive, pasando a depender del siervo. Por tanto, en una lectura progresista, el vínculo de dominación los anula a ambos como seres humanos completos, y la libertad de los dos pasa por la necesaria liberación del siervo. La libertad no es algo que pueda darse de forma autónoma a cada individuo, sino que necesariamente, para ser libre, debe reconocerse la libertad del otro, un otro que no está sujeto a control externo. Wanda esclaviza al pueblo, pero al mismo tiempo vive esclava de su propia fantasía, y solo puede ser libre y seguir desarrollándose como persona cuando asume que su negación provoca sufrimiento. Tras liberar al pueblo, se dedica a progresar en su dominio de la magia.

Por último, la serie ilustra el choque entre dos formas de entender la justicia. Por un lado la justicia liberal, kantiana, de cumplimiento universal de los imperativos categóricos (Alvarado, 2008). Es una justicia que garantiza un proceso justo en el que la norma universal se aplica por igual a todas las personas (con posibilidad de atenuantes y eximentes, según las circunstancias) y, por tanto, asume que el resultado será justo. Sobre este modelo de justicia se asienta nuestro orden jurídico. Es la justicia que encarna SWORD. Wanda es una delincuente, y como tal hay que capturarla y llevarla ante la justicia, en un proceso garantista, que, sin duda, debería acabar en sentencia de culpable. Frente a este modelo, la capitana Rambeau encarna la justicia teleológica, la justicia del *cadí*, la justicia como reparación y no como castigo. Es un concepto de justicia que podemos encontrar en la obra de Nietzsche (Lemm, 2013), diferente al concepto nihilista desarrollado por Foucault, y al que ya nos referimos. La justicia pasa por entender profundamente cuál es el vínculo social que se ha roto y por repararlo. El mero castigo liberal puede ahondar en la ruptura de ese vínculo. Ese es el planteamiento de Rambeau. Rambeau es capaz de entender lo que sucede y defiende que la justicia no es un proceso, reducido a aplicar reglas abstractas (la ley), sino que su fin debe ser restaurar el orden perdido. Y comprende por qué se ha perdido ese orden, le parece natural que el dolor que siente Wanda le haya llevado a tomar malas decisiones. Pero la mejor forma de liberar al pueblo es contribuir a sanar ese dolor, no ahondar en él desde una justicia sin comprensión. La justicia como reparación se ha aplicado en diversos procesos sociales, como en Suráfrica o Colombia (Patiño y Ruiz, 2004). El caso más reciente en este sentido es el que estamos viviendo en España con los indultos a los separatistas catalanes. Esta forma de entender la justicia también conecta mucho más con la filosofía política comunitarista.

Para concluir, resaltamos una vez más la complejidad de esta serie de Disney+. No cabe más que alabar que la industria *mainstream* decida apostar por producciones de presupuesto considerable que son al tiempo un desafío formal, rompiendo las convenciones del género y retando al espectador medio del MCU, así como en complejidad de contenidos. Una complejidad que no dificulta el seguimiento de la serie como puro entretenimiento, al tiempo que ilustra tanto las diferentes formas de qué entendemos por ideología como nos habla de cuestiones ideológicas de nuestro mundo, sin caer en sencillos maniqueísmos.

REFERENCIAS.

