



CINE

Pieces of a woman o el duelo como espejo

E

FERNANDA SOLÓRZANO

El póster oficial de *Pieces of a woman* muestra un *close-up* de Vanessa Kirby mirando a alguien, con expresión de éxtasis. En algunas versiones el cuadro es más amplio, y vemos que el objeto de su mirada es un Shia LaBeouf barbado que no muestra tanta emoción. La suma de esta imagen y el título de la película hacen pensar al espectador que aquello que se promociona es una película romántica que explora la sensibilidad femenina a través de una protagonista que desborda emociones. Nada más lejano a la realidad. Quizás en otros tiempos no sería necesario aclarar que la foto publicitaria lanza un mensaje equivocado, pero cada vez más eso basta para descartar

una cinta. Lejos de ser cine sensible-ro, la película más reciente del húngaro Kornél Mundruczó es casi una defensa del derecho a la intimidad. Hacerla pasar por melodrama es una traición a la sobriedad de su material.

Lo siguiente suena a *spoiler*, pero es solo el evento que detona la acción: un matrimonio joven planea que su bebé nazca en casa. Llegado el momento, las cosas salen mal. Tras un trabajo de parto infernal, la recién nacida muere. A partir de ese momento comienza el verdadero drama: Martha (Kirby) nota que nadie a su alrededor puede entender su duelo, o siquiera notarlos. Su esposo Sean (LaBeouf), su madre Elizabeth (Ellen Burstyn), sus colegas del trabajo y todo el que sabe que perdió un hijo tienen una opinión clara y recalcitrante sobre cómo debe reaccionar. No importa que fue ella quien durante veinticinco minu-

tos (que se presentan en su totalidad a cuadro) agonizó de dolor. El fotograma descrito arriba —Kirby viendo a LaBeouf con los ojos a media asta— corresponde a un momento de su parto fallido. La mujer siente que se le va la vida, en sentido literal. El larguísimo plano secuencia comienza con las contracciones de Martha y la llegada de Eva (Molly Parker), una partera suplente. La cámara de Mundruczó sigue las contorsiones y aullidos de Martha (“Esto es horrible”, dice entre eructos), las reacciones torpes y asustadas de Sean, y se acerca al rostro de la angustiada Eva, que hace todo lo posible por sacar a flote la situación. Kirby se roba la secuencia tan solo por volver creíble algo tan intangible como el malestar físico, pero la actuación contenida de Parker es igual de admirable: debe mostrar calma ante padres primerizos, aunque intuye que la situación no es normal. Algunos dirán que la duración y el detalle con los que Mundruczó filma el parto son excesivos y hasta sádicos. Pronto, sin embargo, se revela la función de este prólogo. Por un lado, le da dimensión física a la pérdida de Martha; por otro, habrá aún más notable su falta de expre-

tos (que se presentan en su totalidad a cuadro) agonizó de dolor. El fotograma descrito arriba —Kirby viendo a LaBeouf con los ojos a media asta— corresponde a un momento de su parto fallido. La mujer siente que se le va la vida, en sentido literal. El larguísimo plano secuencia comienza con las contracciones de Martha y la llegada de Eva (Molly Parker), una partera suplente. La cámara de Mundruczó sigue las contorsiones y aullidos de Martha (“Esto es horrible”, dice entre eructos), las reacciones torpes y asustadas de Sean, y se acerca al rostro de la angustiada Eva, que hace todo lo posible por sacar a flote la situación. Kirby se roba la secuencia tan solo por volver creíble algo tan intangible como el malestar físico, pero la actuación contenida de Parker es igual de admirable: debe mostrar calma ante padres primerizos, aunque intuye que la situación no es normal. Algunos dirán que la duración y el detalle con los que Mundruczó filma el parto son excesivos y hasta sádicos. Pronto, sin embargo, se revela la función de este prólogo. Por un lado, le da dimensión física a la pérdida de Martha; por otro, habrá aún más notable su falta de expre-

sividad en las secuencias que siguen (y que en la historia equivalen a meses enteros). Pareciera que el episodio le atrofió la capacidad de sentir.

Pieces of a woman será un título recurrente en las próximas entregas de premios, y será tentador compararla con *Marriage story* (2019), de Noah Baumbach. Después de todo, las dos películas son dramas sobre el derrumbe de un matrimonio joven; en ambas hay suegras histriónicas y controladoras y abogados cuyo mayor talento es atribuirle a cualquier gesto una intención criminal. Pero las semejanzas son superficiales. A diferencia del relato de Baumbach, el guion de Kata Wéber (a quien Mundruczó, en la secuencia inicial, le da crédito de coautora) consigue extraer la miel de escenas potencialmente dulzonas. Por ejemplo, la presentación al espectador de los personajes que estarán en pugna a lo largo de toda la cinta: Sean, Martha y su madre Elizabeth. Mientras que *Marriage story* daba a conocer a sus protagonistas a través de *collages* que los volvían adorables, *Pieces of a woman* muestra a su pareja de una manera que hace que uno se pregunte por qué están juntos en primer lugar. Sean es un trabajador de la construcción que habla demasiado fuerte y llena los silencios con chistes; así compensa su inseguridad. Martha, en cambio, es retraída. Parece aliviada de abandonar el *baby shower* que le organizaron sus compañeros de oficina, pero vuelve a mostrarse tensa cuando se reúne con su marido y su madre en una agencia de autos. El encuentro deja ver las corrientes cruzadas que amenazan su relación: Elizabeth le regala a la pareja una camioneta nueva y, durante el papaleo, le recuerda a Sean que es impuntual —e inferior—. “[Tu madre] me quiere castrar”, le dice este a su esposa. Ella intenta aligerar el momento, pero a uno le queda claro que este tipo de diálogos son frecuentes en la relación. El rostro cansado de Martha delata desgaste. En su matrimonio hay una brecha de clases y todo sugiere que el futuro bebé ofrecía una solución:

la posibilidad de amalgamar piezas que no embonaron de forma natural.

