



ARTES + MEDIOS

78



GLORIA

en el país de los espejismos

CINE **FERNANDA SOLORZANO**

Vi *Gloria* una noche del Festival de Morelia, en su primera función al público. La sala se llenaba entre cuchicheos y miradas cruzadas. ¿Qué cabía esperar de una película sobre Gloria Trevi? No mucho, reconozco que pensé cuando oí del proyecto por primera vez. La biografía ha sido un género escaso en el cine mexicano, en gran parte por el dilema que plantea su naturaleza: para interesar a un público amplio su personaje debe ser una leyenda popular. Si lo es, los productores tendrán que librar obstáculos interminables impuestos por los guardianes legales del biografado. *Gloria*, una *biopic* de gran escala, no podía ser sino una reivindicación

aprobada por Televisa, o una recreación de los rumores postescándalo, el ángulo de TV Azteca. Cualquiera de los casos, una pérdida de tiempo.

Gloria venció mi escepticismo y el de varios. Ni un retrato retocado ni un regodeo en el lodo. Cruda y sin rodeos, pero lejos de la explotación. La película propone una lectura que rebasa la anécdota y evita designar víctimas y verdugos. Mejor, aborda las consecuencias de confundir los espejismos con la realidad.

La historia arranca en 1984, con Gloria Trevi (Sofía Espinosa) esperando hacer *casting* en la escuela de música del compositor Sergio Andrade (Marco Pérez). Termina en 2004, cuando Trevi deja el penal de Chihuahua, absuelta de los cargos de abuso, secuestro y violación de

menores. La cinta recrea la vida del grupo formado por Andrade y sus alumnas/amantes menores de edad: las dinámicas cotidianas y los hechos que derivaron en la persecución y captura de Trevi y Andrade en Brasil.

Lo primero que impacta de *Gloria* es la actuación de Espinosa. Tomando en cuenta que Trevi se presta para imitaciones fáciles, es un logro doble de la actriz haber asimilado por completo su voz, su habla y su lenguaje corporal para luego crear un personaje que, como se verá, habita en distintos planos la realidad. (Por si fuera poco, Espinosa también interpreta sus canciones.) Pasada la impresión que causa tan buen trabajo, imposible no preguntarse quién hizo esa película y cómo lo consiguió.

Al final de la proyección, el director Christian Keller pasó al frente de la sala. Un suizo largo y de pocas palabras, parecía de un planeta distinto al de sus personajes. Dijo que se enteró de la existencia de Trevi estando en Hollywood, por una nota en *The New York Times* que hablaba de su excarcelación. Pensó que la anécdota daba para una película, y así empezó una odisea que duró diez años. Keller, discreto, no habló de esa odisea. La narra Sabina Berman —dramaturga,



periodista y guionista de la película— en su libro *Gloria. Una historia sobre la fama y la infamia* (Planeta, 2014). Basta decir que empieza cuando Gloria Trevi accede a hablar sin tapujos con Berman con tal de que la escritora se proponga contar “una historia clara y cierta”, y termina (o casi) cuando la cantante le reclama haber hecho justamente eso. (Es decir, por consultar el testimonio directo del resto de los involucrados en el caso.)

La impresión que deja la lectura del libro es que la verdad es elusiva porque los personajes son a su vez espejos y proyecciones de otros. Berman y Keller convierten este hallazgo en el subtexto de la película: *Gloria* recrea hechos concretos pero también hace ver al espectador cómo estos hechos están moldeados por presiones y expectativas ajenas. En este juego de anhelos, unos más turbios que otros, se acaba borrando el sentido de realidad.

Véanse las primeras escenas, que tratan de la formación del vínculo entre la energética muchachita y su siniestro Pigmalión. Ella lo mira nerviosa y embelesada y él descalifica su música sin desanimarla del todo. También le pedirá, con la frialdad de un comerciante, que se quite la ropa. La instrucción musical dará

paso a la seducción física. La escena de su primer encuentro físico pone al espectador en el lugar de Gloria: primero, una cámara subjetiva muestra a Andrade todo dulzura y mimos. Luego lo vemos poniéndose de pie y llamando a la habitación a su esposa (Mary Boquitas, de quince años) para enseñarle “a no confiar en nadie”. Poco a poco, el abuso psicológico toma el lugar de la normalidad. Cada nueva alumna acepta el mismo pacto: a cambio de una fama a la vuelta de la esquina, tiene prohibido cuestionar las decisiones del líder, verse a solas con familia y amigos y, por supuesto, tener novio. Las transgresiones se pagan con golpes, encierros y ayunos. Tener una carrera en la música empieza a convertirse en un deseo secundario. Para todas, el premio será convertirse en la elegida de Andrade.

