

Las esposas de la *sitcom*: ilusiones del género en *WandaVision* y *Kevin Can Fuck Himself*

Por Lucas Gagliardi*

Resumen: Las *sitcoms* televisivas en el mundo angloparlante han funcionado como una fórmula longeva y popular. Por más de seis décadas, la *sitcom* ha condensado creencias, valoraciones, ideología y temas relevantes. Dos series estrenadas en 2021, *WandaVision* y *Kevin Can Fuck Himself* recurren a las convenciones del género para interrogar la validez de las formas en que la *sitcom* propone una mirada para el espectador. Aún con sus diferencias, ambas series revisan críticamente las promesas e ilusiones que el género ha vendido sobre la familia estadounidense y, en especial, el rol de la esposa. Por medio de un análisis de contenido se explora el modo en que ambas series reescriben la *sitcom* para revisar problemas de representación en la pantalla y de la mirada del espectador.

Palabras clave: *sitcom*, género televisivo, rol de género, representación femenina, metatelevisión.

As esposas da *sitcom*: ilusões do gênero em *Wanda Vision* e *Kevin Can Fuck Himself*

Resumo: As *sitcoms* de televisão do mundo anglófono têm servido como uma fórmula popular e duradoura. Com suas seis décadas de história, o gênero condensou crenças, avaliações, ideologia e temas relevantes. Duas séries lançadas em 2021, *WandaVision* e *Kevin Can Fuck Himself*, fazem uso de um conjunto de convenções de *sitcom* para interrogar as maneiras como esse formato estabelece uma maneira de olhar. Mesmo com suas diferenças, as duas produções fazem um questionamento crítico sobre o gênero, suas promessas e ilusões sobre a família americana e, principalmente, o papel da esposa. Por meio da análise de conteúdo, exploramos a maneira como essas duas séries reescrevem o gênero *sitcom* e revisamos os problemas de representação na tela e no olhar dos telespectadores.

Palavras-chave: *sitcom*, gênero de televisão, papel de gênero, representação feminina, trauma, meta-televisão.

The sitcom wives: illusions of the genre in *Wanda Vision* and *Kevin Can Fuck Himself*

Abstract: TV sitcoms from the English-speaking world have worked as a longstanding and popular formula. With its six-decades history, the genre has condensed beliefs, evaluations, ideology, and relevant themes. Two series released in 2021, *WandaVision* and *Kevin Can Fuck Himself*, deploy a set of sitcom conventions to interrogate the ways of looking established by this format. Despite their differences, both productions provide a critical inquiry on the genre, its promises and illusion about the American family and, specially, the role of the wife. Content analysis allows for exploring the way in which these two series rewrite the sitcom genre and revise problems of representation onscreen as well as their impact on the spectator's gaze.

Key words: sitcom, TV genre, gender role, feminine representation, metatelevision.

Fecha de recepción: 9/01/2022

Fecha de aceptación: 11/04/2022

Introducción

La fórmula es conocida por el público: desde el esquema de iluminación a la estructura de los parlamentos y el cierre de cada episodio. La *sitcom* o “comedia situacional” comenzó como un género televisivo estadounidense pero su fórmula se extendió al resto del planeta, ya sea por la exportación de producciones específicas como por la venta transnacional de propiedades intelectuales y *remakes*.¹

¹Durante la década del 2000 se produjo la venta de los derechos para adaptar varias sitcoms estadounidenses en otras regiones como Latinoamérica. En el caso de Argentina se produjeron durante esa década las adaptaciones locales de *La niñera* (2003-2004), *Casados...con hijos* (2005-2006) y *¿Quién es el jefe?* (2006), e incluso una creación original local como *Amo de casa*.

Dos series estrenadas en 2021 revisitan este extenso legado en las pantallas para cuestionar las miradas y promesas del género. *WandaVision*, serie ubicada dentro de la continuidad del Universo Cinematográfico Marvel (UCM), y *Kevin Can Fuck Himself*,² de la cadena AMC, pertenecen a la llamada era televisiva *post-network* en la que el control creativo ha sido depositado principalmente en la figura de los *showrunners* y en la que la comercialización por plataformas de *streaming* es la norma (Cascajoza, 2016b). Ambas producciones funcionan como “metatelevisión” (Gordillo, 2009; Tous Rivorosa, 2009) pues el contenido que comentan proviene del mismo medio. Su revisión de las convenciones históricas de un género *sitcom* apunta al rescate de voces silenciadas (la de la esposa) y a la disección de las “promesas e ilusiones” (Butler, 2019) que el formato ofreció al público.

Nos interesa observar la apropiación de las características architextuales que realizan ambas series. *WandaVision* recurre a la *sitcom* familiar como formato que hace posible la evasión de la protagonista frente a un trauma personal. En cambio, *Kevin* utiliza los rasgos identificables del género para mostrar diferentes perspectivas sobre hechos y personajes; esto le permite formular preguntas sobre los modos en que el espectador observa y califica la diégesis.

Para este trabajo nos basamos en la metodología del análisis cualitativo tanto del contenido representado como de las formas en las producciones audiovisuales; tal metodología permite una indagación en las articulaciones explícitas entre forma y contenido como en lo que puede permanecer escondido, sugerido o inédito en un mensaje audiovisual (Piñuel, 1989, 1993; Piñuel & Gaitán, 1995). Tras el visionado de ambas producciones y la formulación de unas primeras observaciones delimitamos el muestreo por medio de un corte temporal sincrónico (ambas series se estrenaron durante 2021). Recurrimos a la bibliografía especializada sobre el género para situar ambas series en un

² En adelante, *Kevin*, para abreviar.

discurrir histórico del género. Ello nos permitió comparar y delimitar cuáles son los aspectos del género que ambas producciones reelaboran.