Cuando esa posibilidad falla, el personaje de Kirby intenta reanudar sus viejas rutinas: trabajar, ir al supermercado, probarse labiales en una tienda departamental. A los demás no les parece “normal”: sus colegas le dirigen miradas piadosas, una amiga de su madre la estruja y todos, menos ella, dan por hecho que lo que sigue es enjuiciar a la partera y llevar el caso a los medios. Lo que sea que les ayude a ellos a sobreponerse. Sean y Elizabeth encuentran un nuevo pretexto para competir. Él quiere probarle a su suegra que es capaz de iniciar la demanda (y, al no lograrlo, hace pataleos) y ella lo vuelve a tildar de inútil y le ordena consultar a la abogada de la familia (Sarah Snook). “¡Necesitamos justicia!”, le dice Elizabeth a su hija, como si culpar a Eva restableciera algún tipo de orden. A mayor exigencia externa, más rígida la coraza de Martha —incluso ante el espectador—. Su impasibilidad es otra forma en la que *Pieces of a woman* evita explotar un material de por sí cargado. Mientras que en otros dramas la protagonista compartiría sus emociones con el espectador (y solo con él), esta cinta mantiene al público fuera de la muralla que Martha construye a su alrededor. Es un recurso astuto para hacer consciente al espectador de su propia inclinación a imponer en otros formas de reaccionar. Cuando Martha se muestra fría, incluso agresiva, con personas no cercanas (como el hombre que temporalmente ha ocupado su cubículo), uno puede caer en la trampa de juzgar los “malos modales” de la protagonista. En momentos como ese, somos iguales a los personajes que le dicen a la joven en duelo cómo debe procesar su pérdida. (“¡Necesitas terapia!”, le dice su hermana, indignada porque la protagonista no se integró a la conversación familiar.)

Pieces of a woman es el primer largometraje hablado en inglés de Mundruczó, quien en 2014 se dio a conocer fuera de su país con la brillante *White God*, sobre un perro “mestizo”

que inicia una revuelta para liberar a los de su especie. Se agradece que su incursión a un mercado amplio no lo haya llevado a suavizar su estilo, más cercano a la sensibilidad realista de otros directores de Europa del Este que de Hollywood. La escena del parto de Martha recuerda a la crónica de un aborto inducido que hiciera el polaco Cristian Mungiu en *4 months, 3 weeks and 2 days* (2007). De forma semejante, la intensa discusión entre Martha y su madre sobre qué significa ser una mujer fuerte es un intercambio de *close-ups* que evoca el cine de John Cassavetes, llamado, por su estilo, el “americano europeo”.

Pieces of a woman no es una película sobre la pérdida de un hijo, ni un alegato a favor o en contra de los partos caseros, mucho menos un drama jurídico que explore la legislación al respecto. Cada uno de estos temas daría para una película dirigida a un público definido. Mundruczó, sin embargo, da la espalda a esas fórmulas y elige un ángulo original para echar luz sobre algo que contamina todo: la cultura punitiva y la práctica de señalar a otros como culpables de lo circunstancial. Todo aquello que es necesario asimilar y dejar atrás. El mensaje es sutil pero poderoso —y, en estos tiempos, subversivo—. “Puede que exista una razón para lo que pasó, pero no la vamos a encontrar en este lugar”, dice Martha hacia el final de la cinta, dirigiéndose a los asistentes del juicio en contra de Eva. Le agradece a la partera su buena intención y dice que su hija no pasó por este mundo para arruinarle la vida a alguien. Es una escena catártica y paga con creces la restricción emocional previa del personaje de Kirby. En tiempos de dedos flamígeros, *Pieces of a woman* desmantela el victimismo y reivindica el perdón. —

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en letraslibres.com la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).



CULTURA POP

Para qué un presidente si puedes tener a un superhéroe

H

EDUARDO
HUCHÍN SOSA

Hay algo particularmente perturbador en la gente que quiere amasar el poder, pero hay algo todavía más desconcertante en quienes creen merecerlo.

Los cómics y los dibujos animados separan con suficiente claridad a aquellas personas que han obtenido un poder por casualidad, por ejemplo: jóvenes estudiantes que tuvieron un encuentro fortuito con la radiactividad, y aquellos que buscan hacerse de más poder, en especial señores calvos con dinero urgidos por encontrar vetas de plutonio. Con cierta regularidad, unos es-

tán en el bando de los superhéroes y los otros en el de los supervillanos.

El poder es uno de esos conceptos todoterreno que suelen aparecer lo mismo en las tesis sobre autoficción que en aquellas dedicadas a la extinción de la vaquita marina, por mencionar dos tragedias de este siglo. También es la palabra que más se asocia a Foucault, teórico del *biopoder* (término que, si hemos de ser honestos, parece un concepto creado por Stan Lee). Hay memes que utilizan las ideas de Foucault para burlarse de la frase “Ya tengo el poder”, que pronunciaba He-Man cada que necesitaba concentrar una vasta energía de tipo ancestral a fin de luchar contra los malos. Y, aunque Foucault es sin duda más penetrante al respecto,

por ahora me interesa hablar de aquella imagen de un tipo común y corriente que abandona su condición ordinaria —en el caso de He-Man, un príncipe que deja sus funciones políticas de lado— para volverse un héroe. Pero incluso algo más: subrayar esa idea, común en algunas historias, de que si ansiamos un mundo más justo, el poder debe concentrarse en alguien único que debe usarlo con justicia para atacar a otros poderosos.

Una rápida revisión de cómo actúan y piensan los personajes con poder en las historietas y los dibujos animados debería hacernos sospechar de quienes lo ambicionan. Muchos de esos personajes, incluidos los buenos, tienen algún daño emocional que los marca y, lejos de utilizar sus privilegios, su dinero o sus capacidades extrasensoriales para tomar una terapia, se dedican a alimentar el trauma y alcanzar el punto en que no pueden dar marcha atrás. Y ese momento definitivo llega con la conciencia de la maldad —forzosamente ajena—, que obliga al héroe a convertir una peculiaridad medio estúpida, como trepar por las paredes o convertirse en un ente de fuego, en una obligación moral.

La célebre frase que acompañará a Peter Parker (“Todo gran poder conlleva una gran responsabilidad”) adquiere un sentido trágico con la muerte del tío Ben, a manos de un asaltante que Parker, en un principio, *no tiene ganas de detener*. El héroe aprende demasiado rápido que algo peor que utilizar ciertas habilidades para el mal es no utilizarlas en pos de la justicia. Ganarse la etiqueta de “buenos” implica acción. Si nos ponemos bíblicos, es una responsabilidad similar a la que tendría un apóstol que ha recibido al Espíritu Santo: en la misma frase con la que Jesús promete a sus discípulos que les llegará el *poder* (la palabra griega es *dúnamis*) los presiona a actuar *en consecuencia* (Hechos 1:8).

Sin embargo, una cosa es utilizar un poder concedido y otra incrementarlo. No podemos decir que las cosas salieran bien la vez en que Peter

Parker quiso tener mayores poderes de los habituales. Sucedió durante la serie de las *Guerras secretas*, en una trama demasiado complicada para relatarla en este espacio, pero lo importante es que Parker se hizo de un traje negro, de procedencia extraterrestre, que aumentaba sus habilidades y le evitaba muchos de los inconvenientes de su disfraz anterior. Se suponía que aquel traje leía sus pensamientos y llevaba a cabo sus deseos con la eficiencia de un trabajador por honorarios. Pero, poco a poco, esta vestimenta fue adueñándose del héroe y pervirtiendo esos mismos deseos hasta alcanzar niveles francamente sociopáticos, una metáfora transparente de lo que sucede cuando obtienes más y más poder.