Cada una de estas secuencias contiene un motivo de aparente celebración —la amistad entre las niñas, el ascenso de Gloria, las alegrías personales— seguido de otro que lo cancela o deforma. En una escena poderosa, Andrade felicita a Trevi por haber colocado su canción “Doctor psiquiatra” en el primer lugar de las listas de popularidad. Gloria se retuerce en su asiento, desbordada de felicidad y orgullo. Su sonrisa apenas compite con el ojo morado de una golpiza reciente. El recurso de contraposición se aplica también a la estructura del relato. La historia se narra en dos tiempos intercalados: los años de prosperidad y la huida de la justicia (y la estancia en la cárcel). Se distinguen en el tono por la acertada fotografía de Martín Boege, aunque pronto el espectador nota que hay más semejanzas que diferencias de fondo. En la conciencia de los personajes no hay un “antes” y un “después”. *Gloria* evita los juicios morales. No es posible aplicarlos a personajes que existen en un mundo inventado por ellos mismos.

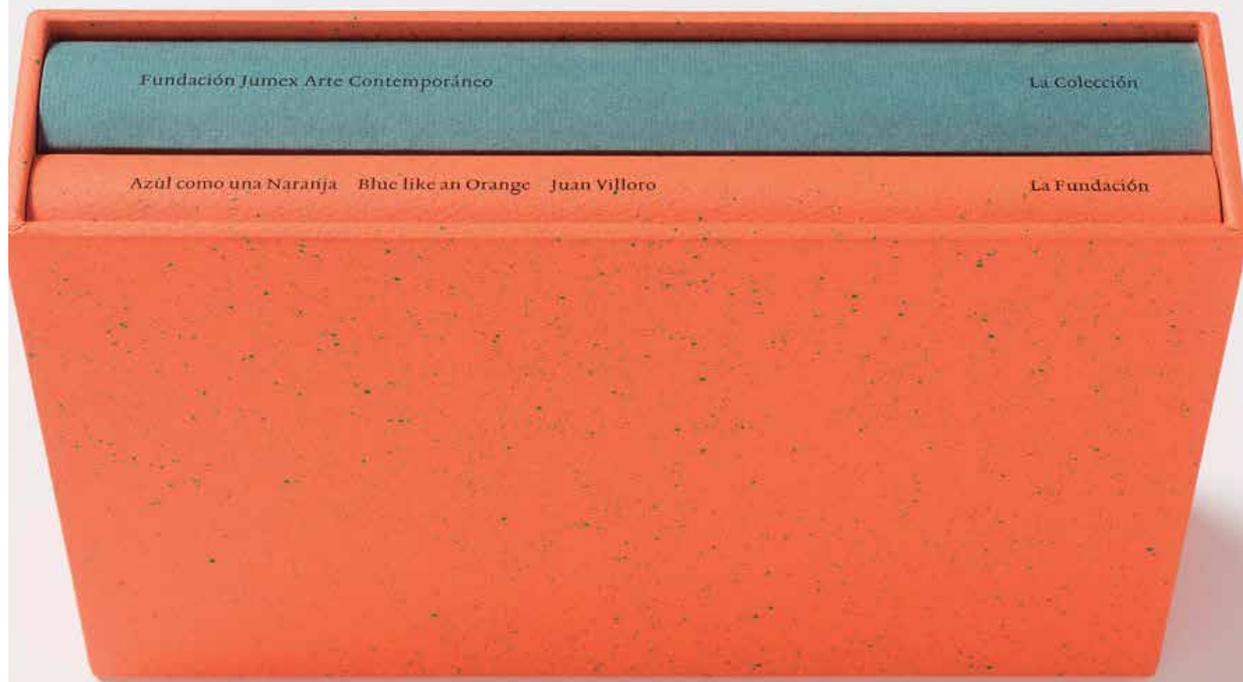
Uno de los retos mejor librados de la película es la forma de integrar las canciones de Trevi, sin las cuales no se explica la fascinación que despertó en los noventa. Rimas simples pero ingeniosas, siempre sobre rebeldía, despecho y amor incondicional, que hoy se revelan como una dimensión en la

