



CINE

## *Dolor y gloria*: todo sobre Almodóvar



**FERNANDA SOLÓRZANO**

obria, reposada, madura, reconciliadora. Estos adjetivos y otros equivalentes se han usado para describir *Dolor y gloria*, la vigésima primera película de Pedro Almodóvar. En el reciente festival de Cannes, buena parte de la crítica señaló esos atributos y la cinta se perfiló como la favorita para ganar. El jurado otorgó la Palma de Oro a *Parasite*, del coreano Bong Joon-ho, pero el film de Almodóvar fue coronado extraoficialmente como uno de los mejores en la carrera del director. También se le ha considerado un regreso triunfal. Después de que *Julieta* (2016) dividiera opiniones y de que *Los amantes*

*pasajeros* (2013) decepcionara de forma unánime, *Dolor y gloria* ha devuelto a Almodóvar el prestigio de antaño y el favor de sus compatriotas. Ha permanecido varias semanas en el *top ten* de la taquilla española y es casi seguro que arrase en las categorías principales de los próximos premios Goya.

Los adjetivos y halagos son justos: *Dolor y gloria* es un acto de osadía, se aparta del melodrama y las estridencias que, a lo largo de cuarenta años, le dieron identidad a su cine. Tampoco puede negarse el encanto de un Almodóvar que, a través de un *alter ego*, se muestra vulnerable y honesto. Sin embargo, sería ingenuo no advertir que este desplante de honestidad funciona como espectáculo. Pocas cosas tan fascinantes como observar el desnudamiento público de un personaje de la vida real cuya fama y le-

yendas invaden nuestra imaginación. Habría que preguntarse hasta qué punto *Dolor y gloria* depende del aura que rodea a su descomunal director.

Su protagonista es Salvador Mallo (Antonio Banderas, premiado en Cannes por esta actuación), un director de cine reconocido que, sin embargo, enfrenta una crisis creativa. La primera secuencia lo muestra sumergido en una alberca, como si estuviera sentado, con los ojos cerrados. La sola imagen sugiere evasión y deseo de aislamiento, noción que se refuerza en las secuencias siguientes. Desde una voz en *off* y con gráficos CG, Salvador expone al espectador sus múltiples males físicos: *tinnitus*, dolores musculares y, el peor, dolor por ciática. A ellos, agrega, se suman “dolores del alma”: pánico, ansiedad, depresión. Esto ha desatado un círculo vicioso: Salvador encuentra alivio en la escritura siempre y cuando planea llevar al cine lo que escribe, pero los achaques corporales le impiden filmar. Al no hacerlo, recae en la ansiedad. En medio de su crisis, acepta presentar ante el público una vieja película suya, ahora considerada “un clásico”. Deberá hacerlo al lado de su

protagonista, Alberto (Asier Etxeandia), con quien Salvador lleva treinta años enemistado. A raíz del reencuentro, el director fuma heroína por primera vez. Esto tiene un doble efecto: alivia los dolores físicos de Salvador y rompe el dique de sus recuerdos: su infancia en la ciudad de Paterna, en una casa bajo la tierra; el estrecho vínculo con su madre (Penélope Cruz), la amargura que le causó estudiar en un seminario y el recuerdo del joven albañil que despertó sus primeros deseos. Para sellar su reconciliación con Alberto, Salvador lo anima a actuar un monólogo en el que el director describe su relación con un ex amante adicto. Sin preverlo, la puesta en escena le devuelve a Salvador otro elemento de su pasado: no un recuerdo opiáceo sino algo mucho más tangible –y, en esa medida, entrañable y tentador.

El estilo de *Dolor y gloria* es *almodovariano* en esencia pero virado al “buen gusto”: están presentes los colores saturados y objetos hiperestilizados de sus películas previas, pero sin producir un efecto *camp*. Un ejemplo elocuente es la casa de Salvador –copia fiel de la casa de Pedro Almodóvar–. Su decoración es ultramoderna pero no ridícula: parece sacada de una revista de decoración (los personajes de la película que visitan a Salvador lo felicitan por ello). La lectura es clara: que un director haya creado mundos visuales estrambóticos no significa que los habite. No a estas alturas de prestigio e introspección. Es posible que *Dolor y gloria* atraiga a un sector de la audiencia que nunca fue afín a las trasgresiones temáticas y estilísticas (guarradas, digamos) del primer cine del director. Esta nueva película muestra a un cineasta *con clase*, ese criterio que aún sirve de guía a los temerosos de la descalificación.

La fotografía de José Luis Alcaine ha sido clave en la filmografía de Almodóvar; de ahí que resulte impecable la transición visual de lo estridente a lo austero. A la par de la estética intensa pero apolínea que narra el pre-

sente de los personajes, Alcaine y Almodóvar filman los recuerdos de infancia de Salvador evocando el neorealismo italiano tan admirado por el segundo. Entre el paisaje de cuevas encaladas de Paterna y Penélope Cruz encarnando a una madre tan abnegada como sensual –eco de Sophia Loren, Anna Magnani y otras madres del cine italiano–, se sugiere que esta línea de tiempo es más una invención que un recuerdo fiel. Esto adquiere sentido dentro de la película, y también es un guiño a *Volver* (2006).

De vuelta al tema de la autoficción, *Dolor y gloria* es la película *à def* más transparente en la filmografía de Almodóvar. En cintas previas había tocado temas de su propia vida –la devoción a su madre, el mal recuerdo de la educación católica, los estragos personales y profesionales que le causaron las adicciones de otros– pero siempre tiraba hacia el lado de la invención. Acerca de *Dolor y gloria*, por si aún quedaran dudas sobre su carácter autobiográfico, Almodóvar confirmó que Banderas es su *alter ego* y mencionó las razones por las que lo eligió (por ser testigo de su vida adulta, porque el actor también ha lidiado con problemas de salud y porque quería que el personaje fuera más guapo que él). De pelo alborotado y barba encanecida, Salvador/Pedro es un hombre apático y debilitado. Tras la apariencia de pasividad, sin embargo, esconde culpas, resentimientos y un miedo enorme a la soledad. Estos matices se asoman en cada gesto de Salvador, que resulta el mejor papel en la carrera de Antonio Banderas. Era algo de esperarse: nadie lo dirige como lo hace Almodóvar y es por su trabajo juntos –en *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) y en *La piel que habito* (2011)– que uno recuerda que, debajo de la *estrella*, hay un verdadero actor. Aquí puede encontrarse otra capa autorreferencial: el director que en la vida real lanzó a la fama a un actor lo elige treinta años después para que lo interprete en una película sobre su crisis creativa. (Gracias a esta elección ambos resucitan –pero solo Banderas es

premiado en Cannes. Esto último, un epílogo amargo al relato de ficción.)