Lo que los cómics dejan en claro es que no deberías confiar en las personas que se precian de: a) tener poderes, b) utilizarlos para la justicia. Son inestables, pierden los estribos con facilidad y están obsesionadas con enemigos que se les parecen. Incluso sus peculiaridades más humanas —como el amor— pueden causar un sinnúmero de problemas, no por decisión propia, sino por la posición de poder en la que se encuentran. No obstante, casi siempre concedemos que los superpoderosos existen por un motivo extraordinario: el mundo se ha salido de control y no hay Estado que pueda contener a villanos cuyas capacidades destructivas superan toda proporción. Confiamos en el poder excesivo de los buenos en la medida en que combatir la malicia representa una tarea titánica.

Todo lo que he dicho hasta aquí es una simplificación. Tengo en claro que una cosa son las historias fantásticas y otra nuestra vida política. De hecho, si hubiera una contienda para elegir al próximo superhéroe de la ciudad, veríamos con suspicacia a todos los contendientes. ¿Qué tipo de ser humano tendrías que ser para aspirar a semejante categoría, o para sentir que la mereces? Lo que más me llama la atención es que esa concepción superheroica llegue a tener arraigo entre la gente seria. Hace algunas semanas leí a un

prestigioso historiador afirmar que concentrar el poder en una persona —por poner un ejemplo: un presidente bueno— era una de esas cosas necesarias para lograr cambios importantes. Y si esa persona tenía una “base electoral amplia y real”, no habría que preocuparnos de que desarrollara pulsiones autoritarias. No faltarán quienes imaginen enemigos del tamaño de Thanos para justificar la concentración de poder, ni tampoco quienes se pregunten qué tanto bien puedes hacer sin poder —y una vez que empezaste a hacerlo, ¿por qué no tener más poder para lograr un bien todavía mayor?—. Los numerosos simpatizantes que jen el mundo real! tiene un villano de ficción como Thanos en su empeño por reducir la población a la mitad com-

prueban que la base amplia y verdadera no garantiza nada.* A mi parecer, la idea misma de que el poder no tiene consecuencias en quienes lo utilizan y que no hay nada de malo en ambicionarlo, en creer que se es el individuo indicado para poseerlo, en desproporción con el resto, parece propia de gente que se engaña a sí misma o peor aún: de quienes no han leído los suficientes cómics ni visto, al menos por encima, los suficientes dibujos animados. —

EDUARDO HUCHÍN SOSA es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).

* Invito al lector a teclear las palabras “Thanos was right” en el buscador de Google para comprobarlo.

LITERATURA

Voltaire, los alienígenas y la pequeñez

En nuestro planeta, nosotros tenemos casi mil sentidos, y aún así sufrimos de una especie de sentimiento ambiguo [...] que nos advierte de la existencia de seres aún más perfectos. He viajado un poco; y he visto a mortales que nos superan, algunos de ellos siendo bastante superiores a nosotros. Pero jamás he visto a ninguno que desee solo lo que realmente necesita, y que necesite solamente aquello con lo que se complazca.

Voltaire, *Micromegas*



GABRIEL ASCENCIO MORALES

escrito por el ilustrado François-Marie Arouet, mejor conocido como Voltaire, *Micromegas* (1752) podría considerarse uno de los primeros ejercicios que precedieron a la ciencia ficción como la conocemos actualmente, adelantándose a *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) por poco más de sesenta años. Asimismo,

de forma quizás anacrónica, se relaciona con las dos grandes vanguardias de la ciencia ficción del siglo XX. Pese a que aborda la incipiente pero limitada ciencia de la época, posee el tono científico de la edad de oro de la ciencia ficción —cuyos representantes más importantes son Isaac Asimov y Arthur C. Clarke— y al mismo tiempo está cargada de la crítica social y filosófica que caracterizó al iluminismo y a la nueva ola de ciencia ficción de los años sesenta, inmortalizada en la antología narrativa *Dangerous visions* (1967) compilada por Harlan Ellison.

La trama sigue al gigante *Micromegas*, oriundo de la estrella Sirio, en su viaje por nuestro sistema solar. *Micromegas* es físicamente atractivo, elocuente y educado. Durante doscientos años fue perseguido en su propio planeta por tratar de comunicar su sabiduría. Su libro fue sancionado por un corte de ignorantes, que ni se mo-

lestó en leerlo, y que lo acusó de hereje, castigándolo con su destierro de la corte por ochocientos años.

En su viaje por nuestro sistema solar conoce al secretario de la academia de Saturno. Los diálogos entre los dos gigantes, aunque el saturnino de menor tamaño, capturan lo mejor de la prosa filosófica y satírica de Voltaire. Poco después de pasar por Júpiter, los viajeros se cruzan con las dos lunas de Marte (Voltaire previó su descubrimiento pues este se registró oficialmente hasta 1877, más de un siglo después de la publicación de su relato). Finalmente, Micromegas y su compañero arriban a nuestro planeta sujetando la cola de un cometa. Aterrizan en una orilla del mar Báltico el 5 de julio de 1737 y en 36 horas le dan la vuelta al mundo con sus gigantescas zancadas.

Tras su recorrido por todo el orbe, el secretario piensa que la Tierra está desprovista de vida por no observar seres vivos a su alrededor, a lo que Micromegas ofrece una sa-gaz –y distintivamente ilustrada– respuesta: “Tú no ves con tus pequeños ojos estrellas de la quincuagésima magnitud que yo puedo percibir de forma nítida. ¿Concluyes acaso que aquellas estrellas no existen?” Micromegas acepta que los sentidos de su amigo sencillamente son muy débiles para saber si hay vida en la Tierra o no. En el tono sarcástico característico de Voltaire, el secretario comenta que “nadie con buen sentido querría quedarse” en este planeta tan extraño. “Bueno”, responde Micromegas, “¡quizá los habitantes de este planeta no tienen buen sentido!”. Sabias palabras.