que Trevi daba un sentido romántico a vivencias de pesadilla. Además de recurrir a representaciones convencionales de la artista y su música (en el escenario, en proceso de composición) Keller filma oscuros videoclips. Su estética *kitsch* rompe con la sobriedad del relato, y ese es justamente el punto: aludir al imaginario visual que llevó a Trevi a la fama y así señalar su función de válvulas de escape.

Gloria no regatea la repartición de responsabilidades, tampoco es tímida. La primera vez que muestra a Andrade golpeando a Trevi es después de que ella sugiere que el público de *Siempre en domingo* disfrutó verla bailar como nadie tenía permitido hacerlo en televisión (boca arriba y empujando la pelvis, rasgándose las medias, lamiéndose los labios en *close up*). En este país —le grita Andrade— solo “el Tigre” decide qué le gusta a la gente. Escenas más adelante, el mánager hace saber a Azcárraga que está en tratos con su competencia. El plan funciona. Una escena muestra al patriarca del mechón blanco cerrando con Andrade un contrato por ocho millones de dólares (de los cuales Gloria no verá un peso).

Se habla de la historia del ascenso y la caída de Gloria Trevi como si fuera un fenómeno raro. ¿De verdad? Difícilmente se entendería sin un contexto donde la fama televisiva solo se consigue abjurando de cualquier iniciativa personal. Aun los rebeldes lo son bajo contrato y respetando límites. Los personajes que deciden la carrera de Gloria son los fabricantes del espejismo mayor.

Hacia el cierre de su libro, Berman cuenta que Trevi la demandó por difamación y dijo que le contó “solo cosas ligeras”. Una acusación poco astuta, considerando que las entrevistas están grabadas. Pero ya se dijo que, en este caso, la verdad no es objetiva. Lo muestra la frase con la que cierra *Gloria*: diez años después de salir de la cárcel, Trevi es otra vez una de las cantantes con más éxito de Latinoamérica. En su última aparición en la cinta, la cantante mira a cámara y nos enseña la lengua. La imagen se congela. Si el gesto es cómplice o burlón es algo que decidirá cada espectador. —



El “incomprensible” arte moderno

ARTES
PLÁSTICAS

ALBINSON
LINARES

Juan Villoro, a través de ensayos y libros ya canónicos de ese género crónico que es la “crónica del siglo XXI”, acometió la compleja tarea de aproximarse a esa “sofisticada forma de lo incomprensible” que es el arte contemporáneo. *Azul como una naranja* es un volumen bilingüe, editado por la Fundación Jumex de Arte Contemporáneo, poseedora de una de las colecciones privadas más grandes de México.

Se trata de una seria disquisición, a ratos lúdica y siempre inquisitiva, de ese monstruo sagrado, esa entelequia que todos llaman arte contemporáneo pero que nadie sabe, a ciencia cierta, qué es. Como un detective, figura muy cara al universo villoriano, el cronista se adentra en la jungla de ensayos, reflexiones, análisis y contrasentidos del universo curatorial creativo. “¿El arte contemporáneo existe para ser comprendido o su encanto reside, precisamente, en ser inescrutable?”

es la pregunta que motoriza —en las primeras de cambio— la búsqueda del autor.

Villoro no inicia su recorrido por los dominios artísticos en una galería, museo o taller, sino que viaja durante hora y media a Ecatepec, donde está la sede de Jumex, que no solo ha creado un imperio económico con la elaboración de jugos, sino que invierte con fuerza en la compra y difusión del arte contemporáneo.