- Abu-Tarbush, José. (2007). Del nacionalismo a los islamismos. *Ayer*, 65(1), 153-182.
- Adorno, Theodor W. (2004). *Escritos sociológicos I* (Trad. A. González). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1972).
- Althusser, Louis (2015). *Sobre la reproducción* (Trad. A. Brotons). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1969).
- Alvarado, Víctor (2008). Ética y filosofía del derecho en Kant y su influencia en la declaración universal de los derechos humanos. *Praxis*, 62, 43-57.
- Boltanski, Lucy Chiapello, Éve (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo* (Trad. M. Pérez, A. Riesco y R. Sánchez). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1999).
- Boomer, Linwood (Creador) (2000-2006). *Malcolm in the middle* [Serie de televisión]. Estados Unidos: FOX.
- De Gorgot, Emilio (2021). El reality show del calamar. *JotDown*.
- Debord, Guy (2016). *La sociedad del espectáculo* (Trad. J. L. Pardo). Madrid: Pre-Textos. (Obra original publicada en 1967).
- Dor, Jöel (1985). *Introducción a la lectura de Lacan: el inconsciente estructurado como lenguaje* (Trad. M. Mizraji). Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1980).
- Foucault, Michel (1980). *La verdad y las formas jurídicas* (Trad. E. Lynch). Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1973).
- Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder* (Trad. J. Varela). Madrid: La Piqueta. (Obra original publicada en 1979).
- Fukuyama, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre* (Trad. P. Elías). Barcelona: Planeta. (Obra original publicada en 1992).
- Fukuyama, Francis (2019). *Identidad* (Trad. A. García). Barcelona: Deusto. (Obra original publicada en 2018).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2010). *Fenomenología del Espíritu* (2ª ed., Trad. A. Gómez). Madrid: Adaba / UAM. (Obra original publicada en 1807).
- Jameson, Frederic (2009). *Arqueologías del futuro* (Trad. C. Piña). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 2005).
- Jay, Martin (1988). *La imaginación dialéctica* (Trad. M. Sacristán). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1973).
- Leith, Sam (7 de octubre de 2022). Watchmen author Alan Moore: "I'm definitely done with comics". *The Guardian*.
- Lemm, Vanessa (2013). *Nietzsche y el pensamiento político contemporáneo*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Levitan, Steven (Creador) (2009-2020). *Modern Family* [Serie de televisión]. Estados Unidos: ABC.
- Marcuse, Herbert (2011). *El carácter afirmativo de la cultura* (Trad. C. Kozak). Buenos Aires: El cuenco de plata. (Obra original publicada en 1937).
- Martínez García, José Saturnino (2009). La izquierda y los superhéroes. *Le Monde Diplomatique*, 169, 27.
- Martínez García, José Saturnino (2012). Zombis e ideología. *Le Monde Diplomatique*, 204, 24.
- Martínez García, José Saturnino (2014). Capitán América, republicano auténtico. *Le Monde Diplomatique*, 229, 26.
- Martínez García, José Saturnino (2021). La eticidad en el zombie. *Distopía y sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 1, 96-104.

- McTeigue, James (Director) y Silver, Joel; Hermanos Wachowski; Hill, Grant y Orleans, Lorne (Productores) (2005). *V de Vendetta* [Película]. Estados Unidos: DC Films y Warner Bros.
- Patiño Mariaca, Daniel Mauricio y Ruiz Gutiérrez, Adriana María (2004). La justicia restaurativa: un modelo comunitarista de resolución de conflictos. *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, 45(122), 213-255.
- Raimi, Sam (Director) y Raimi, Sam y Feige, Kevin (Productores) (2022). *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* [Película]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Rancière, Jacques (2011). *Momentos políticos* (Trad. G. Villalba). Madrid: Clave Intelectual. (Obra original publicada en 2009). Rendueles, César (2020). *Contra la igualdad de oportunidades*. Barcelona: Seix Barral.
- Russo, Anthony y Russo, Joe (Directores) y Feige, Kevin (Productor) (2019). *Avengers: Endgame* [Película]. Estados Unidos: Marvel Studios y Walt Disney Pictures.
- Sandel, Michael J. (2020). *La tiranía del mérito: ¿Qué ha sido del bien común?* (Trad. A. Santos) Barcelona: Debate. (Obra original publicada en 2020).
- Schaeffer, Jac y Shakman, Matt (Creadores). (2021). *Bruja Escarlata y Visión* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Marvel Studios, Disney+.
- Scorsese, Martin (4 de noviembre de 2019). I said Marvel movies aren't cinema. Let me explain. *The New York Times*.
- Stahelski, Chad y Leitch, David (Directores) y Stahelski, Chad; Longoria, Eva; Leitch, David; Iwanyk, Basil y Witherill, Mike (2014). *John Wick* [Película]. Estados Unidos: 87Eleven, Company Films, DefyNite Films y Thunder Road Pictures.
- Steganoni, Pablo (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tse-tung, Mao (2012). *Sobre la contradicción* (Trad. A. Arozamena, D. P. Rodríguez y J. E. Smith). Madrid: Brumaria. (Obra original publicada en 1937).
- Urteaga, Eguzki (2009). Orígenes e inicios de los estudios culturales. *Gazeta de Antropología*, 25(1).
- Wachowski, Lilly y Wachowski, Lana (Directoras) y Silver, Joel (Productor) (1999). *The Matrix* [Película]. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures y Silver Pictures.
- Watts, Jon (Director) y Feige, Kevin y Pascal, Amy (Productores) (2021). *Spider-Man: No Way Home* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Marvel Studios y Pascal Pictures.
- Weir, Peter (Director) y Rudin, Scott; Niccol, Andrew; Feldman, Edward S. y Schroeder, Adam (Productores) (1998). *El show de Truman* [Película]. Estados Unidos: Scott Rudin Productions. Žižek, Slavoj (2003). El espectro de la ideología. En S. Žižek, *Ideología. Un mapa de la cuestión* (Trad. C. Beltrame, M. Podetti y P. Preve, pp. 7-42). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1994).
- Žižek, Slavoj (2006). *How to read Lacan*. Londres: Granta Books.
- Žižek, Slavoj (2008). *In defense of lost causes*. Nueva York: Verso..