Y, en efecto, había motivos para que ambos gigantes extraterrestres dudaran del sentido común de los seres humanos. Su primer encuentro con los habitantes del planeta fue con unos filósofos que creyeron que su navío había encallado en una roca a causa de un huracán, cuando en realidad se encontraban en la palma de Micromegas. El sirien-

se intentó conversar de manera amigable con ellos para conocer si tenían ideas, voluntad y libre albedrío, pero en respuesta “el capellán del navío recitó oraciones de exorcismo, los marinos maldijeron, y los filósofos construyeron sistemas; pero, sin importar qué sistemas se les ocurrieran, no pudieron descifrar quién les hablaba”. Solamente el médico de la tripulación se mostró razonable con los gigantes y les ofreció medirlos.

Pronto, los filósofos de la tripulación y los visitantes espaciales se



enredaron en una conversación sobre temas dispares, retomando las ideas de Aristóteles, Descartes, Malebranche y Leibnitz acerca de la guerra, el lenguaje, la naturaleza de Dios y del alma. Ante la sugerencia por parte del clérigo tomista que formaba parte de la tripulación de que el universo –“sus mundos, sus soles, sus estrellas”– fue hecho exclusivamente para la humanidad, los gigantes soltaron “una risa inextinguible”. Los dos visitantes reaccionaron con humor ante la *infinita arrogancia de*

los infinitamente pequeños. Más adelante, Micromegas prometió escribir un libro filosófico “con el que ellos [los filósofos] verían la razón de todo”. Antes de regresar a su estrella, el gigante regaló su libro a los filósofos. Este fue entregado al secretario de la academia de ciencias de París, quien al abrirlo descubrió que todas sus páginas estaban en blanco.

Micromegas es una de las mejores síntesis del pensamiento de Voltaire. Comparte el pesimismo de *Cándido* (1759), así como el escepticismo de la atmósfera intelectual de la Francia del siglo XVIII. Es una crítica a la guerra y a las costumbres de los intelectuales y aristócratas; es la negación de la verdad como precepto –ya sea religioso o filosófico– y una demostración de las limitaciones del género humano. Además de que sus viajes espaciales y diálogos con seres provenientes de otros astros anticipan a varias historias de ciencia ficción de mediados del siglo XX.

Pero es en tiempos de crisis, como la actual, cuando el liderazgo es débil, la irracionalidad impera y el caos es inminente, que este relato poco conocido de Voltaire adquiere actualidad: somos pequeños, física e intelectualmente, y por más intentos fútiles que hagamos de trascender, seguiremos siendo limitados. Sin embargo, tan pesimista como pueda sonar, *Micromegas* también ofrece inspiración. No hay una razón detrás de la existencia, y por lo tanto podemos vivir según nuestra libertad. No tenemos destino, lo que significa que la pandemia no es un castigo divino, sino un obstáculo superable, incluso desde nuestra condición humana. La falta de una razón detrás de todo es aterradora: también es la condición esencial detrás de nuestra autodeterminación. El libro del gigante está en blanco, pero nada nos impide llenarlo. –

GABRIEL ASCENCIO MORALES es estudiante de la carrera de economía y ciencias sociales en la Università Bocconi de Milán. Dedicó su tiempo libre a la escritura creativa.



MÚSICA

Tom Petty reflorece

L

RODRIGO
FRESÁN

a clave de la teoría aparece al final del texto que el periodista de *Rolling Stone* y director de cine Cameron “Almost Famous” Crowe escri-

bió para el cuadernillo de la antología póstuma *The best of everything: 1976-2016*. Allí Tom Petty (Gainesville, Florida 1950-Santa Mónica, California 2017) explica, riéndose, lo que para él es más que obvio: “Yo soy las canciones. Nunca entendí a esos que afirman que por un lado hay un ‘yo’ y por otro ‘el personaje’. Yo no miro al público pensando en que hay dos Tom Petty. ¿Es que puedes irte de allí y que otro tipo ocupe tu lugar? Yo no salgo y actúo como TP y luego me voy a casa y soy otro. Es decir, vamos, hombre: ¡siempre eres tú!”

Y la idea y la risa se expanden a lo largo de toda una vida y obra.

Seguirla a fondo en el documental de 2007 *Runnin’ down a dream*, de Peter Bogdanovich; en la muy sentida a la vez que implacable biografía de Warren Zanes de 2015 (editada en español por Neo-Sounds); y experimentarla aún más de cerca en las 450 páginas del por fin reeditado y expandido este año (la versión de 2005 estaba agotada y se vendía de segunda mano a precios imposibles) manual para *songwriters* que es el *Conversations with Tom Petty* recopilado por el especialista en el *métier* Paul Zollo.

Aunque (y tomar muy en cuenta que Petty fue alguien que, casi enloquecido por la frustración, destrozó su mano izquierda contra una pared porque su “Rebels” no sonaba en el estudio de grabación tan bien como él la imaginaba) todo lo anterior da un paso atrás e inclina la cabeza ante la escucha de la práctica, de lo que Petty hacía a partir de todo lo que sabía.

Y aquí está —superados litigios entre Hija nº 1 y Viuda nº 2— el recién

temente aparecido, en lo más alto de las listas de ventas mientras escribo estas líneas, y perfecto para regalo de (In) Felices Fiestas más o menos confinadas *Wildflowers & all the rest*. Aquí, de nuevo, entre pastoral y lobo feroz, el tío Tom con fiebre en su cabaña. Versión por fin completa (y, en varios formatos, muy potenciada por muy reveladores demos domésticos, tomas alternativas y dinámicas versiones en directo) de su segundo trabajo solista y de lo que se suponía que, en 1994, iba a ser un álbum doble pero que se redujo a uno solo a pedido de la discográfica. Entonces, por una vez, el siempre combativo contra los “ejecutivos de la música” Petty —pensando que serían demasiados dólares a desembolsar por sus seguidores— no opuso mucha resistencia y los veinticinco *tracks* se redujeron a quince. En cualquier caso, *Wildflowers* —al que se suponía destino *cult* y atractivo limitado por ser demasiado personal— vendió varios millones de copias y muchas de sus canciones son mercedamente parte inevitable e infaltable de sucesivos *greatest hits* junto a “Refugee”, “Here comes my girl”, “The waiting”, “Free fallin’” y “I won’t back down”, “Into the great wide open” o “Mary Jane’s last dance”.

En cualquier caso, Petty siempre entendió a *Wildflowers* como su cumbre. “Nunca estuve tan arriba: el oficio en sincronía con la inspiración”, diagnosticó. Y, de hecho, antes de morir por accidente automedicado opiode, ya trabajaba en su resurrección y en una última gira en la que contaría con estrellas invitadas para luego dejar definitivamente la carretera.