Inicia el autor sabrosas disquisiciones que parten de las reflexiones sobre la seguridad industrial y el “agua de ósmosis” (las dosis controladas de sales y minerales) para aterrizar en el verso de Paul Éluard que reza “el mundo es azul como una naranja”, donde Villoro, de manera intuitiva, nos extiende una invitación para que abramos nuestras mentes puesto que “hacer arte es dialogar con la naturaleza para construir una segunda naturaleza [...] El arte enseña a mirar la naturaleza y la reinventa. Para el que sepa ver, el mundo es azul como una naranja”.

Toda colección es un reflejo del carácter del mecenas, sus inclinaciones y afectos aparecen retratados en cada pieza que atesora. Es por ello que para entender la colección Jumex, había que acudir a la figura que atiza con denuedo, y mucho dinero, cada adquisición de la misma. Eugenio López Alonso, hijo del fundador de Jumex, ha sido descrito como el “Lorenzo de Médici mexicano”, un mecenas que cada año aporta tres millones y medio de dólares en favor de los artistas del país. Así lo describe Villoro: “El coleccionismo es una manera de perpetuar la infancia. Pienso en Barrie, el autor de *Peter Pan*, que comentó que las cosas más importantes de la vida de una persona ocurren del nacimiento a los doce años. De ahí el mandato de *Peter Pan* ‘no crecerás’. Justo entonces reparo en los zapatos del coleccionista, puntiagudos, de gamuza verde clara. El arte preserva el tiempo perdido.” Al respecto, bien vale leer la justificación

que López Alonso da para un empeño que solo él tiene en su familia de magnates frutales: “Desde el principio aposté por mi generación; supe que solo podría hacer una diferencia si apoyaba a los artistas que comenzaban a trabajar en los noventa y que tenían mucho talento pero aún no eran conocidos [...] No sueño con las piezas que tengo sino con las que no tengo. A veces pienso en vender algunas para comprar otras [...] a veces pienso en comprar una pieza y solo una pieza: ‘¿cómo la consigo?’. Es una obsesión.”

La afición de López Alonso, su afán por vertebrar un discurso estético distinto y orgánico, son elementos abordados por Villoro, quien recuerda la búsqueda de la felicidad emprendida por los románticos que perseguían la mítica flor azul, como una muestra de que la fiebre de encontrar puede ser un estímulo y una condena. Más adelante el cronista intentará comprender la mentalidad del coleccionista. Recordará que, a los doce años, una de las pinturas que López Alonso vio en el Museo del Prado fue el tríptico *Millenium* de Hieronymus Bosch, cuya tabla central es mejor conocida como *El jardín de las delicias*, donde las frutas ocupan múltiples lugares simbólicos:

Muchos son los personajes-pivote de este juego planteado por Villoro. Las opiniones y el trabajo de artistas mexicanos como Gabriel Orozco, Miguel Monroy, Jonathan Hernández, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Francis Alÿs, Gabriel Kuri, Eduardo Abaroa y Carlos Amorales dialogan con un amplio abanico de influencias que van desde clásicos como Cézanne, Magritte, Picasso, Duchamp o Morandi hasta Lichtenstein, Pettibone, Hirsch o Kuitca.

Sin embargo, destacan presencias como las del artista Pablo Helguera y la curadora Patricia Martín, interlocutores recurrentes en este libro. Cada mirada enriquece el debate y abre nuevas vertientes de comprensión, como cuando Patricia Martín, primera directora de la fundación, le contó de su visita a los talleres de Jonathan Hernández y Damián Ortega en los noventa: “Salí de ahí más confundida de lo que había entrado. No entendía lo que estaban haciendo [...] el público no sabía nada de eso, pero los creadores sí. Era una élite muy informada.”

En *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* el crítico Daniel Montero reflexiona sobre la expansión que vivió

academia, los curadores y los artistas saben en qué dirección van, pero no hay un público amplio con el que dialoguen.” En un extenso correo dirigido a Villoro, Helguera comentó que los artistas mexicanos han vivido un largo romance con el mercado del arte. En sus reflexiones explica que este fenómeno inicia con el neomexicanismo, vivió su era dorada con Gabriel Orozco y Francis Alÿs, benefició a su generación y ahora va en bajada.