Algunos conceptos clave

En primer lugar, retomamos la categoría de “architextualidad” propuesta por Genette (1988) para designar la relación de un texto (o, en este caso, producción audiovisual) con el género en que se inscribe o que retoma. Esta categoría se encuentra presente en toda producción pero en el caso de las series analizadas es tematizada explícitamente, como veremos.

Como toda forma genérica, sea longeva o no, las *sitcoms* han condesado formas de mirar, de organizar el relato y, en consecuencia, ha ofrecido modelos de narración pero también de relaciones interpersonales, modelos afectivos y representaciones sociales (Galán Fajardo, 2006). Los géneros discursivos son siempre cajas de resonancia ideológicas según la perspectiva inaugurada por Bajtín (1985). Se ha dicho reiteradamente que esta fórmula televisiva ha mostrado la huella de cambios sociales en ocasiones por la incorporación de nuevas perspectivas pero, en general, al servicio de modelos tradicionales gracias a su fórmula cerrada y poco propensa al cambio (Butler, 2019; Savorelli, 2010; Staricek, 2011).

Nos apoyaremos en el concepto de “cronotopo” (Bajtín, 1989) para explicar el código genético de la *sitcom* y el uso de que ella se hace en las series tratadas en este artículo. Aquella categoría bajtiniana designa a la configuración espacial y temporal de los relatos y al modo en que aquella se entreteje con el desarrollo de la trama y personajes. A diferencia de otros géneros (en especial los de la llamada *prestige television*³ con sus tramas y arcos argumentales más

³ El término *prestige television* se utiliza en el ámbito estadounidense para referirse a las series producidas por cadenas como HBO para el sistema de televisión por cable. En general estas

sofisticados), el cronotopo de la *sitcom* se caracteriza por una reafirmación incesante y por la ausencia de cambios duraderos (Butler, 2019; Novoa, 2018). El prototipo genérico está dado por la *sitcom* doméstica con el *living* de la casa familiar como escenario principal. Los personajes poseen rasgos básicos que no se modifican, los *gags* poseen un patrón calculado y no existe entropía posible. Todo conflicto se resuelve en treinta minutos y la normalidad de la serie se restablece. Incluso en el plano visual el género se encuentra fuertemente codificado por el sistema de multi-cámaras, la abundancia de planos generales y americanos y una ausencia de *close-ups* (Butler, 2019).

Otro elemento que también suele responder a fórmulas es la dinámica de los roles de género encarnados por los personajes, un aspecto sumamente relevante para este trabajo. Si bien la *sitcom* ha incorporado diversas temáticas desde su auge en los años cincuenta (Bonnaut y Grandío, 2009; Savorelli, 2010), el modelo por antonomasia en el imaginario de la audiencia sigue siendo el que aborda la temática familiar. A ella debe su longevidad el género tanto como a su propuesta narrativa reiterativa (Allen *et al.*, 2009; Douglas, 2003) y a su apelación a un imaginario embebido de cierta creencia en el *american way of life* en la sociedad de posguerra (Holdenberg, 2015). Dentro de estas series la mujer aparece vinculada con el espacio doméstico en la mayoría de los casos (Spanger, 2003). En las clásicas *I Love Lucy* (1951-1957), *Bewitched* (1964-1972), *Father Knows Best* (1954-1960) se produce una dinámica entre una mujer ama de casa y un esposo un tanto más pragmático y con una profesión por fuera del hogar. *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) y algunos otros exponentes incorporaron a la mujer trabajadora por fuera del hogar, una respuesta ante el feminismo de la Segunda Ola durante los años sesenta (Holdenberg, 2015), pero se trató de ejemplos minoritarios. Por otro lado, como sostiene Mulvey (1989) en

producciones eran distinguidas de las realizadas por las cadenas convencionales gracias a la ausencia de algunas restricciones temáticas y narrativas, apuestas novedosas y gran éxito entre la crítica especializada.

sus trabajos sobre el cine, es posible rastrear la construcción de una *male gaze* (“mirada masculina”) sobre el cuerpo femenino que alcanza su expresión en el lenguaje audiovisual. Llevado al caso de la *sitcom*, la mirada sobre la mujer concebida como ama de casa y en un rol con menos agenciamiento que el del hombre constituye la articulación de la *male gaze* en el género que analizamos. Llegando al repliegue conservador del reaganismo de la década de los ochenta, la *sitcom* operó como refuerzo de ideales tradicionales acerca de la familia estadounidense, pero también vio el surgimiento y esplendor de la disidencia. A fines de los ochenta, el impacto de *sitcoms* con un gran tono satírico sobre los valores de la familia representada en pantalla dejó huella. *Married... with Children* (1987-1997) y *Los Simpson* (1989-actualidad) pusieron en el centro de la pantalla las familias disfuncionales, lo que habilitó nuevos roles y dinámicas.

A partir de allí, el padre modélico y sabio de *Father Knows Best* o *Full House* (1987-1995) se redefinió en el tópico del *reckless husband* (esposo descuidado). Personaje algo inmaduro y lleno de privilegios asignados a su masculinidad generalmente blanca (Glenn, 2013; Scharrer, 2001). Esta figura de esposo y padre mediocre se contrapesa con una mujer que debe llevar la voz de la razón (Glenn, 2013; The Take, 2021). De este modo se estableció una dinámica presente en el género hasta nuestros días: el tópico del esposo bufonesco y descuidado contrapesado por la *nagging wife* (esposa agobiante).⁴ Si el esposo incurre en toda clase de negligencias y absurdos espontáneos, la esposa que lo llama al orden será considerada “agobiante” o “aguafiestas”. El tópico muestra la doble moral en la asignación de expectativas a los roles de género y la *sitcom* se hizo eco de ello: las actitudes del esposo se disculpan como gestos propios de la masculinidad y la severidad femenina, aunque se postula como una parte necesaria de la ecuación para mantener el equilibrio doméstico, suele ser

⁴ La representación de la *nagging wife* puede rastrearse en algunas *sitcoms* británicas de la década de 1960 como respuesta aleccionadora frente a los avances del feminismo de la Segunda Ola (The Take, 2021).

severamente criticada. Incluso una sátira como *Los Simpson*, donde es habitual que se expliciten estas dinámicas, recurre a una normalidad por defecto que se sostiene en el contraste entre Homero y Marge, llegando incluso a tematizar la postura de esta última como “regañería crónica” que ella debe tratar con especialistas en un episodio. Muchas *sitcoms* de los noventa a esta parte proponen algún episodio en que las esposas asumen un rol espontáneo y despreocupado (frecuentemente intercambiando responsabilidades con su compañero) sólo para volver a su habitual comportamiento al final de la jornada televisiva.