*Dolor y gloria* es sobria, reposada, madura y reconciliadora –sin duda– pero también una invitación abierta a cotejar sus viñetas con la biografía de su director. (Ya se rumora, por ejemplo, que el personaje de Alberto es un híbrido de Eusebio Poncela y Carmen Maura, actores con los que Almodóvar tuvo pleitos sonados y, en el caso de Maura, una reconciliación.) Lo siguiente nunca ha demeritado una cinta pero, en el caso de *Dolor y gloria*, distrae de algo que sería más obvio si estuviéramos ante un relato de pura ficción: la ausencia de tensión dramática, sobre todo en relación con otras películas del director. El ejemplo inmediato es *La mala educación* (2004), cinta espejo de *Dolor y gloria*: ambas hablan de curas pedófilos, cineastas en crisis, el pasado que vuelve, metaficción. Ambas son historias sobre amores inolvidables y el cine como expiación. Sus tonos y estilos las vuelven irreconciliables –una es guarra, la otra sobria– pero su diferencia más grande es de ritmo y progresión narrativa. La trama de *La mala educación*, un llamado hacia lo incierto y peligroso, atrapa al espectador. En cambio, por la fascinación que provoca Almodóvar, *Dolor y gloria* da por sentado que tiene la atención de su audiencia.

Sin Almodóvar como referencia, no hay mucho que haga interesante la vida de Salvador. Aún cuando se presenta a sí mismo apagado y sin rumbo, es difícil decir qué es aquello que está en juego en su vida o qué perdería si eligiera el camino de la inacción. No hay conflicto que encienda el motor de la trama o una pregunta que sacuda la conciencia del espectador. Tratándose de un héroe tan trágico, se echan de menos desafíos y enemigos a la altura. Tratándose de un film de Almodóvar, uno esperaría quedar afectado por su dolor. –

**FERNANDA SOLÓRZANO** es ensayista y crítica de cine. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos*, mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre*.

FIERRO VIEJO

# Llega y se va la Virgen

¿Qué bay en la mandorla? Nada.  
Paul Celan



**GUILLERMO  
SHERIDAN**

ay una fotografía que hizo Graciela Iturbide en una expedición al santuario de Chalma. Se titula “Virgen de Guadalupe” y tiene la peculiaridad de mostrarla por ausencia: una metonimia hace visible a la totalidad de la Virgen con apenas su resplandor, el remanente escenográfico de su aparición trashumante:

¿Resplandor? En tanto que se halla ausente la causa de ese efecto, se complica llamarlo *aureola* —la luz que irradia de un cuerpo heroico, mágico o sacralizado— pues en español *aureola* es sinónimo de halo y se reduce a la cabeza (las coronas reales son, de hecho, aureolas sólidas). Así pues, habrá que llamarlo *mandorla* en el sentido de los iconógrafos: un resplandor de cuerpo entero en forma de almendra, esa fruta cruzada con matemáticas. Mandorla sustituyó al concepto previo, *vesica piscis*, que se traducía feo (vejiga de pescado) y llevaba una excesiva carga pagana y/o vulvar, un vestigio milenario de la *mulier amicta sole* —la mu-



Y sin embargo su energía icónica es a tal grado poderosa que basta ese resplandor para que la Virgen *aparezca* y que los espectadores vivamos el trance vicario de ser sus creyentes o sus negacionistas, actores de esa tensión civil y religiosa que marca la espiritualidad mexicana.

jer solar, la fénix eterna— que relumbra en las tradiciones arcaicas bajo incontables advocaciones: de Isis a Guadalupe. Coinciden los estudiosos en que halos y mandorlas son de origen indio (emanan igual de Shiva y de Buda); viajaron a Siria y Caldea, turistearon por Egipto, saltaron a Bizancio, donde vis-

tieron a Apolo y a Helios, que le contagió al Cristo solar la luz encapsulada y vehicular que extendió a su genitora.

Volvamos a bailar a Chalma. El trampantojo de las nubes pintadas en el telón sumadas a las naturales, así como el diálogo entre las pencas de maguey y los rayos de la mandorla, enfatizan el carácter aparicional de la imagen. La mandorla vacía parece de hojalata dorada y alzará un par de metros. El telón de fondo y los magueyes de utilería se montan en la plataforma de un camión que recorre la villa paseando a la Virgen, lo mismo que el palo que la sostiene para que no se caiga con el zarandeo. Ese palo convierte su función teatral en una nueva hendedura que no puede, tampoco, dejar de leerse como una anticipación de la cruz en la que morirá su fruto.

La foto le interesaría a la profesora Gisela von Wobeser, quien publicó en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM un muy nutritivo trabajo sobre los “Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe” (2015) en el que documenta su parentesco con la iconografía flamenca-alemana del xv y que puede encontrarse en línea.

Y le encantaría al querido profesor David Brading, quien dedicó un erudito, precioso libro a la *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe: image and tradition across five centuries* (2001) en el que menciona al sabio licenciado José Ignacio Borunda, para quien la imagen de la Virgen está pintada sobre “una hoja que llamamos penca de maguey” que —agrega Brading— es una “mandorla azteca”.

Es el mismo Borunda que sentenció puntualmente en el siglo xviii que la imagen de la Guadalupana era un “jeroglífico mexicano”. Un jeroglifo lleno de todo y de nada, y tan indescifrable que Graciela Iturbide ha logrado retratarlo... —

**GUILLERMO SHERIDAN** es escritor. El Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM acaba de publicar su libro más reciente, *Breve revistero mexicano*.



## ECONOMÍA

# La política económica de AMLO a examen

E

**EDUARDO  
TURRENT DÍAZ**

El presidente Andrés Manuel López Obrador ha señalado que en materia de política económica desea emular el modelo del desarrollo estabilizador (DE), que los gobiernos de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz aplicaron en México entre 1958 y 1970, y sus logros de alto crecimiento sostenido y elevación continua de los salarios reales en un contexto de gran estabilidad económica. Se trata de modelos eclécticos —esto es: con un componente ortodoxo y otro heterodoxo— y una buena manera de analizar la actual propuesta es a la luz de aquellas políticas.