Todo esto creó una distorsión en el Zeitgeist artístico al favorecer un sistema de creación donde el mundo del arte y su mercado son la misma cosa, por lo que muchos concentran sus esfuerzos solo en hacer objetos para que entren en museos y colecciones privadas. Pero en la última década un movimiento masivo y global de artistas produce obras incomprables e incoleccionables de forma manifiesta. Helguera sintetiza los problemas que enfrentan los artistas mexicanos actuales:

Como creadores hemos traspuesto nuestra antigua dependencia del gobierno paternalista por el paternalismo de la iniciativa privada y esta relación, a largo plazo, es nociva tanto para el artista como para el que apoya [...] No hemos planteado bien en México ni cuál es el verdadero público del arte ni cuál es el objetivo de la educación artística [...] Mi temor es que más que público lo que tenemos son masas de gente viendo como espectadores la conversación que tenemos con Estados Unidos y Europa.

Azul como una naranja deviene un artefacto-crónica donde, a través de explicaciones, entrevistas y fotografías de las obras, se parte de la Colección Jumex para hablar de las complejidades del arte contemporáneo. Villoro explica que lo que está en crisis en el universo artístico actual “no es la creatividad, sino las explicaciones sobre la creatividad. Hacer arte es generar una nueva explicación”. Así, este libro ofrece múltiples explicaciones de esa escena críptica en la que se mueven criaturas posmodernas como son los artistas, los mecenas y los curadores. —

El autor aterriza en el verso de Éluard que reza “el mundo es azul como una naranja”.

Las frutas de Bosch dependen del insólito ambiente que las rodea. Una naranja vale más si está fuera de lugar, ¿y qué es el paraíso sino un sitio fuera de lugar? Eugenio López Alonso no olvidó la visita al Museo del Prado, donde un cuadro convertía en fantasía los negocios frutales de su padre. La fundación podría haber sido patrocinada por otra clase de productos, pero hay cierta justicia poética en que los ingresos provengan de elixires que permiten revisar la eterna relación entre naturaleza y arte.

la escena creativa del país en esa década. Explica que fue un momento único donde al arte se articuló en el sistema neoliberal de producción para el cual la “diferencia” no era disidencia. Fue la eclosión de “un modo de alteración de un sistema institucional que tiene posibilidades de cambio”. Hubo una transformación de las lógicas dialécticas institucionales, según Montero.

Más de veinte años después de estos recuerdos, Helguera reflexionó con el autor en la Americas Society: “El gran problema del arte contemporáneo es el público. El mercado, la

CRONENBERG, *enfant terrible* septuagenario

CINE **NAIEF
YEHYA**

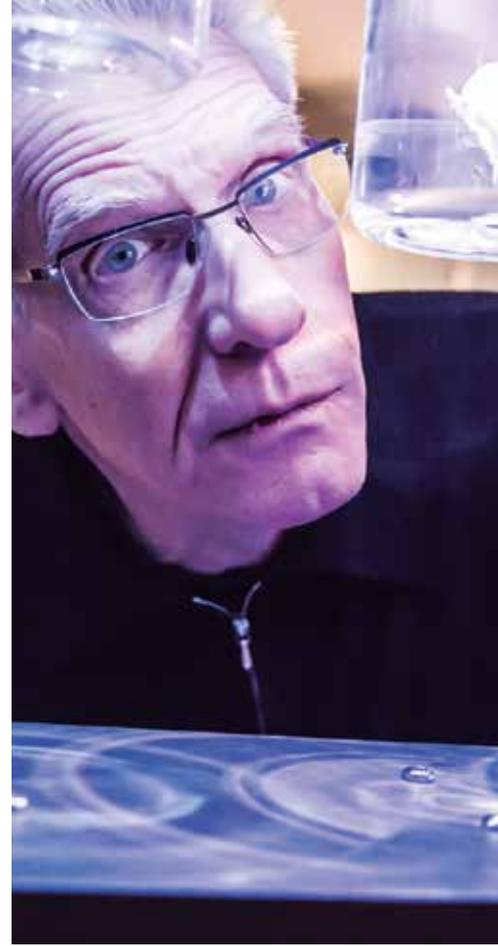
Para un director pasar del cine de género, y en particular del cine de culto, al cine comercial o *mainstream*, rara vez es tarea fácil. Es un salto mortal que implica grandes riesgos como perder la credibilidad, enajenar a una base fiel de seguidores y lo más común: someterse a los diseños de estudios y productores adictos a las fórmulas probadas. David Cronenberg es uno de los pocos cineastas que han podido hacer la transición del *underground* a los grandes festivales y al éxito taquillero, crítico y popular. Su carrera comienza a finales de la década de los sesenta con un par de filmes experimentales, oscuros y de bajo presupuesto: *Stereo* (1969), que trata de un grupo de individuos que mediante un procedimiento quirúrgico desarrollan poderes telepáticos que aumentan con la intensificación de sus deseos sexuales y los llevan al caos; y *Crímenes del futuro* (1970), en donde una epidemia provocada por un dermatólogo y el uso de cosméticos extermina a la población