Por su supuesto, la de Petty es la más autorizada de las opiniones; lo que no restará validez a que otros prefieran a *Damn the torpedoes/Full moon fever* o, mi caso, *Echo* que —junto a *Songs and music from “She’s the one”*— cierra la trilogía divorcista, producida por Rick Rubin, que abre *Wildflowers*. Y no: *Wildflowers* no es “autobiográfico” como otras cumbres del subgénero confesional. *Wildflowers* no es aquella inmensa música nocturna compilada

por Frank Sinatra para sobreponerse al huracán Ava G. o *Blood on the tracks* de Bob Dylan o *Rumours* de Fleetwood Mac o *The visitors* de ABBA. *Wildflowers* es algo mucho más sinuoso, esquivo y difícil de enfocar pero aun así tan preciso. Canciones tristes en primera persona que parecen páginas de diario íntimo mientras otras se disfrazan de alegres *short stories* en tercera persona o sobre otros y otras. Así su tan íntegro como fragmentado y bipolar y multiestilístico y perversamente polimorfo *White album* teñido de portada color marrón e influenciando a posteriores especímenes del dolor gratificante y liberador como *The boatman's call* de Nick Cave, *Heartbreaker* de Ryan Adams, *Sea change* de Beck o *For Emma, forever ago* de Bon Iver. Y, sí, es incuestionable que aquí Petty parece alcanzar el punto exacto e ideal de destilación de todos los demás para ofrecer algo suyo y nada más que suyo en música y letra. Aquí el a la vez Big Bang y Agujero Negro de quien —a lo largo de cuatro décadas y junto a Mudcrutch y a The Heartbreakers, sus modélicas bandas descendientes directas de The Band, tanto más versátiles que la Crazy Horse de Neil Young o la E Street Band de Bruce Springsteen— consiguió la alquimia de fundir lo UK con lo USA.

Sí, Petty —noble urraca camaleónica, al igual que David Bowie en la otra orilla— como aquel que se las arregló para mezclar y beber *cocktail* de Bob Dylan y de The Beatles (y cerrar filas con ambos, en esa formidable broma muy en serio que fueron The Traveling Wilburys). Petty enviando postales sónicas donde comulgaban el *gentleman* sureño con el psicodélico West Coast y el *look* del Felipe de Mafalda cruzado con Cayetana Álvarez de Toledo. Un experto conservador a la vez que aventurero explorador y gran escritor moviéndose con gracia entre la descripción sintética y la epifanía sin límites. Pruebas al canto y al cantar en *All the rest*: esas “Something could happen” (donde se oye que “No soy fácil de conocer / Mi mente puede cambiar / Mis estados de ánimo

vienen y van / No soy fácil de complacer / A veces el bosque / Se pierde entre los árboles”) y “Confusion wheel” y “Somewhere under heaven” así como aquellas ya clásicas codas crepusculares para amanecer “Wake up time” y (con participación del Beach Boy Carl Wilson y de un tal Ringo Starr) “Hung up and overdue”. Y —por esa astucia en la que todo vale y sirve y en la que, por una vez, lo muy bueno gozó siempre del favor de fans adoradores y de un volumen de ventas admirable— tal vez de ahí que los críticos más *cool* tendiesen a despreciarlo porque, de algún modo, Petty era músico experto y crítico perspicaz al mismo tiempo. Así, Greil Marcus formuló un “Tom Petty = Nada” y Robert Christgau concluyó que “si Petty fuera una flor, sería una flor marchita. Pero, como es un idiota, digamos que es una flor alestargada”. Allá —más allá aún— ellos...

Aquí, la obra y vida de aquel a quien Johnny Cash le escribió agradeciéndole ser “un buen hombre junto a quien cabalgar el río”. Alguien que —cerrando el círculo de su carrera volviendo al principio, en *Mudcrutch 2* (2016), pero sonando muy pero muy *Wildflowers*— se despidió con dos nuevas/últimas obras maestras de título conciliador consigo mismo y estrofas de esas para perderse rumbo al horizonte: “I forgive it all” y “Hungry no more”, con ese último verso donde se instruye un “Que nadie lllore por mí, de nada sirve ahora / De algún modo el mundo seguirá girando”.

Contrario a lo que asegura la felizmente melancólica o melancólicamente feliz “You don't know how it feels”, escuchando *Wildflowers & all the rest* uno sabe perfecta y definitivamente cómo se sentía ser él.

Ser ese Tom Petty que —flores en la tumba de un enterrado más vivo que nunca— era y es sus canciones.

Y —sépanlo, más allá de todo mal, girando— se siente muy, pero muy bien. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. En 2019 publicó *La parte recordada* (Literatura Random House).

HUMOR

Con meme en la distancia



MARISOL RODRÍGUEZ

Si por cada meme creado durante la pandemia el PIB de México hubiera aumentado en una milésima porcentual, ya habríamos sacado al país de la pobreza.

La producción nacional del relajado se aceleró durante el confinamiento, insólito episodio del mundo globalizado en que más de la mitad de los habitantes del planeta nos vimos encerrados en nuestras burbujas domésticas, aislados de un virus aún incomprendido y pasando mayor o menor tiempo conectados con el exterior a través de nuestros teléfonos y *gadgets*.

Para quienes vivimos el aislamiento, los días comenzaban previsiblemente espulgando internet de sus informaciones esenciales: la cifra local de nuevos contagios, los decesos que se acumularon en la noche, ¿cuándo encontraremos una vacuna?, y los cubrebocas, ¿sirven o no? En su gimnasia matutina los pulgares se deslizaban sobre las pantallas, lanzando las informaciones hacia las alturas como listón en rutina olímpica, desapareciendo con un solo gesto las macabras imágenes de innumerables ataúdes provenientes de todo rincón conocido.

A cada ración de realidad mortífera le seguía una pausa que permitía desplegar y comentar las cosechas virtuales del momento: los memes que mejor expresaban el ánimo al día 3, 10, 26, 39 de

un confinamiento que duraría varios meses alrededor del mundo.