El desarrollo estabilizador buscaba un crecimiento sostenido del producto a la vez que una elevación continua de los salarios reales. A consideración del secretario de Hacienda de aquellos años, Antonio Ortiz Mena, la única forma en que podrían alcanzarse ambos objetivos era manteniendo la estabilidad de precios. Con inflación, las crisis de balanza de pagos impedirían un crecimiento económico sostenido y los incrementos nominales de los salarios quedarían anulados por el aumento de los precios. Conservar esa estabilidad era la parte ortodoxa del modelo.

Respecto a la política actual, es de celebrar que el secretario de Hacienda, Carlos Urzúa, sepa de la importancia que implica la estabilidad de precios

para impulsar el crecimiento económico. En eso coinciden ambos modelos. Sin embargo, poco se ha hablado en la estrategia actual de cómo ese crecimiento podría ser autosostenido y también preocupa que no se haya trazado la meta de incrementar los salarios reales, sin acudir al dirigismo y al intervencionismo. Sería un grave error que los salarios se elevaran discrecionalmente o por decreto.

El proteccionismo comercial no fue un objetivo del desarrollo estabilizador sino un instrumento que heredó para continuar el proceso de industrialización interna que se había iniciado desde los años cuarenta. Y aunque, sin duda, ayudó a lograr esa meta, la planta manufacturera que se creó resultó ineficiente, poco competitiva y con un marcado sesgo antiexportador. Hacia dentro las consecuencias fueron precios más elevados para los consumidores y menor calidad y variedad de los bienes consumibles. Así que es de celebrar que, aun en su afán por cambiar las cosas, el gobierno de López Obrador haya decidido secundar y fortalecer la apertura comercial iniciada en 1985.

Vale la pena señalar algunas condiciones actuales que no existían en los tiempos del desarrollo estabilizador. Las principales son la apertura comercial, un banco central autónomo, un régimen de tipo de cambio flotante, una mucho mayor vinculación financiera con el exterior con sistemas que ofrecen a los inversionistas una gran agilidad para los movimientos de capital y también un presidente fascistoide en Estados Unidos. Hay diferencias también en los objetivos, los instrumentos de intervención y la definición concreta de los principales proyectos de inversión. Todo ello haría imposible adoptar una estrategia económica similar a la que se formuló con López Mateos y Díaz Ordaz. Con todo, es favorable que la política económica actual trate de emular al DE en la estabilidad monetaria y el equilibrio relativo de los balances económicos fundamentales: déficit

fiscal, cuenta corriente de la balanza de pagos y deuda externa del país.

Pese a su declarada intención, el proyecto económico lopezobradorista tiene más semejanzas con el denominado desarrollo compartido (DC) que aplicó el presidente Luis Echeverría para el sexenio 1970-1976. Este paralelismo se aprecia en los principales objetivos de ambas propuestas. Las prioridades del desarrollo compartido fueron impulsar un crecimiento económico más rápido que el logrado por el desarrollo estabilizador y procurar una mejoría en la distribución del ingreso y de la riqueza en México. El desarrollo compartido y la actual estrategia coinciden así en tres grandes aspiraciones: acelerar el crecimiento económico, buscar medios para apoyar a grupos desfavorecidos de la sociedad y fortalecer el sector estatal.

A primera vista, conseguir un crecimiento económico sostenido (como planteaba el desarrollo estabilizador) y acelerar ese crecimiento (como lo intentó el echeverrismo) podrían parecer equivalentes. Pero hay una diferencia profunda de enfoques: al desarrollo estabilizador lo guiaba la idea de definir y aplicar las políticas económicas con la mayor coherencia posible y dejar que la realidad dictara el ritmo del crecimiento; el DC depositó su necesidad de crecer aceleradamente en el dirigismo voluntarista.

Para lograr un crecimiento económico rápido, Echeverría y López Portillo expandieron el gasto público. Se trató de una política irresponsable que no tomó en consideración que por esa vía se generaría un gran déficit fiscal, una ampliación indeseable del déficit en la cuenta corriente y muchas presiones inflacionarias. Esa fue la fórmula de política económica que derivó en las crisis devaluatorias de 1976 y 1982. Además, tanto Echeverría como López Portillo pudieron financiar sus planes gracias al acceso al crédito externo. También durante el desarrollo estabilizador se recurrió a la deuda externa pública, pero se hizo con mucha prudencia y solo para financiar proyectos de inversión bien estudiados.

La presente administración no podrá disponer de un gran acceso al crédito externo por tres razones: a) por el nivel relativamente elevado de la deuda externa de México que llega ya a casi 50% del PIB, b) por no existir hoy día una gran oferta de recursos prestables (como sí hubo en la década de los setenta con los llamados petrodólares que la banca internacional captaba como excedentes de los países exportadores de petróleo) y c) por el compromiso que asumió el gobierno de AMLO de no aumentar la deuda externa de México. Hay que hacer notar que solo esta última restricción sería fácil de saltar.

La filiación izquierdista del régimen de López Obrador quedó confirmada por sus promesas de apoyo a los grupos sociales poco privilegiados y su compromiso de fortalecimiento del sector estatal. Por lo menos hasta el momento, este último objetivo tiene una expresión bastante estrecha: dar marcha atrás a la reforma que impulsó el gobierno de Enrique Peña Nieto en el sector energético y fortalecer a Pemex y a la CFE. Sin embargo, la cancelación de la reforma energética traerá como consecuencia que los recursos para financiar el gasto público y los programas de apoyo social sean todavía más escasos. Y en cuanto al fortalecimiento de las dos grandes empresas del gobierno, de entrada se aprecia una estrategia simplista: inyectarles dinero en lugar de hacer un diagnóstico profundo de los problemas que las afectan para, a partir de ahí, hacer planes de saneamiento de carácter integral.

Pocos conocen la forma en que durante la administración de Echeverría se hizo crecer al sector estatal hasta llevarlo a un nivel de verdadero hipertiroidismo. Muchas de las estatizaciones que se publicitaron como “salvamentos” fueron en realidad agresiones a los derechos de propiedad. Las oficinas gubernamentales infiltraron agitadores en las empresas y crearon conflictos de manera deliberada para lograr algunos de sus propósitos. Y a esta práctica habría que agregar

los actos ya abiertos de expropiación tanto del presidente Echeverría como de su sucesor. Además, desde luego, de una caída en la tentación inflacionista, nada podría causar más daño a la actual política económica que entregarse a una carrera de agresiones y ataques en contra del sector privado y de los derechos de propiedad.