En definitiva esta dinámica doméstica marca al género televisivo de modos profundos y recurrentes. Dicha dicotomía hasta se encuentra codificada visualmente con la oposición entre el esposo corpulento que no obedece a los cánones hegemónicos de belleza y la mujer que sí lo hace (Glenn, 2013; *The Take*, 2021). A pesar de la aparente positividad de retratar a las esposas televisivas del género con una celebración de la superioridad organizativa y racional, en verdad se terminan reproduciendo las dinámicas patriarcales. Este conjunto de atributos asignados al protagónico femenino en la *sitcom* doméstica termina sobrecargando de deberes y responsabilidades de representación pues refuerza un reparto desigual de lo sensible (Olson y Douglas, 1997: 77). Las madres y amas de casa presentadas como agobiantes y detallistas en estas producciones, en efecto, sólo ejercen poder dentro de la esfera doméstica (Novoa, 2018: 71) y en forma compensatoria de las omisiones de su cónyuge.

Si presentamos en detalle estas dinámicas del género es con el objetivo de entender el lienzo sobre el cual *WandaVision* y *Kevin* se posicionan. Ambas series recuperan muchas de las características que hemos mencionado para diseccionarlas por medio de la explotación de su architextualidad al extremo. Dentro de la llamada Tercera Edad de Oro de la televisión estadounidense que estamos atravesando (Cascajosa Virino, 2016a, 2016b), período dominado por

apuestas más diversas, la *sitcom* parece ser un remanente anómalo. Sin embargo, sigue existiendo, en su formato clásico con risas grabadas, pero también en intentos *aggiornados* como *Arrested Development* (2003-2020), *Modern Family* (2009-2020) o *The Office* (2005-2013) (Bonnaut y Grandío, 2009). Más aún; algunos de los tópicos popularizados por la *sitcom* perviven en otros géneros televisivos.

***WandaVision*: la *sitcom* como frontera con el trauma**

El primer capítulo de la serie se emitió por la plataforma de *streaming* Disney+ en enero de 2021. Desde su minuto inicial se desorienta al espectador que ha seguido la compleja narración interconectada del UCM. El logotipo de Marvel Studios aparece en escala de grises y la pantalla cambia a una relación de aspecto 4:3. Vemos a Wanda Maximoff mudándose al suburbio del pueblo ficticio de Westview. El desconcierto aumenta pues la secuencia transcurre en blanco y negro y a la protagonista la acompaña su esposo Vision, un androide que había sido destruido en la película *Avengers: Infinity War* (Anthony Russo y Joe Russo, 2018). La canción que acompaña la secuencia los presenta como un flamante matrimonio que abandonó el ajetreo de la gran ciudad y desea vivir una vida normal. El matrimonio se besa y se superimprime el título con una impronta visual claramente retro (Imagen 1).



Imagen 1. Presentación de la serie en el capítulo 1. Fuente: Disney+

¿Qué ha ocurrido desde la última vez que vimos a estos personajes en el cine? La serie a cargo de la *showrunner* Jac Schaeffer se muestra reticente a develarlo hasta promediar la mitad del recorrido. El primer capítulo sigue al pie de la letra el manual de la *sitcom* de los años cincuenta y sesenta, con referentes como *I Love Lucy* y *Bewitched*. Presenciamos el típico motivo de la cena con el jefe para conseguir un ascenso laboral y el caos hogareño que el matrimonio debe disimular, en este caso, debido a los poderes sobrehumanos que ambos poseen. Solo en los minutos finales la ilusión parece romperse y entendemos que no estamos ante una mera reconstrucción nostálgica de una comedia de puertas y vecinos entrometidos: algunos planos cambian cuando el jefe de Vision está a punto de morir sofocado durante la cena; en el minuto final se descubre que los hechos narrados se están proyectando en una pantalla digital en un sitio sin identificación. Alguien estuvo presenciando esta transmisión que duró los rigurosos veintidós minutos de la *sitcom*, metraje que hasta tuvo una interrupción comercial sobre productos ficticios.⁵

⁵ Los comerciales falsos de la serie hacen referencia a marcas y productos relacionados con otras historias de UCM.

WandaVision no se ahorra personajes y situaciones típicos pero tampoco pinceladas cada vez más grandes que delatan el carácter artificioso del relato audiovisual que proyecta y vive Wanda. Así pues, por cada intromisión de la vecina Agnes que hace chistes sobre su marido y suegra hay algún hecho incómodo y desconcertante que rompe el discurrir del relato suburbano apuntalado por risas calculadas. La familiaridad que nos brinda la receta del género *sitcom* se enrarece cada vez más, des-familiarizando y volviendo inquietantes los detalles tanto en el seno del hogar como en el resto del pueblo, como si se tratara de una ilustración de las ideas sobre lo siniestro expresadas por Freud (1978 [1919]) en su recordado ensayo.⁶

La serie despliega una conciencia metatelevisiva y recordatorios constantes acerca de su atención por las convenciones y sus rupturas. Esa conciencia es un síntoma más de la forma en que se apropia de los materiales culturales para hablar a una audiencia que espera un relato de superhéroes y se encuentra, en cambio, con la elección de un formato televisivo al parecer incongruente. Hay señales desperdigadas por los nueve episodios: los propios personajes comienzan a notar los cambios de escenografía y vestuario; el título de cada episodio remite a un anuncio televisivo; Monica Rambeau (personaje afroamericano) comenta el lugar asignado históricamente en la televisión a las minorías étnicas (por ejemplo, ser un personaje secundario y mejor amigo de los protagonistas); la villana de la serie tiene su propio momento musical que revela el tejido de engaños y produce una ruptura de la cuarta pared.