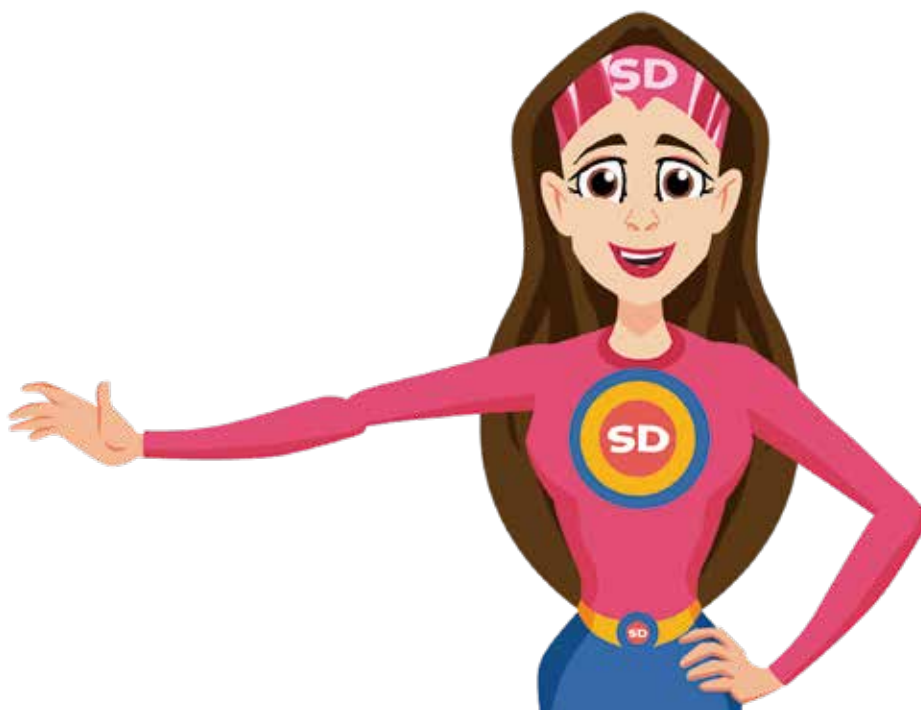
Esos memes, emojis y videos humorísticos fueron a la vez distractor en medio del escenario global apocalíptico; vocabulario emotivo vital para millones de familias separadas por todo tipo de restricciones locales y cierres de fronteras internacionales; vehículo de desinformación y de información; teatro de la incompreensión ante las contradicciones en los discursos oficiales; y dosis de dopamina autoprescrita que salvó a varios de los abismos de la ansiedad. Mientras resguardábamos el cuerpo de la amenaza biológica, dejábamos que la mente se contagiara por la viralidad de la comedia. El meme del confinamiento fue un espectáculo de medio tiempo entre calamidad y calamidad.

Si para Carlos Monsiváis la nación mexicana es hija del dios Caos y la diosa Demografía, el meme mexicano es hijo de la diosa Ingenio y del dios Aburrimiento.

Un meme de internet se constituye, *grosso modo*, de una imagen enmarcada por palabras, o un video que dura unos cuantos segundos en los cuales se expresa de modo extremadamente sucinto, con frecuencia cómico y/o absurdo, una situación insignificante que puede ser o no un comentario social.

La interdependencia entre comedia y tragedia (y el papel de la sátira como mediador entre los dos) es asunto milenario.* El libertinaje del caos y la demografía —causa en sí misma de tantas tragedias de las que hace falta reírnos para digerirlas— dio origen no solo a la nación mexicana, sino también a su sentido del humor, convertido en escudo de protección que disfrutamos blandir ante el más mínimo embate de la realidad. Pareciera que la tragedia

* Peter L. Berger desarrolla la cuestión en *Redeeming laughter*, en donde abunda sobre la etimología de la palabra: "Aristóteles afirma que la palabra comedia deriva de *komodia*, la canción de los *komos*, que eran las multitudes frenéticas que participaban en los ritos dionisiacos."



reiterada establece el contexto idóneo para la proliferación del humor, incluyendo el que destila nuestro actual momento, hervidero de los descontentos y abusos históricos acumulados.

En contraste con la hegemonía de la televisión sobre la creación y reiteración *ad infinitum* de los mismos contenidos, el humor de la pandemia se generó entre usuarios: unos convertidos en usuarios-productores, otros en usuarios-grandes-distribuidores (a través de cuentas en redes sociales con cientos de miles de seguidores), y otros, en usuarios-distribuidores-hormiga, quienes diseminábamos los contenidos entre nuestras redes personales.

Para quienes se sienten cómodos barajando el vocabulario del meme (como productores o consumidores, ya no importa la distinción), la televisión y sus antiguos métodos unívocos de distribución ya no tiene prácticamente ninguna importancia. Al consumir (y crear y recrear) nuestras dosis de humor a través de memes y humor de internet, asistimos a los últimos estertores del medio hegemónico del siglo xx.

Las conferencias de prensa del subsecretario de Salud Hugo López-Gatell parecían incluir, además del conteo de enfermos y difuntos, un paquete de *stickers* para mensajerías instantáneas que permitían a la ciudadanía hacer suyo el informe diario y darle continuidad al discurso oficial en microporciones de chacoteo. Por ejemplo, en un *sticker* de WhatsApp, el subsecretario nos observa con una sonrisa complaciente mientras la frase "Gatell viendo cómo te guardas en tu casa" enmarca su figura; en otro, con la mano en alto y detrás del podio oficial, alburea: "Permíteme aplanarte la curva", y en uno más, con las dos manos en el aire afirma ante el necio que pregunta lo mismo una y otra vez: "Con mucho gusto te lo vuelvo a explicar."

Así llegamos a Susana Distancia, la heroína de caricatura promovida por el gobierno federal que con los brazos extendidos crea una burbuja de protección anti-covid a su alrededor. El personaje hizo su aparición el 21 marzo después de una constatación de Ricardo Cortés, titular de la Dirección General de Promoción de la Salud: a

la Jornada Nacional de Sana Distancia solo le hacía falta una sílaba para convertirse en el nombre de una mujer.

Si bien Susana Distancia protagoniza videos institucionales que son transmitidos por televisión, su medio idóneo es internet: YouTube, Twitter e Instagram, plataformas en las que defiende el discurso institucional en leotardo rosa, faldita y una gran sonrisa.

La lluvia de memes no se hizo esperar y en veinticuatro horas ya existía una contraparte LGBTQ. Una esbelta y estilizada draga, con un horizonte urbano y rascacielos a sus espaldas, y que, como abriendo pista, anuncia: “Contra el coronavirus Abraham Seperras y mantengan sana distancia #concoronaperosinvirus”, creación de @yuko_in publicada en Instagram.

A la heroína *queer* le siguen otras que podrían conformar con Susana Distancia una nueva franquicia de superhéroes nacionales: Lalo Cura y Elsa Queo. Entre meme y meme, la gente se apropia del personaje oficial sin lograr descalificarlo. La comunicación institucional triunfa.

•

Fuera de México y de vuelta a una rutina diaria prácticamente normal, continuó espulgando internet de sus informaciones esenciales por las mañanas, pero lanzando el listón olímpico imaginario con cada vez menos convicción. Las cifras y los datos no parecen agregar mucho a la sensación de *déjà-vu* de este momento en el que revivimos los inicios de la pandemia.