A manera de pronóstico, se prevé que la política económica de AMLO se desenvuelva en un contexto de fuertes restricciones presupuestales. En consecuencia, el gasto público quedará maniatado para cumplir su encomienda —muy querida en el pensamiento de los economistas intervencionistas y dirigistas— de actuar como motor del desarrollo. Asimismo, hasta el momento el componente ortodoxo de la política económica actual parece encontrarse bien afianzado con el respaldo del secretario de Hacienda, Carlos Urzúa, y del subsecretario, Arturo Herrera. Sin embargo, se vislumbra en el horizonte la sombra de un crecimiento económico bajo que pueda volver tentador el remedio del expansionismo fiscal a fin de forzar un mayor dinamismo en la economía. Y si se presentan tendencias al estancamiento, esa tentación puede parecer irresistible.

Gracias al balance entre sus componentes ortodoxo y heterodoxo, la actual política económica se ve hasta ahora factible, a pesar de los muchos problemas que la amenazan. Sin embargo, no hay que perder de vista que tanto Echeverría como López Portillo comenzaron una administración que parecía viable, pero que, al cabo del tiempo, se deformó e involucionó a una mezcla abiertamente inflacionista y proestatista plagada de contradicciones. En vista de lo anterior no resulta ocioso preguntarse: ¿podrá el modelo actual mantenerse en una composición de viabilidad? —

**EDUARDO TURRENT DÍAZ** cuenta con posgrados en economía por El Colegio de México y la McGill University, de Montreal. Trabajó por más de treinta años en el Banco de México y ha tenido a su cargo el proyecto de la historia del banco central.

## AEROLITOS

# Perdularios anónimos

S

ENRIQUE SERNA

Si existen sociedades de ayuda mutua que brindan auxilio a los alcohólicos, a los neuróticos, a los drogadictos y a los tragones compulsivos,

¿por qué no habrá una hermandad encargada de regenerar a los distraídos que vamos por la vida perdiendo efectos personales en circunstancias críticas, con graves costos de tiempo y dinero en cada percance? Rescatando una de las viejas acepciones de la palabra perdulario (“el que pierde cosas con frecuencia”), nuestra cofradía podría llevar ese nombre y tener un decálogo como el de AA para obligarnos a tomar conciencia de los daños que causamos a terceros y ponernos en guardia contra las principales coartadas psicológicas del perdulario irresponsable y antisocial. Con el ánimo de incitar a mis hermanos a una terapia colectiva, propongo un esbozo de lo que podrían ser nuestras tablas de la ley:

1º. No acuses a los demás de esconderte o cambiar de lugar las cosas que pierdes. La sirvienta y tu pareja no están confabuladas para volverte loco depositando tus llaves, tu cartera o tus anteojos en los lugares más recónditos de la casa. Tiendes a culparlas de esas desapariciones por inmadurez y falta de valor civil. Cuando pierdas algo, búscalo primero en vez de exigir a las malignas perturbadoras de tu orden que aparezcan por arte de magia el objeto extraviado.

2º. Tu enfermedad no tiene nada de romántico ni te ennoblece a los ojos de los demás. Estar en Babia dista mucho de tener un arrebató creativo o de resolver un arduo teorema. El



despiste crónico de algunos genios no te eleva a su altura, más bien subraya tu vacío interior. Revestir con los ropajes del talento superior la incapacidad para la vida práctica solo añade un toque de esnobismo a tu deplorable conducta.

3º. Abstente de gritar: “¡Les juro por mi madre que dejé las llaves aquí!” Ofuscado de rabia jamás encontrarás lo que buscas, y en cambio puedes perder otras cosas al remover papeles o trebejos sin ton ni son. Serénate contando hasta diez y trata de reconstruir tus movimientos anteriores a la pérdida del objeto. Con la cabeza fría es más fácil resolver los enigmas que te atormentan. Sobre todo, evita azotar puertas o golpear paredes mientras buscas desesperado tu credencial del INE. Algunos perdularios hemos pagado muy caros esos desahogos.

4º. No te anticipes a dar por perdido un objeto sin haber hecho las mínimas comprobaciones necesarias

sobre su desaparición. Cuando un distraído patológico pierde cosas en todo momento, su estado de paranoia puede condenarlo a padecer sufrimientos artificiales. Ejemplo: si te intriga saber dónde carajos puso tus anteojos la sufrida y vilipendiada trabajadora doméstica, cerciórate primero de que no los llevas puestos. Al salir de viaje no necesitas comprobar mil veces que tu pasaporte va en la mochila: temer su repentina desaparición es creer en la magia negra. Con las angustias de tus pérdidas reales te basta y sobra para vivir en un estado de tensión insostenible. No lo agraves con angustias gratuitas.

5º. Si ya eres un cliente habitual del cerrajero, por dejarte a menudo las llaves adentro de la casa o adentro del coche, ten un mínimo de vergüenza cuando vayas a pedirle que te saque del apuro. Al reportar el extravío de tu tarjeta de crédito por sexta vez en el año, no te alegres cínicamente de que las operadoras del banco ya te reconozcan la voz y adivinen el motivo de tu llamada: adopta por lo menos un tono compungido. El cerrajero vive de socorrer a imbéciles como tú y la operadora está obligada a ser amable pero no es bueno para tu salud mental que les pidas auxilio con el desenfado de un borrachín que se mea en los pantalones muerto de risa. El miedo al ridículo es quizá el último freno social capaz de salvar la poca dignidad que te queda.

6º. La resignación ante la pérdida inevitable tiene efectos curativos. Devanarte los sesos imaginando en qué manos cayó la cámara de video recién comprada que te dejaste en el taxi hace diez años y odiar intensamente a su nuevo poseedor te condena a revivir la experiencia traumática. Procura restar importancia a esos accidentes y descubre los gozos espirituales del noble desprendimiento. Cuando te complazca perderlo todo, habrás encontrado el camino a la salvación. —

ENRIQUE SERNA es narrador y ensayista. Su libro más reciente es *La doble vida de Jesús* (Alfaguara, 2014).

## LITERATURA

# De visita a las colecciones de lectura en México

1.

