

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

José Saturnino Martínez García 30/1/22

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. En este artículo analizamos cómo los diversos niveles de realidad que implica la serie, desde una narración dentro de una narración hasta cómo el UCM 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). En cuanto a su relato ideológico sobre el mundo en el que vivimos. Está muy presente la parábola del amo y el siervo de Hegel. Además, la serie ilustra tanto las tesis de Fukuyama, del fin de la historia, como las de Žižek, en cuanto al cinismo con la que asumimos los males del capitalismo, sin una estrategia para acabar con él. Además, nos muestra un sentido de la justicia distinto al kantiano universalista, una justicia entendida como restauración de equilibrios sociales que se han roto, ya sea en una línea comunitarista o nietzscheana.

Palabras clave: ideología, utopía, superhéroes, distopía, cultura popular

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

Abstract: The television series of the Disney+ platform *Wanda Vision* (*La bruja escarlata y Vision*, in Spain), of the Marvel Cinematic Universe (UCM), is a complex narrative with which to illustrate both debates about what is understood as ideology and to extract from it what are its ideological approaches to late capitalism. In this article we analyse how the various levels of reality implied by the series, from a narrative within a narrative to how the UCM 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), a balance of narratives between power struggles (Foucaultian) or as a narrative discounting the impossibility of access to the Real (Lacan). As for his ideological account of the world in which we live. Hegel's parable of the master and the servant is very present. In addition, the series illustrates both Fukuyama's thesis, of the end of history, and Žižek's, regarding the cynicism with which we assume the evils of capitalism, without a strategy to end it. Moreover, he shows us a sense of justice different from the Kantian universalist one, a justice understood as the restoration of social balances that have been broken, whether in a communitarian or Nietzschean line.

Keywords: ideology, utopia, superheroes, dystopia, culture

Wanda Vision es una serie Disney+ encuadrada en el Universo Cinemático Marvel (CMU)¹, 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 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 su 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 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 la 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 lleva al género súperheroico a la vanguardia artística de la producción audiovisual, casi en la línea del arte y ensayo, por los desafíos que supone al espectador. Esta serie es una prueba de la creatividad artística de un género vilipendiado por grandes cineastas como Scorsese². Nos puede recordar a *El Show de Truman* (Weir, 1998) en tanto que la apacible y almibarada vida de lo que parece ser un pueblo ante el espectador 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 un homenaje a 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 ficción (como *Malcolm in the Middle* (Boomer, 2000)), o parando la ficción, simulando un falso *making off* (*Modern Family* (Levitan y Lloyd, 2009)). Todas las referencias e ironías de estos capítulos dan mucho de sí, pero no van a ser objeto de esta comunicación.

Son dos las dimensiones ideológicas de esta distopía que me interesa destacar. Por un lado, lo que la serie nos cuenta sobre qué es la ideología. Por otro, cuál es la ideología de la serie. Empecemos por qué es la ideología. La ideología puede ser falsa conciencia. Es decir, un relato sobre cómo es el mundo que realmente nos

¹ https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/es/wiki/Marvel_Cinematic_Universe_Wiki

² <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>

oculta cómo es el mundo. En este caso es un relato interesado, pues gracias a este ocultamiento, la dominación política, la opresión social y la explotación económica³, 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 espectador no es perfecta. Hay algo que escapa y 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 “entrecomilla” 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*. Por un 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, ganar estatus y generar alianzas entre sus vecinas, o las tensiones generadas por la crianza de los hijos. Son preocupaciones que pueden ser genuinas y en las que se han ido sucediendo en la 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, 1937/1968).

Por otro lado, está la realidad que se insinúa con planos de corta duración al final de los episodios, entre otras pistas. Además, está la realidad del propio telespectador, que, al saber que está ante una producción inserta en el MCU, sabe que lo que está viendo es apariencia, no es “real” en dicho universo. 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, crea 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

³ 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.