femenina fértil. Ambas cintas, filmadas sin sonido y narradas en *off* (la primera en un tono didáctico como si se tratara de un reporte), marcaron el inquietante debut de un autor obsesionado por el horror corporal y por el arquetipo del médico —el científico— que olvida el compromiso bioético, *primum non nocere*, y manipula la carne y psique de sus pacientes con la ilusión de crear sociedades utópicas. No olvidemos que Cronenberg hizo un *remake* de una de las cintas clásicas de doctores que experimentan consigo mismos, *La mosca* (1986).

A estos ejercicios de estilo, interesantes pero relativamente ingenuos y tiesos, siguieron cintas donde explora los mismos temas pero con una narrativa más convencional y un estilo vertiginoso e intenso, como *Epidemia* (1975), en la que un doctor crea parásitos afrodisíacos con los que espera despertar los deseos carnales de la humanidad y con ello rescatar a la especie de la esclavitud de la razón; *Rabia* (1977), el filme protagonizado por la actriz porno Marilyn Chambers (1952-2009), quien tras un accidente de motocicleta es operada con una

novedosa técnica de cirugía plástica cuyo lamentable efecto secundario es el desarrollo de un aguijón fálico en una axila que se nutre de sangre humana y convierte en zombies a quienes ataca; *El engendro del diablo* (1979), la cinta en la que un padre de familia trata de rescatar a su exmujer y proteger a su hija de un psicoterapeuta y gurú que inventa una técnica denominada psicoplasmática, la cual somatiza trastornos mentales en moretones, tumores, linfomas y eventualmente en engendros monstruosos y asesinos con apariencia infantil. Los doctores delirantes y psicópatas reaparecen en un registro realista pero no menos perturbador en *Una vez en la vida* (1988), en donde un par de hermanos gemelos, ginecólogos, combate con métodos muy peculiares y un arsenal de herramientas pesadillescas la esterilidad femenina.

Cronenberg regresó al tema de la telepatía en *Telépatas: mentes destructoras* (1981), un *thriller* de ciencia ficción en donde individuos con enormes poderes mentales pueden no solamente comunicarse sin palabras sino también controlar organismos ajenos,





Fotografía: BMC Labs at TIFF BellLightbox

computadoras y elementos del mundo físico. Poco después filmó *Zona muerta* (1983), a partir de una novela de Stephen King en la que un maestro de escuela adquiere el poder de ver y alterar el futuro después de caer en coma. Un par de décadas más tarde un Cronenberg maduro volvió a explorar misterios más convencionales de los desórdenes de la mente de la sorprendentemente tímida y seria visión de un hombre desequilibrado, *Spider* (2002), y *Un método peligroso* (2011), la cual recrea el “ménage à trois intelectual” entre Carl Jung, su ídolo y rival Sigmund Freud y su paciente, amante y colaboradora Sabina Spielrein.