PATRICIA VEGA

Este recorrido por algunas de las colecciones de lectura más destacadas tuvo su origen en un tuit del escritor Julián Herbert.

El pasado enero leí en su cuenta: “¿Se acuerdan de una colección de libros súper buena de los 80 que se llamó ‘Lecturas Mexicanas’, baratísima y bien distribuida y con un catálogo espléndido? Yo me formé con ella. Si creen que hacer proyectos como ese no sirve para nada, *think harder*.”

Es de suponerse que no fui la única en reaccionar a la provocación. Corrí a mis librerías y encontré varios títulos de esa y otras colecciones de la SEP, el FCE, la UNAM y el extinto Conaculta. Permanecen ahí por el lugar sobresaliente que ocupan en mi mapa de lecturas. Impresionada por la calidad de las ediciones y sus catálogos, localicé a algunos de sus editores. Este recorrido en cuatro escalas cronológicas —con un sesgo hacia mis intereses, la literatura y las ciencias de la comunicación social— nos pasea por la valiosa tradición editorial de los libros de bolsillo que aún nos constituye.

No desconozco la crítica al Estado como productor de libros de tirajes masivos. Un análisis de Gabriel Zaid (“Tirar millones”, *Letras Libres*, julio de 2012) hizo evidente que los títulos seleccionados por favoritismo o corrupción se almacenan en bodegas, hasta que llega un día en que “se venden a las fábricas de pa-



pel como desperdicio”. Sin embargo, esos excesos no opacan los méritos de las siguientes colecciones.

2. La idea de “SEP Setentas”, me cuenta al pie de su biblioteca Felipe Garrido, fue de la especialista en literatura mexicana María del Carmen Millán, quien, cuando ocupó cargos directivos en la SEP durante el sexenio de Echeverría, le encargó el diseño de esa colección a Alí Chumacero. En un reajuste del equipo de trabajo, Garrido —exalumno de Millán— se inició en la producción editorial al asumir la tarea de transformar los 315 manuscritos seleccionados por un comité de especialistas en libros de bolsillo, que semanalmente se ponían a la venta en librerías y puestos de periódicos a un

precio de diez pesos y con tirajes que oscilaron entre los diez mil y cincuenta mil ejemplares. Añade: “SEP Setentas” sirvió para volver a poner en circulación títulos importantes de todo tipo de temas que estaban agotados y algunas tesis que sus autores transformaron en libros para publicarse especialmente dentro de una colección cuya vocación inicial fue de una divulgación cultural muy amplia.” Después se dieron dos intentos por continuarla pero ya no alcanzaron el *bit* de la primera etapa: la reimpresión de algunos en la editorial Diana —de ahí provienen mis primeras lecturas feministas: *Imagen y realidad de la mujer*, compilado por Elena Urrutia, y *La mujer y la cultura: antología* a cargo de Carmen Naranjo— y la colección “SEP/80”, que en coedición con el FCE, fijó sus tirajes en alrededor de seis mil ejemplares porque tenía una función más didáctica y pedagógica que la divulgación cultural.

Los folletos alargados, de colores intensos y unas 35 páginas que, por su parte, integran las series de “Material de Lectura” de la UNAM —poesía moderna, cuento contemporáneo y ensayo contemporáneo—, editadas a partir de 1977 por la dirección de Difusión Cultural, surgieron bajo el impulso del poeta Hugo Gutiérrez Vega y el ensayista Fernando Curriel Defossé. En su primer número se declaró que aspiraban “a interesar al estudiante, a complementar la cultura del especialista en disciplinas no humanísticas, a ilustrar al estudioso y a servir de apoyo al educador”. Guillermo Sheridan, entonces un joven escritor, fungió como editor de los primeros números de la serie “Poesía Moderna”, cuyos tirajes en papel se mantienen desde su inicio en mil ejemplares por cada número. La actual titular de la Dirección de Literatura de la UNAM, Rosa Beltrán, afirma que hoy el alcance de “Material de Lectura” se multiplica exponencialmente con sus versiones digitalizadas, disponibles para su consulta gratuita en un sitio web visitado por unos cinco millones de lectores frecuentes.

Las cifras hablan del gusto por ciertos poetas: el número impreso más vendido es el dedicado a la poesía de Jaime Sabines y el título más consultado en la red es el de Rosario Castellanos. Estas breves antologías, acompañadas por introducciones de los especialistas más destacados de la UNAM, fueron una idea que ha valido la pena continuar, pues estrenan al público en la lectura de autores sobresalientes.

3. “Lecturas Mexicanas”. Para Juan Domingo Argüelles, uno de los promotores de la lectura más meritorios de nuestro país, la primera serie de “Lecturas Mexicanas” es la verdadera joya de la corona. “No ha habido en México ninguna colección de divulgación popular de la cultura mexicana tan importante como esta. Sus tirajes, que oscilaron entre cuarenta mil y cien mil ejemplares, se pusieron a la venta en los puestos de periódicos en ediciones bien cuidadas, con hermosas portadas de Rafael López Castro y a un precio tan económico que uno compraba varios ejemplares del mismo libro con el propósito de obsequiarlos.” Fue una colección armada a partir de la “Colección Popular” y los “Breviarios” del FCE y que, gracias al apoyo de la SEP, pudo imprimirse en tirajes masivos que tenían el objetivo de reforzar la cultura del lector común, porque lo mismo incluía literatura, ensayos filosóficos, lírica infantil, música, cultura prehispánica, diferentes ciencias. Su éxito radicó, según Argüelles, en “su falta de ‘cuatismo’”. “Fue una propuesta que consideró los libros necesarios (aunque fueran varios del mismo autor) para ofrecer a quien los leyera una cultura general bastante sólida y una cultura literaria bastante centrada sobre México.” El libro inicial fue *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes; le siguieron *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Los anti-gueros mexicanos a través de sus crónicas y cantares* de Miguel León-Portilla, *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz y así hasta llegar a los cien títulos.

