

Agatha All Along: la sororidad insuficiente

ALFREDO LÈAL



Jac Schaeffer,
Agatha All Along,
Disney+, 2024.

“Quizás estemos frente a una saga que nos planteará una moral universal para quienes hemos aprendido a decodificar a la familia en las series de televisión.” Así concluíamos nuestra lectura de *WandaVision* (2021),¹ cuyos acontecimientos y premisa continúan en *Agatha All Along* (2024), ambas series dirigidas por la cineasta estadounidense Jac Schaeffer. Mientras en *WandaVision* presenciábamos la construcción de un mundo con su moral universal, que consiste en recuperar la familia heteronormada y patriarcal como única forma posible de acceso a la felicidad, en *Agatha* vemos la contracara de dicha propuesta y su problematización al exponer otras formas de relacionarse con lxs otrxs como el aquelarre, la adopción y las relaciones sexoafectivas no binarias.

Pero vayamos por partes: los eventos de *Wanda* —recapitemos brevemente: ella deja el complejo gubernamental donde la tienen recluida después de *Endgame* para hacer una vida “tranquila” y suburbana, imitando lo que ha aprendido de las series de televisión norteamericanas, que ha visto, en su natal Sokovia (Europa del Este)— nos habían dejado con una Agatha poco menos que derrotada. Ahí comienza la segunda serie de Schaeffer, que sigue el camino de la protagonista por el Sendero de las Brujas para recuperar sus poderes.

En el trayecto se enfrenta con sus propios fantasmas, muchos de los cuales son literalmente espectros que materializan las proyecciones de una mente acosada por sus incapacidades, miedos e inseguridades. Si Wanda, en la serie que se le dedica, es el ejemplo de la mujer sometida al patriarcado, Agatha es la feminista que cuestiona una a una las prácticas y convenciones de su marco ideológico.

Volvamos, pues, a nuestra primera entrega a propósito de este díptico. Allí, nos concentramos en dos elementos que volvemos a ver en *Agatha All Along*, protagonizada por Kathryn Hann y Joe Locke: por un lado, la historia de la televisión en Estados Unidos como un elemento que articula la narración y define la estética de esa construcción ideal que Wanda impone a los habitantes de Westview; y por otro, la construcción de una metáfora —la familia, si es lo suficientemente sólida (y, vale decirlo, heteronormada), calcará su forma en la comunidad—, la cual sirve para desplegar la dimensión ideológica de estos dos productos culturales. En esta ocasión, Schaeffer ocupa los mismos elementos, el primero de índole estética y el segundo de índole retórica, para ajustar uno de los productos más redituables de Disney a las exigencias discursivas del progresismo neoliberal.

Antes de comenzar, es preciso hacer un balance de la situación en la que se encuentra el universo cinematográfico producido por Kevin Feige, el presidente de Marvel Studios, a seis años del *boom* que culminó con *Infinity War* (2018). Como lo hicimos en el texto anterior, analizaremos la miniserie como si fuera una *novela total*, es decir, aquella en la que el cambio constante en la identidad de los protagonistas determina la cohesión de la obra.² Esta intuición, por cierto, que planteamos en aquel artículo, se confirmó con la premisa de *Loki* (2021-2023), en cuyo final el otrora rey de las mentiras termina transformándose en el Yggdrasil o “árbol de los mundos”, aceptando que cada universo y cada historia que en ellos se despliega es igual de importante. Si recordamos el monólogo que Loki dice en Ale-

1 Alfredo Lèal, “La familia como medida universal”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 872, mayo de 2021, pp. 149-152.

2 Romain Gary, *Frère Océan I, Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman*, Gallimard, Paris, 1965, p. 551.

mania, en *The Avengers* (2012), “It’s the unspeakable truth of humanity that you crave subjugation”, cabe preguntarse: ¿cómo llegamos al punto en que el mismo personaje que afirmaba que las y los humanos “al final, terminarán siempre por arrodillarse”, sea el que ahora sujete, literalmente, las ramas de las historias infinitas? Recordemos que Loki impide que la Autoridad de Variación Temporal borre todas las historias en las que las personas se salen de “la sagrada línea del tiempo” y se oponen a la subyugación de una historia única escrita desde el poder.

A este respecto, es preciso decir que Marvel Studios ha recuperado, además de la mitología nórdica mencionada en el párrafo anterior, otras cuyos relatos centrales se nutren de los géneros más redituables del *mainstream* cinematográfico, al tiempo que los sustentan, como el *coming of age*, para el caso de *Miss Marvel* (2022), y el *chick flick*, para *She Hulk* (2022). Además, siguiendo la mejor tradición épica, Marvel Studios les otorgó, a cada producción, una forma específica, convirtiéndolas en una referencia importante para discutir los eventos globales que articulan hoy la geopolítica. ¿O acaso no son “actuales” los tres temas de *Iron Man* (2008), a saber, el lugar que ocupa el genio tecnológico y filántropo en la

industria armamentista, el derecho en función del securitarismo³ y la erosión del Estado?