Hacia el tercer episodio, el espectador logra atar algunos cabos y comprender los motivos detrás del uso del formato televisivo. Descubrimos que lo que hemos visto hasta el momento es una realidad manipulada por Wanda dentro de un

⁶ *Unheimlich*, el término original en alemán articula la presencia de lo familiar o vinculado con el hogar (*heim*) o lo conocido con el enrarecimiento de esa familiaridad. El término también sugiere la presencia de lo oculto en el seno del hogar y que sale a la luz en forma traumática.

campo de fuerza denominado *hexagon* (o *hex*) que tiene prisionero al pueblo de Westview. Los ciudadanos locales desempeñan su papel en una comedia televisiva de la cual Wanda es una suerte de *showrunner*. Los hechos dentro del *hex* son monitoreados desde afuera por la agencia SWORD⁷ que intentará ponerle fin al fenómeno causado por la protagonista. El *hex* funciona además como una metáfora del plató televisivo; cruzar su frontera es devenir en personaje del relato controlado por Wanda para evadir las secuelas de las últimas tragedias en su vida.

WandaVision adopta un enfoque diacrónico pues recorre la historia catódica y digital de la *sitcom*. Cada capítulo se basa en algunas series representativas de una década diferente –las mencionadas *Bewitched* así como también *The Brady Bunch* (1969-1974), *Full House* o *Malcolm in the Middle* (2000-2006)–. Pero los cambios parecen seguir el mismo patrón: solo se altera la escenografía, el vestuario y, llegado el caso, el sistema de cámaras. La protagonista se escuda en la conformación de una familia nuclear o modélica con un esposo y eventualmente dos hijos y la mascota viviendo en los suburbios. Ese espacio idealizado para el *american way of life* (Coon, 2013; Rowley, 2015?) conjura vecinos entrometidos, jefes exigentes, vecinas competitivas y kermeses locales, ya sea en los conservadores y paranoicos años cincuenta (el jefe de Visión reacciona horrorizado cuando le dicen que Wanda es europea pues cree que ella es “una bolchevique”) tanto como en los 2000 con el uso de una sola cámara y el discurso documental de *Modern Family*. Todo lo que se escape de ese patrón (como la supuesta reaparición de su hermano muerto o los momentos en que Visión parece desafiarla), o que lo ponga en cuestión (como Monica Rambueau), es acallado. El título de la serie es otro recordatorio de la perspectiva adoptada, pues además de referir a los protagonistas sugiere que estamos viendo “la visión de Wanda” sobre su vida.

⁷ Se trata de una de las agencias de seguridad del UCM.

¿De qué huye Wanda y por qué monta un relato sobre los *gags* de una *sitcom*? Esto tiene dos explicaciones. La primera, aludida por la serie (*WandaVision*, episodio 8, temporada 1) es que todas las series tomadas como referentes del género poseen una asociación afectiva con su familia perdida. Sus padres y hermano Pietro las veían en su Sokovia natal para mejorar su dominio de la lengua inglesa. Pero en un nivel más profundo y no explicitado por el relato serial, la elección del género está teñida por el discurso de la nostalgia. Las *sitcoms* le brindan la seguridad de un imaginario predecible en el que cree poder refugiarse del trauma de la pérdida (de sus padres, hermano, esposo y las muertes que ella causó accidentalmente en otros momentos del UCM). Se trata de un relato labrado a fuerza de pérdidas silenciadas. La vida de Wanda no encaja dentro del cronotopo del género en el que la normalidad se reestablece a los treinta minutos, no hay peligro duradero y se reafirma lo conocido; en cambio, su vida parece una sujeción lineal de tragedias más próximas al drama televisivo. Encausar una vida marcada por la pérdida requiere olvido, silencios y negación a enfrentar las secuelas de la tragedia personal. A pesar de que el duelo final de la serie se libra entre dos hechiceras que se arrojan micropartículas generadas por efectos digitales (episodio 9, temporada 1), el principal antagonista son la angustia y el dolor a los que Wanda no ha logrado sobreponerse.

La apropiación de la *sitcom* como mecanismo de evasión se constata también cuando examinamos el modo en que Wanda selecciona y filtra los hipotextos deliberadamente. Si bien la serie posee una relación architextual con el género, algunos episodios muestran con mayor claridad que otros la presencia de un hipotexto concreto.

En los episodios seis y siete que toman por referentes a *Malcolm in the Middle* y *Modern Family*; observamos cierta resistencia a emular por completo dichas fuentes. En el primer caso, Wanda delega parte del control narrativo a sus hijos, uno de los cuales funciona como narrador que rompe la cuarta pared del mismo

modo que Malcolm; sin embargo, Wanda reclama varias veces durante el episodio el control cedido. Por otro lado, aunque en ambos hipotextos el rol de la esposa y madre es también el de una mujer con un trabajo remunerado fuera del espacio doméstico, Wanda nunca asume esa faceta (como sí lo hacen Lois de *Malcolm* y Claire de *Modern Family* eventualmente). Esto muestra que aunque el entorno y detalles superficiales cambian, Wanda persiste en un modelo de relato que ofrece promesas sobre el entorno familiar desde hace siete décadas: la división sexo-genérica del espacio doméstico. La protagonista se aferra a sostener un presente a partir de un pasado irrecuperable, un pasado en el que la mujer se dedicaba a las tareas domésticas –y que la economía actual, entre otros factores, han convertido en una posibilidad inalcanzable para las clases medias suburbanas de EUA–. Asumir ese rol, para Wanda, significaría renunciar a las promesas de la Norteamérica que la pantalla ha sostenido y entrar, en cambio, en el orden de lo real. Es decir, afrontar los embates de la realidad y el tiempo sobre el género televisivo y las grietas en su verosimilitud.⁸