4. “Fin de Siglo” y “Los Noventa”. Durante el periodo en que la historiadora Eugenia Meyer estuvo a cargo (1989-1993), la Dirección General de Publicaciones publicó 874 títulos que sumaron, en una veintena de colecciones, casi siete millones de ejemplares. Su destino principal fue la red nacional de bibliotecas públicas, al tiempo que se entregaba a las editoriales privadas –titulares de los derechos de impresión– el resto de los tirajes, cuyo costo se redujo mediante el uso de papel proporcionado por la dependencia a un precio preferencial que, finalmente, beneficiaba a los lectores. Destacados casos. “Fin de Siglo” estuvo dedicada a la literatura internacional –no a los clásicos sino a autores en ese momento en boga y que con los años se volverían figuras tutelares de la literatura mundial– y nos permitió leer, sin demasiado retraso en el país y a precios accesibles, obras como *Esperando a los bárbaros* de J. M. Coetzee, *Opus nigrum* de Marguerite Yourcenar y *Vergüenza* de Salman Rushdie.

La otra colección notable es “Los Noventa, Cultura Crítica de Nuestro Tiempo” que puso al alcance de los lectores los más variados temas de las ciencias sociales mediante la publicación de un libro semanal con tirajes de entre seis mil y diecisiete mil ejemplares. En mis librerías permanecen *México profundo* de Guillermo Bonfil, las *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Néstor García Canclini, *Las leyes de los medios. La nueva ciencia* de Marshall y Eric McLuhan y *Ética como amor propio* de Fernando Savater, entre muchos otros que me han sido muy útiles para dar sustento a diversos reportajes escritos a lo largo de los años. Recuerda Eugenia Meyer, vía correo electrónico, que casi ninguno de los títulos incluidos en esas y otras colecciones era del dominio público.

5. Llegaron a mis manos los primeros títulos de “Vientos del Pueblo”, la nueva colección de ediciones masivas (cuarenta mil ejemplares por título) a

precios económicos (entre once y veinte pesos) del FCE y que, como hemos visto, tiene detrás una larga tradición. El título de la colección se inspira en un poema de Miguel Hernández, quien se integró a las filas republicanas durante la Guerra Civil. Su propósito es llegar “hasta la última rancharía del país”, de acuerdo con las afirmaciones del titular del FCE, Paco Ignacio Taibo II. Coordinada por Luis Arturo Salmerón, la colección tiene el formato de folletines ilustrados que, salvo unas cuantas líneas en la contraportada, no tienen prólogos ni introducciones –esas herramientas necesarias, sobre todo cuando una persona se acerca por primera vez a un autor y a su obra– y solo reproducen fragmentos de libros publicados con anterioridad.

Con la meta de llegar a cien títulos este año, los primeros ocho dan cuenta de los ejes temáticos de la colección. Hay desde una selección de crónicas históricas de Guillermo Prieto (*Los yanquis en México*) hasta una colección de cuentos de Rosario Castellanos (*Los convidados de agosto*), de *Apuntes para mis hijos* de Benito Juárez a la fábula “Rikki-tikki-tavi” que proviene de *El libro de las tierras vírgenes* de Rudyard Kipling, entre otros títulos.

Es muy pronto para saber si “Vientos del Pueblo” se convertirá, en palabras de Taibo II, en el primer “gran impulso al fomento de la lectura con consistencia y solidez”. Lo cierto es que la lección desde los tiempos de Vasconcelos es que dar libros a precio de regalo no forma nuevos lectores en automático. Esa gran tarea también pasa, de forma indispensable, por la participación de maestros y promotores de lectura. Cuando un lector ya formado busca por cielo, mar y tierra los libros de su preferencia, y los encuentra a precios accesibles, entonces sí puede considerarse una persona afortunada. —

**PATRICIA VEGA** es escritora, cofundadora de *La Jornada*, periodista cultural desde hace treinta años y autora de *El caso Rushdie: Testimonios sobre la intolerancia* (Conaculta-INBA, 1991).



DIARIO INFINITESIMAL

# Fragmento de una clase elemental de lógica



HUGO HIRIART

*L*ección impartida a mi hijo Sebastián el 15 de abril de 1999, es decir, hace ya veinte años.

A juzgar por el libro de texto de

mi hijo Sebastián que debe apegarse al programa vigente en preparatoria, la lógica se enseña en México muy mal. Lástima grande porque esta materia, bien impartida, podría ser no solo formativa sino además muy divertida. Pero tal como se enseña, en lugar de formar una mentalidad crítica y lúcida, confunde y enreda; y en lugar de estimular y divertir, aburre como plomo.

¿Qué es la lógica? Hay que caracterizar la disciplina, no definirla solemnemente.

La lógica no estudia los razonamientos. Eso lo estudia la psicología; por ejemplo, el gran psicólogo ruso Luria estudió por años cómo razonaban los pastores iletrados de Asia Central y llegó a conclusiones muy interesantes, porque sus razonamientos son muy diferentes de los nuestros.

La lógica estudia los argumentos, su validez o invalidez. ¿Qué es argumentar? Argumentar es derivar, deducir unos enunciados de otros. Un argumento válido es aquel en el que, si uno o varios enunciados son verdaderos —las premisas—, otro enunciado —la conclusión— tiene que ser (necesariamente) también verdadero, y no puede ser el

caso que las premisas sean verdaderas y la conclusión falsa. De ese argumento decimos que la conclusión se sigue o deduce de las premisas porque el argumento es válido.

A la lógica no le interesa el contenido, sino la forma de los argumentos. La lógica abstrae el contenido de los enunciados para exhibir solo la forma de los argumentos. Por ejemplo, puedo decir: “Si Ana es tan mala, entonces Juan es tonto. Ana es mala, por tanto Juan es tonto.” Abstraer el contenido se logra, simplemente, sustituyendo los enunciados por letras; así sustituyo “Ana es mala” por  $p$  y Juan es tonto por  $q$  y obtengo: “si  $p$  entonces  $q$ ”, “ $p$  por tanto  $q$ ”. Alcanzo generalidad porque  $p$  y  $q$  operan como variables, es decir, en su lugar podría escribir cualquier enunciado. La generalidad exhibe la forma lógica del argumento, que es lo que interesa a la lógica.

Así, con ayuda de un simbolismo particular (como el uso de letras en el ejemplo que vimos) se alcanza la debida generalidad; podemos jugar a la lógica. Y de veras se juega. Ninguna doctrina oscura o información inútil, puro ejercicio del músculo mental.

En el manual se enseña que los razonamientos se hacen con juicios. Los juicios se hacen con conceptos. El juicio adopta la forma de sujeto, cópula y predicado. En “el gato es negro”, “el gato” es sujeto; “es”, la cópula, y “negro”, el predicado.

Ahora bien, todo esto es muy discutible. De hecho, un gran pensador alemán, apellidado Frege, modificó sustancialmente este es-

quema, y con esa modificación, de mucho genio filosófico, dio nacimiento a la lógica moderna.