Que Thanos destruyera el universo y Iron Man lo reestableciera —no sin antes convertirse en padre de familia— era indispensable para desplegar lo que, creemos, es una pedagogía de la virtud progresista neoliberal. Mas ésta, al enunciarse desde el espacio preferido de los partidos políticos que son *de facto* corporaciones al servicio de otras corporaciones, no sólo llevó a muchas personas a afirmar que “Thanos was right”, sino que consiguió, además, que un mensaje fascista-post-malthusiano —en español latinoamericano y con la voz de Juan Carlos Tinoco escuchamos dicho mensaje: “niñita, es un cálculo muy simple: este universo es finito, sus recursos son finitos; si la vida no se controla, la vida dejará de existir”— dejara de serle exclusivo a quienes forman parte de la cultura *geek*, que ya de por sí ocupaban un lugar marginal en la sociedad y del discurso de una ciudadanía global determinada, como anunció a mediados de los noventa el antropólogo Néstor García Canclí-

3 Luis E. Frías, “Narcoviolenencia en México: un archivo hegemónico. Factualidad, en Luis Astorga, Fernando Escalante Gonzalbo y Oswaldo Zavala”, *Acápita. Revista de literatura, teoría y crítica*, num. 5, julio-diciembre 2024, pp. 147–164.



Fotograma de *Agatha All Along*. Cortesía de Marvel Television, © 2024 MARVEL.



Fotograma de *Agatha All Along*. Cortesía de Marvel Television, © 2024 MARVEL.

ni, por su capacidad de consumo, sobre todo en su forma desquiciada: el *hype*.⁴

Sin embargo, peor aún que la incapacidad de Marvel para generar *hype*, ha sido aquella para complacer a su base, su músculo, constituido fundamentalmente por quienes no ven en el progresismo neoliberal lo que ve Loki, aclaro, después de su transformación, es decir, la aceptación de que al incluir las diferencias el árbol de historias infinitas es más bello y más justo, sino que perciben precisamente lo contrario: la imposición de una moral universal. En el video “Marvel Movies Have a Problem”, el creador de contenido a cargo del canal *Comics Explained* (que cuenta con 2.42 millones de suscriptores) afirma que “Deadpool es un personaje que está ahí casi como representación de nosotros, la audiencia. [...] Es más bien alguien del exterior que mira adentro”. Pero ¿qué es lo que ve? Poco, rayano en un nulo interés por seguir atentamente las series y películas de la franquicia. Esto es importante porque el filme que protagonizan

precisamente *Deadpool* y *Wolverine*, es decir, el personaje más políticamente incorrecto de Marvel y el macho por antonomasia de los *X-Men*, es inmediatamente anterior al estreno de *Agatha*, en septiembre de 2024. Se entiende, pues, que —más allá de los *easter eggs* que anuncian a algunos personajes que estarán incorporándose al MCU (Marvel Cinematic Universe), siendo quizás el más importante el villano Mefisto—, la serie de Schaeffer quiera centrarse más bien en mostrar lo que Hollywood entiende como disidencias sexuales.

Es en este punto donde los elementos, las series de televisión como marco de referencia estético y la metáfora de la familia como forma ideológica impuesta a la comunidad, que señalamos en *WandaVision*, vuelven a ser indispensables en *Agatha*, pues esta imagen de la disidencia no se logra sólo con la exposición del idilio lésbico entre Agatha (Kathryn Hann) y Rio Vidal (Aubrey Plaza) o con los segundos en pantalla que ocupa la bandera con la consigna “Trans Lives Matter” en la habitación de William (Joe Locke), sino que se consigue al cuestionar fundamentalmente la premisa de la serie anterior: si la familia era el tema central de *WandaVision*, en *Agatha* ésta no sólo aparece completamente desdibujada, sino que le deja claramente su lugar a una sororidad insuficiente, articulada por la traición. O, lo que es lo mismo, observamos al estereotipo de la mujer exitosa que rompe techos de cristal, pero que pasa por encima de otras mujeres —en específico, otras brujas, lo cual empeora la situación al ser Agatha también una bruja.