Lo que la serie sugiere es que las promesas de la casa suburbana y la familia de portarretrato son ilusiones vendidas por la televisión, situación agudizada por el carácter extranjero de Wanda que proyectaba ilusiones acerca de un modelo de vida muy ajeno a su realidad en Sokovia. Ese imaginario de exportación solo se sostiene en la medida en que los ciudadanos de Westview permanezcan subyugados a su voluntad y sigan su guion tácito. El colapso de ese modelo de relato se marca más claramente en indicadores menores como la muerte de la mascota de la familia, el perro Sparky (nombre genérico para los perros en EUA) que confirma el ideal abstracto al que responde la familia de Wanda (episodio 7, temporada 1). Entonces es posible leer este colapso de la protagonista no solo en términos de su psicología sino de las posibilidades de representación del

⁸ Cabe señalar que durante el episodio siete, el formato documental de *Modern Family* permite que Wanda verbalice una suerte de confesión sobre su estado depresivo, lo cual también se refleja en su peinado y vestimenta por contraste con el personaje de Claire Dunphy en la serie que se está tomando como referencia.

american way of life suburbano. El barrio de Westview donde ocurren los hechos es presentado tanto en su versión retro, próxima a cierto discurso nostálgico que reza “*make America great again*” (“hagamos que EUA sea grandiosa de nuevo”).⁹ Aquel ideal de vida puede rastrearse desde parodias como *Los picapiedras*, con el confort de sus animales-electrodomésticos, hasta la tercera temporada de *You*, también de 2021, con una pareja de padres asesinos que se muda a una casita en las afueras.

No obstante, consideramos que el acento de la serie está puesto en el análisis del perfil psicológico de la protagonista más que en el comentario sociológico. *WandaVision* se concentra entonces en el protagónico femenino que busca refugiarse, sin éxito, en modelos de género, afecto y relaciones sociales brindados por referentes ficcionales. Se podría pensar que la angustia de la protagonista es una suerte de versión 2.0 de la insatisfacción de la ama de casa postulada por Betty Friedan en *The Feminine Mystique* (1963) como el “problema sin nombre”. Cuando Wanda “reclama el control de su propio relato”,¹⁰ lo hace con una finalidad evasiva y a base de fragmentos culturales de un imaginario que no posee equivalencia en la realidad (si es que la tuvo alguna vez). Paradójicamente, solo cuando ella renuncia a ese control del relato basado en la fórmula televisiva y abraza su propia oscuridad la serie puede concluir. Simbólicamente, ella borra a su marido e hijos, ilusiones catódicas proyectadas sobre el pueblo que tenía esclavizado. El control de su relato requiere ciertas renunciaciones.

⁹ Tomamos esta frase de la campaña electoral de Donald Trump en 2016. Este lugar común ya había sido esbozado por otros candidatos conservadores, pues forma parte del ideario político de la derecha estadounidense.

¹⁰ “*Reclaim your own narrative*” es una frase utilizada en muchos discursos recientes que se sitúan dentro de o próximos al feminismo. La frase designa la capacidad de alcanzar la voz propia y alcanzar la toma de decisiones significativas sobre la propia vida; una posibilidad que contrasta con condiciones históricas impuestas por el patriarcado.

Kevin Can Fuck Himself: la perspectiva de la “esposa agobiante”

El reclamo de una voz propia también afecta a la protagonista de *Kevin...*, la serie creada por Valerie Armstrong. Aquí ese reclamo se ve magnificado debido a la relación entre la pareja protagónica marcada por el *gaslighting* (Sweet, 2019).¹¹

La serie ejercita una reelaboración crítica más específica que el abordaje diacrónico de *WandaVision* pues parece tomar como referentes a ciertas comedias más próximas en el tiempo como *Everybody Loves Raymond* (1996-2005), *Kevin Can Wait* (2016-2018) e incluso *Los Simpson*. Otra característica distintiva es que *Kevin* no solo se vale de los códigos de la comedia televisiva sino que los contrapone a los del drama criminal propio de la *prestige television*; nos referimos a series generalmente ambientadas en el mundo criminal con un antihéroe como protagonista y gran reconocimiento crítico como *Los soprano* (1999-2007) o *Breaking Bad* (2008-2013). Este cruce adquiere sentido en tanto *Kevin...* examina ciertos problemas estructurales que saltean las fronteras genéricas: el rol de la esposa agobiante, un tópico recurrente e imbuido de misoginia (*The Take*, 2021).

Es importante comprender que este tópico, si bien anidó en comedias televisivas, se ha trasladado también a dramas como los que hemos mencionado. En aquellos, la esposa es señalada como agobiante por otros personajes e incluso el espectador se gana ese mote por el mero hecho de esbozar y recordar los peligros que el comportamiento delictivo de sus esposos supone para el núcleo familiar. Tanto Carmela Soprano como Skyler White funcionan como contraste moral de sus esposos y dejan ver la misoginia del tópico pues en ellas revive el

¹¹ Esta conducta se caracteriza por el ejercicio de poder sobre la otra persona, a la cual se le hace dudar sistemáticamente de sus capacidades para manejar su propia vida. Esta conducta se encuentra imbricada con dinámicas de género, aunque no es ejercida exclusivamente por hombres hacia mujeres (Sweet, 2019).

histórico desbalance de poder entre ambas partes del matrimonio; desbalance que solo permite a las esposas manifestarse verbalmente. En este sentido, *Kevin...* recurre al *criminal drama* para dismantelar también las asunciones y reacciones del público sobre estas ficciones, que se tienen por más sofisticadas que la *sitcom*. En ambos géneros pervive un cuestionamiento a la figura femenina por el mero hecho de interferir en el comportamiento desatado de sus cónyuges. *Kevin...* utilizará las convenciones genéricas para cuestionar la mirada del espectador sobre los hechos.