Los memes que compartimos han cambiado, la atención se ha perdido, pero sin duda habrá quienes trabajan para lograr monetizar el vocabulario de sobrevivencia del mexicano. Tal vez para la segunda ola ya podamos incluirlo en el PIB. —

La versión completa de este artículo podrá leerse en una antología digital editada por la Fundación Gabo.

MARISOL RODRÍGUEZ (Ciudad de México, 1984) es periodista cultural, curadora, investigadora independiente, editora y cofundadora de Mono Ediciones.



ARTE

Museos en la pandemia: ¿nuevas potencias o más de lo mismo?



TANIA MARÍA CARRILLO GRANGE

Buenos días, agradezco la invitación y la presencia de todas y todos en este *espacio*.

Voy a compartir mi pantalla...”, al fondo vemos un libre-

ro, un muro decorado o el fragmento de alguna habitación en una casa.

Así comienzan, como tantas reuniones de trabajo, clases en línea y foros de estos días, las ponencias de *Museo digital. Ciudadanía y cultura*, organizadas por el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y Fundación Telefónica Movistar México. El encuentro se llevó a cabo del 10 al 13 de noviembre y actualmente está dis-

ponible en el canal del museo en YouTube. Su formato a distancia y en plataformas digitales nos confirma cómo, para muchas personas, la vida ha migrado a las pantallas debido al confinamiento por covid-19.

Un recordatorio de que muchos estamos en el tránsito permanente entre una realidad tangible y otra virtual, atravesando el cruce que diluye lo público y lo privado, explorando las fronteras entre la presencia y la ausencia corporal y, sobre todo, cuestionándonos por el sentido de un montón de cosas. Planteamientos como estos vienen a colación en un momento donde la crisis sanitaria también pone en entredicho la función social del museo, su papel como detonador de experiencias transformadoras, y sí, su existencia misma, que solo cobra sentido cuando hay interlocutores que le dan vida.

Me surgen entonces algunas preguntas: ¿pueden los museos digitales, a diferencia de los análogos, garantizar el derecho a la cultura y al arte? ¿Acaso el camino para lograrlo es la digitalización de los acervos dispuestos en recorridos virtuales? Y, sobre todo, ¿qué potencia reflexiva y emotiva tienen las experiencias virtuales que sustituyen, al menos por ahora, las presenciales? Me pregunto también, como lo hicieron Amanda de la Garza, actual directora del MUAC, y Sally Tallant, directora del Queens Museum en Nueva York, en la conferencia magistral “What sane person could live in this world and not be crazy?”, si las herramientas digitales reducen la brecha de desigualdad que ya existía antes de la pandemia o si la agravan. Sobre todo si reconocemos que el acceso a internet, la posibilidad de quedarse en casa y la disposición para acercarse al arte son privilegios de unos pocos en nuestro país.

Según el Coneval, en México habrá hasta diez millones de personas más viviendo en extrema pobreza después de la pandemia. Con un dato así de alarmante, resulta necesario que los museos que aún existen —y los que sobrevivan— se detengan un momento a replantear su papel en la sociedad y reformulen su propia idea de la función del patrimonio o del arte al que dan espacio, la manera en la que se socializan estos bienes culturales y el acceso real que la población puede o no tener a estos.

La respuesta de la Secretaría de Cultura frente al cierre de museos y otros recintos culturales fue la creación de Contigo en la distancia, una propuesta que concentra, entre otras cosas, la cartelera de los espacios que intentaron migrar sus programas al formato digital. De modo laberíntico y poco atractivo, la plataforma nos lleva por múltiples *links* que a su vez nos redirigen a sitios web o a videos en YouTube de pequeños o medianos museos en el interior del país, que de manera muy precaria hicieron el esfuerzo por no quedar excluidos en este contexto que se les impone.

Esta iniciativa gubernamental se queda corta y es reduccionista, como señaló Alberto López Cuenca, investigador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en el panel “Saltar con red. Alternativas digitales en la emergencia sanitaria”, dentro del encuentro organizado por el MUAC, sobre el papel del museo y su desafío frente al panorama digital. López cuestionó que programas como este limiten su rol a digitalizar contenidos y subirlos a la red: que el arte y la cultura sean una realidad disponible y accesible, en un sentido amplio, es un desafío que va mucho más allá. ¿Podemos entonces pensar en un museo heterocrónico? ¿Cómo sería un museo que no opere a partir de un único relato lineal, estático, y dé cabida a una multiplicidad de tiempos y posibilidades?

Otras respuestas a la pandemia han sido proyectos como Museo Autoservicio Antara y The Covid Art Museum. En el primer caso, se exponen piezas de gran formato de veintitrés artistas con trayectorias reconocidas o emergentes. El recorrido se realiza a lo largo de tres pisos del estacionamiento del centro comercial acompañado de un audio explicativo. *Los objetos en el espejo están más cerca de lo que parece*, título que da nombre a la muestra, es la primera exposición de arte contemporáneo que se visita en coche, de acuerdo con su directora Mariangeles Reygadas. Ofrece a los espectadores algo semejante a consumir una hamburguesa o un café, pero esta vez adquiriendo la experiencia de *apreciar* obras de arte. El boleto de este “safari artístico”, como le llaman algunos, tiene un módico costo de 35 pesos, y además garantiza descuentos en las tiendas de la parte superior del lugar.

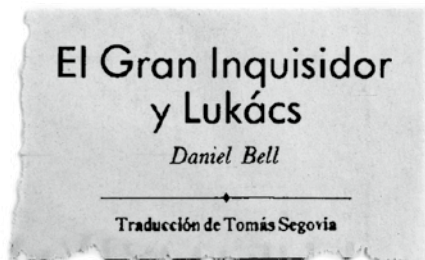
En el caso de The Covid Art Museum, la innovación radica en que se trata del primer museo completamente digital alojado en Instagram. Sus creadores, Emma Calvo, Irene Llorca y José Guerrero —provenientes del ámbito publicitario—, visualizaron este espacio para dar salida a proyectos artísticos cuya temática prin-

cipal fuera la pandemia. El proyecto consiste, por un lado, en reunir imágenes que ilustren sentimientos, realidades y pensamientos compartidos con relación al momento histórico que vivimos. Y, por otro, mostrar el trabajo de artistas que hablen de la pandemia en el lenguaje de lo que funciona bien en las redes digitales. El formato de la plataforma facilita que el público, colocado detrás de sus avatares, pueda interactuar y opinar de manera más directa con las propuestas. Y así, el éxito de la iniciativa se mide en seguidores, comentarios y *likes*.