Este tipo de sororidad es posible, entre otras cosas, porque los personajes del MCU son, fundamentalmente, asexuados, como si Feige y compañía (y esta compañía es, recordemos, nada menos que Disney), plantearan que el más incipiente impulso libidinal solamente puede aparecer ahí donde la heteronormatividad se fisura. De ahí proviene, sin duda, la infantilización de la audiencia que se le adjudica al universo de Marvel, de cara, por ejemplo, a las últimas producciones de su contraparte de DC, específicamente *Joker: Folie à deux* y *The Penguin*, ambas de 2024. Por un lado, en el caso del filme que nos cuenta la historia de amor en clave musical entre Arthur

4 Canclini afirma: “Ni el rechazo a la diferencia ni su reivindicación ilimitada contribuyen a que las artes desempeñen las funciones estéticas de ‘desafiar, refinar, criticar’ y ‘buscar la excelencia’, que son los modos encontrados por los artistas modernos para ayudar a los espectadores a no ser ciudadanos sumisos”. En: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, DeBolsillo, D.F., 2009, p. 203.

Fleck (Joaquin Phoenix) y Harley Quinn (Lady Gaga), la guía parental de IMDB nos pone sobre aviso: “A sex scene features a male thrusting into a female”; mientras que, por otro, en la serie protagonizada por un irreconocible Collin Farrell, toda la trama se construye sobre la base del complejo de Edipo de El Pingüino, quien en la escena final le pide a su amante que le susurre al oído las palabras que su madre, parapléjica y recluida en el ático, nunca podrá decirle.

Esta ausencia del sexo en las películas y series de Marvel nos permite entender, desde otra perspectiva, dónde se ubica la oposición dicotómica del bien contra el mal. Es decir: si antes el mal era el terrorismo contra el que lucharon George Bush y sus secuaces, traducido a las cuitas de un cínico Tony Stark (Robert Downey Jr.), ahora el mal, tal como recuerda Richard Millet en su texto introductorio a *La bruja*, de Jules Michelet, “ronda ahí donde el sexo regresa como espectro, como obsesión, como posesión, no como exorcismo. Bajo este aspecto la bruja no es más que su propio mito, como la Eva eterna o la Madre; podemos incluso decir que no existe”. Regreso que, en *Agatha*, es de índole incluso material: esos espectros de los que habla Millet aparecen en la serie como personajes. Además, Agatha también es su propio mito, pues el tal Sendero de las Brujas no es otra cosa que la canción que le hiciera a su hijo siglos atrás. Esa presencia del sexo, mucho menos obvia que en las películas de DC arriba mencionadas, complejiza al mismo tiempo que reduce el contenido ideológico de la serie.

La bruja, en cuanto a su rol histórico, no aparece en el MCU como una villana, sino como un personaje que nos permite poner en perspectiva el mal, estableciendo una distancia moral entre discurso y acto. El discurso de la familia heteronormada que despliega *WandaVision* y el acto que consiste en imponerle dicha forma a la comunidad; pero, también, el discurso del aquelarre de Agatha y las acciones de ella hacia sus compañeras. Agatha traiciona a toda mujer que se le aproxima con la intención de acceder a un sendero que ella misma, como dijimos, ha creado mediante una canción. Pero la metáfora, en esta ocasión, no vehicula el mensaje ideológico, como lo hacía

en *WandaVision*, sino que muestra su contracara: el error de las brujas es confiar en la bruja, el error de las mujeres, en la miniserie, consiste en confiar en otra mujer —que puede, para el caso, ser ella misma—. Esto podría haber seguido sucediendo durante siglos de no ser porque interviene Billy, el hijo de Wanda, la mismísima Bruja Escarlata. Billy, según nos enteramos al final de la serie, es quien, como su madre, ha establecido la dimensión estética, dándole forma a la metáfora mediante las referencias de la televisión de Estados Unidos.

En *Agatha*, la dimensión retórica, que para *Wanda* se encontraba sometida a la instancia estética, se subsume estéticamente, en la creación del joven y las enseñanzas de la bruja experimentada; las retuerce, les encuentra la vuelta, las reescribe. De este modo se cierra el círculo: si en *WandaVision* se establecía primero el planteamiento estético para generar una extrañeza que se resolvía en la forma de la familia heteronormada, en *Agatha* se expone la forma ideológica de la sororidad, la cual no parece tener una correspondencia estética capaz de representarla hasta que el hijo emancipado del heteronormatismo se la asigna. En ese ir y venir dialéctico entre disidencia y norma, se presenta lo que el sociólogo y filósofo Maurizio Lazzarato entiende como la posibilidad de “construir una fuerza que amenace la violencia”, es decir, la revolución. La escena final muestra a Agatha y a Billy, en el momento en que parten en busca del hermano de éste. No como madre e hijo, sino como dos minorías al interior de una clase que, a pesar de la traición, se han logrado poner de acuerdo. Esta vez, sin embargo, no aventuraremos una hipótesis sobre hacia dónde se dirige el MCU. Diremos, solamente, que es cada vez más necesario prestarle atención al modo en que se están leyendo, a nivel masivo, las sutilezas ideológicas que parecen, incluso, estar construyendo un espectador que ya no será ni el *geek* ni el *lego*. ❧