Como en *WandaVision*, la desorientación inicial es clave. Ya en los primeros minutos de la serie (en el episodio titulado sugestivamente “Living the dream”) observamos anomalías (Imagen 2). Los personajes (Kevin, su padre, los amigos Patty y Neil) se encuentran en la sala jugando al *beer-pong*. Alison, esposa de Kevin, ingresa con un cesto de ropa para hablar sobre el aniversario de bodas y los personajes la llaman algo despectivamente “Mami” porque ella les recuerda “las reglas de la casa”. Kevin finge defenderla diciendo “Alguien tiene que ser responsable en otra casa”. Cuando Alison se retira a la cocina hay un cambio abrupto: de la iluminación uniforme y las tres cámaras que captan la acción pasamos a un esquema lumínico más realista, con profundidad de campo y al uso de una única cámara que se permite ejercitar el primer plano.



Imagen 2. Contraste visual entre ambos registros dentro de la serie. Fuente: AMC.

El artilugio se repetirá constantemente a lo largo de la serie y obligará al espectador a preguntarse por los abruptos motivos del cambio. ¿Se trata de una percepción de Alison que padece algún desorden mental? ¿Es solo un truco estilístico de la serie? ¿Obedece a algún propósito?

Ciertamente el uso de esta alternancia se va dilucidando y permite que desestimemos la impresión inicial (que el cambio de registro es producto de un desorden psíquico de Alison). En un principio parece que la historia se muestra como *sitcom* solo en el espacio doméstico de Kevin y su esposa. Sin embargo, los siguientes episodios muestran otra cosa pues bajo las luces de la *sitcom* se iluminan escenas que ocurren en otros ambientes. Pero todas tienen un denominador común: la presencia de Kevin. En episodios posteriores el registro de la *sitcom* se utiliza incluso sin la presencia de Alison, por ejemplo, durante una escena en un bar (episodio 5, temporada 1), por lo cual se puede descartar que sea un recurso de focalización en la perspectiva de la protagonista. La presencia constante de padre de Kevin y de Neil en todas las secuencias filmadas con este estilo parece sugerir que las tintas están cargadas sobre Kevin

pero también sobre otros personajes masculinos que avalan su comportamiento. Incluso Patty, la única mujer del círculo de Kevin, aparece inicialmente en estas secuencias y luego comienza alternar con el registro estilístico del drama.

Las convenciones de la *sitcom* enfocan un problema representado por el esposo y la mirada del espectador del género. El cambio estilístico advierte a la audiencia que entre ella y los personajes se interpone la lente de una cámara, pero una lente con filtros que nos sugiere percibir de determinados modos las acciones de los personajes. Es decir, se desbarata la ilusión ingenua en el carácter realista u objetivo de lo que capta la cámara. Entre las risas grabadas, las acciones de Kevin parecen torpes y graciosas (como escribirle una lista de compras a su esposa en el espejo del baño) pero al cambiar el registro, esas mismas acciones se presentan como inquietantes (vemos el espejo a la mañana siguiente).

La serie no muestra que la relación entre Kevin y Alison esté mediada por la violencia física, sino por formas insidiosas de violencia como el micromachismo y el *gaslighting*. De hecho los personajes alrededor de Alison, como la jefa de su trabajo o Patty disculpan a Kevin ante cualquier queja de la protagonista porque “son cosas de hombres” o “propias de un matrimonio normal”. Esa naturalización se rompe a partir del artificio del cambio de registro y, de este modo, *Kevin...* critica uno de los problemas de muchas *sitcoms*: la mención de problemas de este tipo sin cambios significativos y duraderos. Esto último, extensible a otros géneros televisivos, es el fenómeno llamado *lampshading* que consiste verbalizar problemas para demostrar conciencia sobre los mismos solo para, como acto seguido, dejarlos de lado.

Cada ocasión en que Kevin trata a su esposa de mandona, estricta o responsable en exceso contrasta con la representación del esposo que obtenemos cuando la serie se vuelve a un modo más realista y serio. Muchas de

las cosas que se dicen y quedan fuera del campo visual en el modo *sitcom* aparecen luego representadas con contundencia en el modo del drama. La serie nos informa por medio del discurso referido de los personajes que Kevin hizo que despidieran a Alison de uno de sus trabajos, controla las finanzas de la casa pues la ha convencido de que así es mejor. Todo eso se presenta fuera de campo y en boca de la protagonista o Patty. Esta decisión formal (no mostrar a Kevin cometiendo esos comportamientos) refuerza la mirada de los otros sobre Alison y permite reflexionar sobre el poder de las imágenes en la generación de sesgos. Los personajes que descreen de Alison parecen hacerlo por no constatarlo con sus propios ojos.

Estas formas insidiosas de abuso reaparecen cuestionadas por la mirada de varios personajes. Cuando Alison ha decidido que quiere matar a su esposo para escapar de esa vida, visita una biblioteca (episodio 2, temporada 1). Para investigar sobre homicidios ella finge estar escribiendo una novela que está secretamente basada en su situación. Cuando le relata la trama a la bibliotecaria, esta le pregunta por qué la esposa ficticia simplemente no abandona al marido. Los motivos de Alison son claros: abandonar al esposo, sin dinero, amigos, contención de ningún tipo es una posibilidad remota e inviable para ella. Así la serie denuncia problemas estructurales de fondo y evita quedarse en el conformismo del *lampshading*. Al igual que en *WandaVision*, la protagonista de esta historia entró al matrimonio también con ciertas ilusiones, pero estas terminan de romperse en el episodio inicial: Alison se visualiza sirviendo el desayuno a Kevin, muy en el espíritu de la ama de casa de mediados del siglo XX, pero esa escena imaginaria contrasta con la secuencia en que ella le prepara el desayuno realmente (episodio 1, temporada 1).