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 la película *Matrix* teníamos la realidad y una capa sobre ella, simbolizada en las dos pastillas, aquí tenemos lo 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, lo cual es necesario para imprimir sentido de género súperheroico a los capítulos de homenaje a las sitcom. En el tercer capítulo todavía se imprime un nivel 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 sabe que ella es una bruja de verdad (en el MCU, obviamente). 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 sí saben que es bruja. El nivel de meta-realidades de este capítulo es endiabladamente 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...

Tamaño complejidad 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 final de la historia, no en el sentido de que dejen de suceder acontecimientos o que haya desarrollos con sentido, sino de que no es posible pensar un orden político más acabado (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 posibilitan 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 que existen, 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 tirar la casa. 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).

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, 2020/2020). Pero ese conocimiento no se activa políticamente. Ese malestar individual no termina de articularse de forma estructurada. Ha habido momentos en la historia reciente de España, simbolizados en el 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 legal. Al final, los mismos conflictos que dominan las sitcom dominan sus vidas: 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. Pero sin poder de alterar el orden existente. 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 evadir el duelo negado. 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 el que no podemos distinguir la ideología de otros órdenes discursivos, en línea con Foucault. Los discursos, ideológicos o no, no serían más que dispositivos que reclaman para sí la verdad, y que en última instancia expresan equilibrios de poder (Foucault, 1979/1992, 1973/1995). 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 y de Žižek (Žižek, 1994/2003, 2007), nos lleva a mirar la serie prestando atención a lo que no se muestra. Esto es especialmente interesante para dar cuenta de los capítulos de sitcom. 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 lo que nos sucede. 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. Estos elementos mantienen la coherencia, pero no es perfecta, y a partir de estas fugas, como las incoherencias en 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 la serie se cuenta a sí misma ilustrando con ellos miradas de qué es la ideología, la serie no es solo forma ideológica, también tiene contenido que contribuye a estructurar ideológicamente el mundo en el que vivimos. En este punto la serie es interesante. 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, 2012, 2014, 2021). Frente al consumo superficial pendiente de la intriga y la acción, que van generando las emociones que busca el espectador como evasión (Gorgot, 2021), también es posible reflexionar sobre series como estas, que dan pie a pensar de forma crítica el mundo en el que vivimos. La búsqueda de beneficio económico mediante la cultura, la despoja de refinamiento y capacidad movilizadora, transformando la cultura en mero objeto de consumo, como señalo en su momento la Escuela de Frankfurt (Adorno, 1972/2004; Jay, 1973/1989). El objetivo, obviamente, no es la *agitprop*, sino lograr un producto que guste al mayor número de telespectadores posibles a lo largo de todo el mundo, sin cuestionar el capitalismo, ofreciendo varias posibilidades de interpretación, pero sin dar pie a que puedan ser empleadas de forma revolucionaria. Solo como variaciones que refuerzan la lógica de dominación capitalista (Althusser, 1969/2015). Pero esta limitación en su diseño no quita que, ya sea para romper con la saturación de otros productos culturales similares y poder distinguirse, ya sea debido a que las lecturas en la producción no cierran por completo las posibles lecturas, en esta serie podemos encontrar elementos que nos permiten articular pensamiento crítico. De esta forma, los sectores populares pueden reinterpretar con sus propios significados, a partir de sus experiencias, los productos de la cultura de masas, como ha analizado la tradición de estudios culturales de Birmingham (Urteaga, 2009).

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 ha 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, hasta el punto de que 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. 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 por 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 (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 con la palabra esclavo). 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. 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 la norma (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), al igual que el 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 Mariaca y Ruiz Gutiérrez, 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 (*Ib.*).

Para concluir, resaltamos una vez más la complejidad de esta serie de Disney+. No cabe más que alabar que la industria *main stream* decide 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.

Referencias

- Abu-Tarbush, J. (2007). Del nacionalismo a los islamismos. *Ayer*, 65(1), 153-182.
- Adorno, T. W. (2004). *Escritos sociológicos I*. Akal. (E.o. 1972).
- Althusser, L. (2015). *Sobre la reproducción*. Akal. (E.o. 1969).