Pero no puedo tratar eso; aquí me limitaré a hablar de “conceptos”. El manual dice “los conceptos son simples representaciones mentales de los objetos”. Pocas formulaciones se ven expuestas a tantas objeciones evidentes. Un reparo sería que esta idea no puede dar razón de la objetividad de los conceptos, esa objetividad que se exhibe, por ejemplo, en su uso en el intercambio verbal. Por ejemplo, “la representación mental” de “trampa” es íntima y subjetiva, variable de persona a persona. Tú puedes representarte una ratonera y yo una cesta de barajas marcadas y, sin embargo, cuando oímos la expresión “Mangada hizo trampa en la prueba”, sabemos qué se dice y entendemos lo mismo. Por lo tanto, un concepto no puede consistir en la “representación mental” de “mesa”, “gato”, “limón”, cuando no se cumple en conceptos como “nada”, “extremaunción”, “pícoso”, “colapsado”, porque ¿qué representaciones mentales pueden corresponder a estos “objetos”? La formulación de qué es un concepto debe operar para todos los conceptos.

Pero entonces, si no es “representación mental”, ¿qué es un concepto? Ya no podemos entrar en esto, pero digamos aunque sea un poquito. Los conceptos son palabras que figuran en el diccionario, así como los nombres propios están ausentes de él. Eso es porque los nombres propios refieren a individuos, a particulares, en tanto que los conceptos refieren a clases. El concepto “mesa” refiere a todas las mesas posibles. Se dice que esas mesas constituyen la “extensión” del concepto, en tanto que “tabla con cuatro patas”, lo que lo define, constituye su “intensión”.

Y aquí lo dejamos. —

**HUGO HIRIART** (Ciudad de México, 1942) es filósofo, narrador y dramaturgo, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.

# EN CASA CON MIS MONSTRUOS

GUILLERMO DEL TORO

JUNIO-OCTUBRE 2019

Museo de las Artes de la Universidad  
de Guadalajara

[WWW.ENCASACONMISMONSTRUOS.COM](http://WWW.ENCASACONMISMONSTRUOS.COM)



**musa**  
MUSEO DE LAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA



@encasamonstruos



encasaconmismonstruos



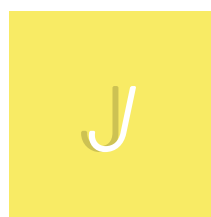
encasaconmismonstruos

MUSA: Av Juárez 975, Col Americana



## ARTES VISUALES

# Apariencia desnuda: *Ready-made*, belleza, perfección



**SANDRA SÁNCHEZ**

Jeff Koons es una celebridad en el mundo de arte, y su relación con el mercado es indiscutible. El 15 de mayo la casa de subastas Christie's en Nueva York vendió, durante la sesión de pujas de arte de la posguerra y arte contemporáneo, una de las tres ediciones de la escultura de acero inoxidable *Rabbit* en 91,075,000 dólares. Después de la transacción, Koons se convirtió en el artista vivo con la obra por la que más se ha pagado. ¿Quién posee el conejo ahora? Robert Mnuchin, padre del secretario del Tesoro de Estados Unidos, Steven Mnuchin, compró la escultura

a nombre de un cliente. En este escenario, se inauguró el 19 de mayo la muestra *Apariencia desnuda. El deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons*, aun en el Museo Jumex.

La curaduría de la exhibición estuvo a cargo de Massimiliano Gioni, director artístico Edlis Neeson del New Museum de Nueva York y director de la Fundación Trussardi de Milán. La lógica del museo es diferente a la de la casa de subasta, no porque se desprecie el dinero, sino porque el valor simbólico de la obra es igual o más importante que su precio. El gran reto de Gioni es hacer pública la importancia de Koons, como artista vivo, frente a la leyenda que es Marcel Duchamp, inventor del *ready-made*. ¿Lo consigue?

*Apariencia desnuda*, que toma su título del libro homónimo de Octavio Paz dedicado a Duchamp, comienza en la explanada del museo con *Seated ballerina* de Koons, un inflable de nylon de más de trece metros de altura. La muchacha, en pose reflexiva, mira hacia abajo mientras se acomoda su zapatilla azul de ballet. La pieza es parecida a la escultura *Bailarina Lenobka en una otomana*, de mucho menor tamaño, 20 x 19 x 12 cm, producida por Oksana Zhnykrup en 1963. La obra de Koons es interesante no solo por sus dimensiones, por su belleza y sus colores metálicos, también es una de las pocas obras del autor que, en esta exhibición, presentan al ser humano en una postura meditativa, casi melancólica.

Koons comenzó a trabajar con inflables muy temprano en su carrera. El artista comentó en una entrevista con Gioni que siendo joven disfrutaba de caminar por las calles de Nueva York y absorber todo lo que veía a su paso. Pero Koons no se conformó con ser un *flâneur*, con mirar las cosas sin consumirlas, sino que las compró para más tarde perfeccionarlas: “Sabía todo lo que se estaba fabricando. En la esquina de la calle 26 con Broadway ha-

bía una tienda de inflables, que fue donde compré mis flores. Mi conejo lo compré en China Town, muy cerca de Bowery. No recuerdo exactamente en qué calle pero fue allí donde compré los conejos inflables.”

En la galería 3 del museo se encuentran *Luna*, *Corazón colgante* (rojo/oro), *Perro globo* (magenta), *Conejo* y *Venus metálica*. Todas las esculturas producen la sensación visual de estar infladas pero, en realidad, se construyeron con acero inoxidable. En la sala, una persona del departamento de educación explicó que, pese a ser similares, entre el *Conejo* y la *Venus* hay una gran diferencia. Para el conejo se utilizó una tecnología manual, mientras que la *Venus* fue hecha con una máquina parecida a las de impresión en tercera dimensión. “Si te acercas al conejo aún puedes ver pequeñas imperfecciones, lo que no sucede con la *Venus*”, enfatizó.

En la conferencia de prensa, Gioni declaró que no necesita validar la obra de Koons frente a la de Duchamp porque el primero es un artista por derecho propio. Ante ello se abre la pregunta sobre las relaciones entre ambos artistas y el argumento visual para presentarlos juntos.