El conflicto con el protagonista masculino no se queda solo en la mera seguidilla de torpezas y maltratos cotidianos. En sus últimos capítulos se extiende hacia una lectura sociológica. En uno de los típicos giros episódicos de la *sitcom*, Kevin

se postula como candidato a un puesto gubernamental local (episodio 8, temporada 1). Además de que quienes lo apoyan, como en todos sus planes, son su padre y Neil, la campaña política se desarrolla en un bar (territorio connotado como espacio masculino en la serie). El discurso de Kevin está lleno de los lugares comunes de la arenga política cada vez que ocurren subtramas similares en el género, pero en el marco de esta serie resuenan con especial énfasis sus quejas sobre los impuestos, la inseguridad y el “regreso a como las cosas eran antes”. Su discurso suena afín al de la derecha estadounidense y es recibido con aplausos por sectores medios como los que representa el propio Kevin. En este giro la serie sugiere que aquellos personajes que parecen patéticos, inocentes y remanidos son el combustible cotidiano de hechos políticos cuyas repercusiones observamos en la actualidad. En el mismo episodio Alison, por otros motivos, expresa su resignación: “El mundo está diseñado para tipos como Kevin”. Es decir, alude a la doble moral en las expectativas generizadas para el hombre y la mujer. La serie repolitiza la *sitcom* reclamando al espectador que mire con menos inocencia los modelos a los que los personajes responden.

Al igual que en *WandaVision*, la serie permite una lectura de la situación de su protagonista en un nivel individual pero también más general (aunque una está más marcada que la otra). La experiencia de Alison se descubre no solo atravesada por su circunstancia personal en el matrimonio, sino por un entorno mayor que condona las bufonadas de su compañero de vida. Solo en los minutos finales uno de los personajes masculinos, Neil, rompe ese filtro que disculpa los comportamientos masculinos y ataca a Alison en una escena donde el cambio de registro es especialmente impactante (episodio 8, temporada 1).

Para esta serie no hay regreso completo y uniforme a las seguridades de la fórmula *sitcom*. Cada episodio aporta un nuevo peso dramático en el camino de Alison. Solo Kevin permanece en ese molde inicial, refugiado en una estructura

que disculpa su comportamiento. Los modos cómico y dramático terminan por contaminarse mutuamente hacia el final de la temporada: el plan de matarlo, ubicado en el modo dramático, falla (quizá una alusión irónica a la imposibilidad de un cambio de esta magnitud en el género); las escenas de comedia comienzan a tener pequeños momentos de incomodidad explícita. El cronotopo de la *serie* se encuentra en proceso de alteración.

Tampoco Alison encuentra sosiego dentro de las convenciones del criminal drama realista. Aunque esta otra porción del relato nos permite conocer su punto de vista y prestar atención a los detalles, también la sitúa en un patrón de comportamiento destructivo donde debe revelarse del rol de esposa agobiante que también se presenta en la ficción seria y prestigiosa. *Kevin...* concreta una especulación: ¿Cómo sería una versión femenina de *Breaking Bad*? Walter White en aquella serie descubre que tiene cáncer y se cansa de ser un docente mal pago y desvalorizado por la sociedad; esos dos motivos que detonan su comportamiento destructivo no son específicos de la identidad masculina. En cambio, los de Alison hunden sus raíces en factores más específicos vinculados con su condición de mujer. Ella también encara un camino destructivo con el objetivo de una vida mejor.

En ambas elecciones la serie recuerda al espectador que todo relato es una construcción a la cual le pueden reclamar más perspectivas. En un momento, la protagonista le dice a su vecina Patty: “Estuviste allí, viste lo que ocurría y te pareció divertido. No hiciste nada” (episodio 4, temporada 1). Y parece estar hablándole en simultáneo a la audiencia para que advierta que la cámara es un filtro de los hechos.

Conclusiones

Buena parte de la experiencia cotidiana se encuentra atravesada por los consumos culturales, como es bien sabido (Roda, 2001: 2). Ludmer (2007) denominó “imaginación pública” a “todo lo que circula, los medios en su sentido más amplio, que incluye todo lo escrito y que es algo así como el aire que respiramos. [...] como un trabajo social, anónimo y colectivo, sin dueños, que fabrica presente y realidad”, sin dejar de recordar que en ese espacio imaginativo hay relaciones de dominación pero también resistencia. Las series que hemos examinado vuelven sobre la historia de un género televisivo que ha conformado parte de esa imaginación pública con una mirada que revisa críticamente la construcción de algunos roles de género. Es decir, revisan género entendido como *genre* (género discursivo) y como *gender* (ligado a la identidad) a la vez.

Mientras que la *sitcom* funciona como un modo de representación de la pesadilla cotidiana que vive Alison, inicialmente lo hace como posibilidad de evasión para Wanda. Sin embargo, en ambas series se articula una reflexión sobre el carácter de artificio que dicho género (y toda convención narrativa) posee. Como productos metatelevisivos, ambas producciones, tan disímiles en su origen y circulación, proponen desorientar al espectador y su conciencia genérica (tanto de *gender* como de *genre*). *WandaVision* lo hace con el misterioso motivo por el cual se recurre a la *sitcom* de entre todo el catálogo televisivo y *Kevin* mantiene en suspenso el principio constructivo que explica la alternancia de géneros. Esta última revisa con más detenimiento los factores sociales y personales que se imbrican en la situación de su protagonista mientras que *WandaVision* se enfoca sobre todo en las secuelas de un trauma personal antes que en factores sociales. En las dos series, el rol de la esposa es retomado y corre a ambos personajes de una mirada simplificadora como la que Mulvey (1989) señalaba en la representación cinematográfica de los personajes femeninos. Ambas series, en todo caso, problematizan la mirada del espectador y reclaman otra atención

sobre los dilemas de sus personajes a partir de los retazos de la cultura de los que cada propuesta se apropia. En los últimos años, varias producciones han regresado a la fórmula de la *sitcom* para revisar el mundo que ellas representan.¹² Las series que hemos trabajado van un paso más allá en tanto se valen del código audiovisual, del repertorio temático del género popular y de convenciones sociales para revisar sus fundamentos.