- Alvarado, V. (2008). Ética y filosofía del derecho en Kant y su influencia en la declaración universal de los derechos humanos. *Praxis*, 62, 43-57. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3080006.pdf>
- Boltanski, L. y Chiapello, É. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal. (E.o. 1999).
- Boomer, L. (2000). *Malcolm in the Middle* R. T. Satin City Productions, 20th Century Fox Television; FOX.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder* (3ª ed.). La Piqueta. (E.o. 1979).
- Foucault, M. (1995). *La verdad y las formas jurídicas* (4ª ed.). Gedisa. (E.o. 1973).
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta. (E.o. 1992).
- Fukuyama, F. (2019). *Identidad*. Ariel. (E.o. 2018).
- Gorgot, E. d. (2021). El reality show del calamar. *JotDown*(octubre). <https://www.jotdown.es/2021/10/el-reality-show-del-calamar/>
- Hegel, G. W. F. (2010). *Fenomenología del espíritu* (A. G. Ramos, Trans.; 2ª ed.). Adaba / UAM. (E.o. 1807).
- Jay, M. (1989). *La imaginación dialéctica*. Taurus. (E.o. 1973).
- Lemm, V. (2013). *Nietzsche y el pensamiento político contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica.
- Levitan, S. y Lloyd, C. (2009). *Modern Family* L. L. 20th Century Fox Television; ABC.
- Martínez García, J. S. (2009). La izquierda y los superhéroes. *Le Monde Diplomatique*, 169, 27.
- Martínez García, J. S. (2012). Zombis e ideología. *Le Monde Diplomatique*, 204, 24.
- Martínez García, J. S. (2014). Capitán América, republicano auténtico. *Le Monde Diplomatique*, 229, 26. <http://www.medelu.org/Capitan-America-republicano>
- Martínez García, J. S. (2021). La eticidad en I zombie. *Distopía y sociedad*, 1.
- Patiño Mariaca, D. M. y Ruiz Gutiérrez, A. M. (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, S. (2022). *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* M. Studios; Walt Disney Pictures.
- Rancière, J. (2011). *Momentos políticos*. Clave Intelectual. (E.o. 2009).
- Rendueles, C. s. (2020). *Contra la igualdad de oportunidades*. Seix Barral.
- Russo, A. y Russo, J. (2019). *Avengers: Endgame* M. Studios;
- Sandel, M. J. (2020). *La tiranía del mérito ¿Qué ha sido del bien común?* Debate. (E.o. 2020).
- Schaeffer, J. y Shakman, M. (2021). *Bruja Escarlata y Visión* M. Studios; Dinsey+.
- Steganoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha?* Siglo XXI.
- Tse-tung, M. (1968). Sobre la contradicción. En *Obras escogidas de Mao Tse-tung*. Ediciones en lenguas extranjeras / Marxist Internet Archive. <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/OC37s.html> (E.o. 1937).
- Urteaga, E. (2009). Orígenes e inicios de los estudios culturales. *Gazeta de Antropología*, 25(1). <https://digibug.ugr.es/handle/10481/6872>
- Wachowski, L. y Wachowski, L. (1999). *Matrix* W. Bros., V. Roadshow, & Groucho Film Partnership;
- Watts, J. (2021). *Spider-Man: No Way Home* P. Pictures, M. Studios, & C. Pictures; Columbia Pictures, Sony Pictures Entertainment
- Weir, P. (1998). *El show de Truman* P. Pictures & S. R. Productions;

Žižek, S. (2003). El espectro de la ideología (C. Beltrame, M. Podetti, & P. Preve, Trans.). En *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp. 7-42). Fondo de Cultura Económica. (E.o. 1994).

Žižek, S. (2007). *How to read Lacan*. Granta Books.

Žižek, S. (2008). *In defense of lost causes*. Verso.