El hilo conductor entre las piezas de esta exhibición es el deseo, sin embargo, Gioni escapa a cualquier esencialismo al evitar definirlo; por el contrario, deja claro que Duchamp y Koons tienen modos muy distintos de aproximarse a él. Así, más que meter con calzador un concepto entre los artistas, el curador utiliza la imagen del espejo: “Al colocar la obra de Koons y la de Duchamp una a lado de la otra, la exposición funciona como una sala de espejos [...] que refleja, distorsiona y amplifica las similitudes y las diferencias entre ambos artistas en un complejo ‘régimen de coincidencias’.”

Tener la posibilidad de estar frente a las piezas de Duchamp es un lujo: el artista es una de las figuras clave en la historia del arte del siglo XX.

Lo es aún más porque Jumex no trajo a México bocetos y obras meno-

res, como ocurre en las exposiciones de otros museos. En esta, en cambio, podemos ver las reediciones de algunos *ready-mades*, desde el *Porte-bouteilles* (*Bottle rack*) de 1914 (edición de 1964) hasta la *Fountain*, conocida popularmente como “mingitorio”, de 1917 (edición de 1964). Sobre esta última pieza hay un debate actual sobre su autoría. Hay historiadores, teóricos y curadores que defienden que el artista detrás del urinario fue una mujer: la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, amiga de Duchamp. Al cuestionar a Gioni sobre esta polémica, contestó que él no cree que la baronesa sea la verdadera autora, aunque sí tuvo un lugar importante en la escena dadaísta de Nueva York.

### DUCHAMP FRENTE A KOONS

Debo confesar que mi interés en *Apariencia desnuda* se inclinaba, en un principio, mucho más por Duchamp que por Koons, pero en las salas encontré algo que no esperaba. Al recorrer la exposición, me di cuenta de algo que me fascinaba en las piezas de Jeff Koons: la posibilidad de consumir el deseo de manera inme-

diata mediante mecanismos simples como espejos, imágenes pornográficas, formas bellas y retratos de personas sensuales. No hay ninguna demanda de conocimiento sobre la historia del arte o sobre conceptos específicos (por lo menos, no en un primer vistazo), la obra está ahí para ser consumida y fotografiada por el espectador sin ningún requisito.

En la sala del museo, los *ready-mades* de Marcel Duchamp pierden un poco de su brillo ante las grandes superficies especulares en varias obras de Koons. *Luna* y *Venus metálica* funcionan como un filtro de Instagram al que se añade la plusvalía de verse reflejado en una obra que vale millones, la cual solo se puede poseer mediante la imagen: clic, clic, foto. No habría que escandalizarnos ante esta situación, es más común de lo que parece; constantemente buscamos mirar y ser mirados en la esfera pública. Buscamos objetos para contemplarnos y ensayar la mejor versión de nosotros mismos.

Volvamos a la exposición. ¿Cuál es la diferencia entre Marcel Duchamp y Jeff Koons si ambos utilizan obje-





objeto tendría más fuerza y poder si pudieras eliminar algunas imprecisiones [...] Quizá se pierde en inmediatez pero se gana en perfección.

Uno se identifica con la perfección, aunque sea imposible de alcanzar. Pese a que en la modernidad fueron desapareciendo los absolutos (la conciencia frente al inconsciente, la religión frente a las ciencias, el determinismo ante sus críticos), parece que, en la contingencia y en la diversidad del presente, seguimos haciendo una demanda universal: la petición de belleza (que tiene como uno de sus componentes a la perfección). No hemos podido hacer nada frente a ese valor. Nos desarma. Basta ver las revistas de moda o la estética armónica en las tiendas departamentales.

Aunque *Apariencia desnuda* nos deleita con la perfección de Koons, también nos pone cara a cara con la experiencia conceptual y epistemológica de las piezas de Duchamp. El *ready-made* hace resonar, aún después de un siglo, la pregunta acerca de la diferencia que hay entre un objeto común y un objeto que se lleva del mundo profano al museo. Todavía me cuesta entender por qué estos dos artistas se presentan en una exhibición, siendo tan diferentes, pero agradezco que el curador no haya intentado establecer un linaje histórico. En *Apariencia desnuda* no hay herencia, sino espejeo: el visitante es quien establece las relaciones entre uno y otro, como mejor le convenga.

### ADDENDA

Hacia el final de la película *La gran belleza*, Paolo Sorrentino propone una hipótesis que la desestabiliza sin renunciar a ella. El director pone en boca de su protagonista, Jep Gambardella, lo siguiente: la belleza, la gran belleza, es un truco. —

**SANDRA SÁNCHEZ** es crítica de arte y gestora cultural. Está al frente de Zona de Desgaste, un espacio independiente dedicado a estudios de estética, política y arte contemporáneo.

tos de la vida cotidiana como punto de partida para su producción? Boris Groys, filósofo y crítico de arte, explica que el *ready-made* emplea una estrategia parecida a una de las posturas de Friedrich Nietzsche: el *ready-made* hace una valoración distinta de los paradigmas vigentes. “Duchamp no ofreció una nueva forma de producir arte, sino que revaluó los objetos de la vida profana”, explica.\*

Para Groys, el *ready-made* forma parte de la innovación en el mundo moderno. La búsqueda de algo nuevo no necesariamente pasa por su fabricación desde cero, basta con seleccionar entre lo existente para dar cuenta de otra realidad. Siguiendo a Nietzsche, esta situación es consecuencia de la muerte de Dios, algo que debe sustituir al significante primordial, que guiaba el sentido de la vida, y que perdimos; pero no hay un solo re-

*ady-made* que baste para reemplazar la función divina y cada tanto tiempo se tiene que buscar otro y otro más.

Las obras de Koons no funcionan igual que las de Duchamp. Para Koons no se trata de encontrar un significante que nos dé sentido, sino de producir un escenario para que el espectador construya ese significante mediante su propia imagen. De modo que las piezas de Koons apelan a la identificación del espectador con un modo de vida limpio, pulcro y sin manchas:

Hay que rehacer el objeto para amplificarlo y volverlo perfecto. No es una decisión fácil porque, si conservas el objeto tal cual lo encuentras, queda cargado de belleza e inmediatez, la pureza del *ready-made*. Es hermoso por sí mismo, tal y como es, pero imperfecto, así que, cuando te metes de lleno en la organización formal del objeto, te das cuenta de que hay detalles que podrían corregirse, que el

\* Boris Groys, *Particular cases*, Berlín, Sternberg Press, 2016, p. 22.