Bibliografía

Allen, Timothy *et al* (2009). "Does Father Still Know Best? An Inductive Thematic Analysis of Popular TV Sitcoms" in *Fathering A Journal of Theory Research and Practice about Men as Fathers*, volume 7, issue 2, pp. 114-139.

Bajtín, Mijail (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

____ (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus..

Bonnaut, Joseba y María del Mar Grandío (2009). "Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva *sitcom*" en Fernández Toledo, Piedad (ed.). *Rompiendo moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Butler, Jeremy (2019). *The Sitcom*. Nueva York: Routledge.

Cascajosa, Concepción (2016a). "El ascenso de los showrunners: creación y prestigio crítico en la televisión contemporánea" en *index.comunicación*, volumen 6, número 2, pp. 23-40. Disponible en: <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/255/200> (Acceso en: 21 de diciembre de 2021).

Cascajosa, Concepción (2016b). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes

Coon, David R. (2013). *Look Closer: Suburban Narratives and America Values in Film and Television*. Nueva York: Rutgers.

Douglas, William (2003). *Television families: Is something wrong in suburbia?* Mahwah: Erlbaum.

Freud, Sigmund (1978 [1919]). "Lo siniestro" en *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

Galán Fajardo, Elena (2006). "Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva" en *ECO-PÓS-*, volumen 9, número 1, pp. 58-81.

¹² *Bojack Horseman* (2014-2020), por ejemplo, incluyó el género *sitcom* en su juego de relato dentro del relato para revisar las ilusiones sobre la familia y la fama.

- Genette, Gerard (1988). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Glenn, C. L. (2013). "White masculinity and the TV Sitcom dad. Tracing the "progression" of portrayals of fatherhood" en Jackson, Ronald L., Jamie E. y Moshin (eds.). *Communicating Marginalized Masculinities: Identity Politics in TV, Film, and New Media*. Nueva York: Routledge 174-188
- Gordillo, Inmaculada (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Ecuador: Ciespal.
- Holdenberg, C. (2015). *Television's Moment: Sitcom Audiences and the Sixties Cultural Revolution*. Nueva York: Berghahn Books.
- Ludmer, Josefina (2007). "Elogio de la literatura mala" (entrevista de Flavia Costa) en *Revista Ñ de El Clarín*, diciembre de 2007.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave.
- Novoa, María Fernanda (2018). "La feminidad en la sitcom doméstica: representación y estereotipos. El caso de Modern Family" en *Revista Dígitos*, número 4, pp. 67-93. Disponible en: <https://revistadigitos.com/index.php/digitos/article/view/111>
- Olson, Beth y William Douglas (1997). "The family on television: evaluation of gender roles insituation comedy" en *Sex Roles: A Journal Of Research*, 5-6, p. 409. Disponible en: http://www.academia.edu/16436569/The_family_on_television_Evaluation_of_gender_roles_in_situation_comedy
- Piñuel Raigada, José Luis (1989). *La expresión. Una introducción a la filosofía de la comunicación*. Madrid: Visor.
- _____ (1993). *Cultura política y TV en la transición en Chile*. Madrid: C.E.D.E.A.L.
- Piñuel Raigada, José Luis y José Antonio Gaitán (1995). *Metodología general. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- Roda Fernández, Rafael (2001). *Medios de comunicación de masas: su influencia en la sociedad y en la cultura contemporánea*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rowley, Stephen (2015). *Movie Towns and Sitcom Suburbs: Building Hollywood's Ideal Communities*. New York: Palgrave Macmillan.
- Savorelli, Antonio (2010). *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. Jefferson: McFarland & Company.
- Scharrer, Erica (2001). "From Wise to Foolish: The Portrayal of the Sitcom Father, 1950s-1990s" en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, volume 45, issue 1. DOI: [10.1207/s15506878jobem4501_3](https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4501_3)
- Spanger, Lynn (2003). *Television women from Lucy to Friends*. Westport Greenwood Publishing Group.

Staricek, Nicole C. (2011). "Today's 'Modern Family': A Textual Analysis of Gender in the Domestic Sitcom". Doctoral dissertation, Auburn University. Disponible en: <https://etd.auburn.edu/handle/10415/2757>

Sweet, Paige L. (2019). "The Sociology of Gaslighting" en *American Sociological Review*, volume 84, issue 5, pp. 851–875. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0003122419874843>

The Take (14 de agosto de 2021). "The Nag Trope - It's Time to Write It Out". YouTube [videoensayo]. Disponible en: https://youtu.be/AO_sw-nAIEI (Acceso en: 28 de diciembre de 2021).

Tous Rivorosa, Ana (2009). "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses" en *Comunicar*, volumen 33, número 5, pp. 175-183. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/47276459_Paleotelevision_neotelevision_y_metatelevision_en_las_series_dramaticas_estadounidenses

* Lucas Gagliardi es graduado de la carrera de Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Especialista Docente de Nivel Superior en Escritura y Literatura por el Instituto Nacional de Formación Docente y maestrando en Literatura Comparada por la UNLP. Se desempeña como profesor en institutos de formación docente y escuelas secundarias. Ha participado en proyectos de investigación sobre archivos de escritores y literatura en lengua inglesa. E-mail: luke_in_spanish@yahoo.com.ar