Entonces, de nuevo, me vienen las preguntas: ¿realmente estas opciones son alternativas para reducir la brecha de desigualdad? ¿Desafían las narrativas existentes o solo reproducen el *statu quo* y la visión del arte como algo inaccesible y elitista, exclusivo para las clases altas? Parece que, una vez más, los públicos también nos reducimos a meros usuarios y consumidores detrás de los dispositivos. Y el arte vuelve a ser otro producto despolitizado y sin potencia contestataria.

El reto no es menor. La coyuntura actual puede ser una oportunidad para replantear la función social de los museos y reconocer que mudarse a otros formatos, como el digital, no necesariamente nos acerca al arte y a la cultura. Esta desigualdad nos debe recordar que estábamos socialmente distanciados desde antes de la pandemia. Además de los problemas que la crisis sanitaria implica para los museos en términos de financiamiento, asistencia y contenidos que desafíen los intereses del mercado, estos debieran tener claro que se enfrentan a un cuestionamiento radical. El conflicto está en la raíz: su origen como institución moderna, ilustrada, occidental y patriarcal que reproduce lo hegemónico en lugar de cuestionarlo. ¿Asumirán su responsabilidad o serán más de lo mismo? —

TANIA MARÍA CARRILLO GRANGE es historiadora del arte y socióloga feminista. Trabaja en una organización de la sociedad civil por los derechos de las mujeres.



Este 25 de enero se cumple una década de la muerte de Bell. En su recuerdo compartimos un fragmento de un ensayo que publicó en *Partisan Review* y que posteriormente Tomás Segovia tradujo para el número 57 de *Vuelta*, en agosto de 1981. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

En 1932, a la edad de trece años, entré en la Liga Socialista de los Jóvenes, a la que llamaban comúnmente los *yipsels*, sección juvenil del Partido Socialista. Me había criado en los arrabales de Nueva York. Mi madre había trabajado en una fábrica de ropa desde la época de mis más antiguos recuerdos; mi padre había muerto cuando yo era un niño. Tarde en la noche solía ir con una pandilla de otros muchachos a los mercados de verdura al por mayor del West Side a robar papas, o a recoger tomates magullados en la calle para llevarlos a casa, o a comer alrededor de las pequeñas fogatas que hacíamos en la calle con las cajas rotas de los mercados. Quería saber simplemente por qué tenía que existir eso. Era inevitable que me hiciera sociólogo.

En la sucursal Ottendorfer de la Biblioteca de Nueva York me acucillaba frente a la sección 300 —los libros de sociología en el sistema de clasificación Dewey que se usaba en aquella época—, agradecido no solo por la biblioteca gra-

tis sino también por el libre acceso a los anaqueles, que me permitía curiosear a voluntad, leyendo el libro de Robert Hunter sobre la pobreza, o los *Principios de sociología* de Herbert Spencer. Los fines de semana iba a la Escuela Dominical Socialista a estudiar *Case for socialism* de Fred Henderson y *The essential Marx* de Algernon Lee. Dos veces por semana, en las noches, iba a la Rand School for Social Sciences de la calle Quince para asistir al grupo de lectura sobre *El capital* de Marx —el texto sin embargo era una edición abreviada hecha por un hombre llamado Borchardt (según creo recordar) y había sido editado por Max Eastman—, e incluso para asistir a un curso sobre “materialismo dialéctico”. En ese curso aprendí que el materialismo ordinario ve los acontecimientos en términos de simples causas y efectos, como por ejemplo una piedra que cae de una repisa y golpea a alguien en la cabeza, mientras que el materialismo dialéctico busca las causas en contextos más amplios naturales y sociales, de modo que debemos entender que la piedra cayó porque hubo una erosión del suelo y el suelo sufrió esa erosión a causa de la explotación de la tierra. Me impresionaba. Tenía yo trece años.

Como muchos otros *yipsels* activos en aquel tiempo, me tentaba el movimiento comunista. La victoria de Hitler y la rápida destrucción del poderoso movimiento socialdemócrata nos daban el sentimiento de que se trataba en efecto del conflicto final, y de que cada uno debía tomar su lugar. Muchos de mis compañeros entraron en la Liga Juvenil Comunista; algunos, más refinados, se hicieron trotskistas. Yo estaba desgarrado entre unos y otros.

Hablé de eso a unos parientes anarquistas, primos de mi madre, una pareja de judíos que vivía en la Mohegan Colony, colonia radical a cincuenta millas de Nueva York donde yo pasaba una o dos semanas en verano, después de terminar mi trabajo en el barrio de las fábricas de ropa, por cuyas calles empujaba pesadas vagonetas de vestidos y repartía volantes de organización del Sindicato Internacional de Trabajadores

de Ropa para Damas. Que yo me hubiera hecho socialista no les preocupaba. Que pensara en hacerme comunista o trotskista les horrorizaba. Me llevaron a ver a Rudolf Rocker, el venerable dirigente anarquista, un hombre imponente y corpulento con una gran cabeza cuadrada y una impresionante greña blanca, que vivía entonces en la colonia. Rocker dijo simplemente que los bolcheviques —me llamó la atención entonces, y lo recuerdo casi medio siglo después, que nunca los llamaba comunistas sino bolcheviques— se habían adueñado del poder en nombre del pueblo, usando consignas anarquistas tales como “la tierra al pueblo”; que los soviets, consejos de trabajadores y soldados, fueron movimientos espontáneos que probaban la verdad de los juicios anarquistas, pero que los bolcheviques habían dominado y destruido los soviets.

Cada generación radical, se ha dicho, tiene su Kronstadt. Para algunos los procesos de Moscú, para otros el pacto nazi-soviético, para otros más Hungría (el proceso de Rajk o 1956), Checoslovaquia (la defenestración de Masaryk en 1948 o la Primavera de Praga de 1968), el gulag, Camboya, Polonia (y vendrán más). Mi Kronstadt fue Kronstadt.

Seguí siendo socialista y me pasé al ala derecha del Partido. El choque emocional de mis lecturas acerca de Kronstadt quedó reforzado por los detalles de hecho de la cooperación comunista con los nazis en Berlín en 1932, la terrible teoría del “fascismo social”, con la cual el Comintern proclamaba que no eran los nazis, sino los socialdemócratas, los enemigos primarios de los comunistas.

Todo esto, y más, es historia. Pero no es la historia de los “trionfadores”. Y ser los “trionfadores” no explica el recurrente atractivo del comunismo, mucho después de que los acontecimientos de Kronstadt se repitieron una y otra vez. —

DANIEL BELL (Nueva York, 1919-Cambridge, Massachusetts, 2011) fue sociólogo y profesor de la Universidad de Harvard. Sus obras más influyentes son *El fin de la ideología* y *Las contradicciones culturales del capitalismo*.