Si bien Cronenberg está obsesionado con las mutaciones y la descomposición corporal, también lo está con la tecnología, en particular con aquellas máquinas y dispositivos íntimos que nos transforman en cyborgs, aquellas prótesis y extensiones del ser capaces de afectar nuestras percepciones y vínculos con el mundo exterior, desde el automóvil en *Fast company* (1979) hasta la televisión en *Cuerpos invadidos* (1983) —una obra visionaria sobre la escopofilia y el poder de

las imágenes para transformarnos a nivel individual y social—. De manera semejante empleó los juegos de video inmersivos en *eXistenZ: mundo virtual* (1999), una cinta caleidoscópica en la que diferentes niveles de realidad se entretejen y confunden creando un fascinante laberinto de narrativas que ponen en entredicho las percepciones sensoriales.

Parte de la obra de Cronenberg tiene como eje la invasión, la posesión y la penetración del cuerpo por amenazas externas, ya sean parásitos, toxinas o virus biológicos y digitales. Pero debemos a este esteta de la repugnancia una muy particular e imitada mecánica del miedo. Uno de sus personajes más emblemáticos es el científico Seth Brundle (Jeff Goldblum) quien queda convertido en hombre mosca en un accidente de teletransportación de la materia. La mosca es un pequeño monstruo común y doméstico, símbolo de lo que el hombre moderno considera aberrante: la suciedad, la podredumbre y la muerte. Así, en la fantasía de este cineasta la alta tecnología y las posibilidades de la ciencia están empañadas por la pesadilla de la mosca humana.

Cronenberg siguió puliendo sus credenciales como autor transgresor al llevar a la pantalla novelas consideradas infilmables y patrimonio de la contracultura como *El almuerzo desnudo* de William Burroughs y *Crasb* de James G. Ballard; la primera con poca fortuna a pesar de haber creado algunas imágenes y secuencias maravillosas y la segunda con enorme tino ya que capturó los ambientes de decadencia vial, la desesperación erótica y el deseo perverso por los cuerpos heridos y mutilados de la obra maestra de Ballard. Pero de la misma manera en que explora las aberraciones de la carne, este poeta de lo grotesco, que jamás ha sacrificado su humor negro, no utilizó un solo efecto especial para disertar sobre la ambigüedad de la identidad sexual en la curiosa *M. Butterfly* (1993), la cual cuenta la relación de veinte años entre un diplomático francés y un actor de la ópera china que se hace pasar por mujer mientras trabaja como espía para el gobierno chino.

En el siglo XXI Cronenberg ha filmado efectivos *thrillers* gansteriles como *Una historia violenta* (2005) y *Promesas peligrosas* (2007), los cuales tratan sobre la seducción de la agresividad y la satisfacción primitiva que produce la brutalidad. De los pandilleros asesinos pasó a los grandes especuladores al llevar a la pantalla la novela de Don DeLillo, *Cosmópolis* (2012), una reflexión, a bordo de una limusina, sobre el poder real y aparente del dinero así como la atracción de la muerte en un tiempo de excesos materiales y extremo desencanto emocional.

Y es así que llegamos a la reciente *Mapa de las estrellas* (2014), una crítica atroz e hilarante de Hollywood y del culto a la celebridad en una era en que gracias a Facebook e Instagram todo mundo puede ser —o por lo menos puede comportarse— como estrella. Este es un filme inquietante por su realismo infeccioso pero también por ser una puesta al día de las obsesiones cronenberguianas, desde su escepticismo perenne hasta la crueldad corporal, representada por el terror a envejecer y por las escenas escatológicas en el excusado, único recordatorio de la condición humana de aquellos aquejados del virus de la fama. Cronenberg utiliza a Hollywood para mostrar una sociedad infantilizada y cruel (como los monstruos de *El engendro del diablo*) reflejo fiel del *Zeitgeist*, en la que el culto a la juventud es la más infame y principal ilusión.

A los 71 años David Cronenberg sigue siendo un cineasta de vanguardia que se encuentra en una cúspide creativa, no solo por su versatilidad, su aguda inteligencia y su capacidad de seguir generando visiones icónicas, sino también por haber demostrado que la idea del autor total surgida con la Nouvelle Vague francesa ha perdido validez. Directores como él, que “fusionan su sangre con la de escritores y guionistas”, cuentan con un excelente antídoto contra el estancamiento y el narcisismo. Esta es por lo menos parte de la razón por la que su cine, tras medio siglo de trabajo, sigue siendo tan electrizante, provocador y novedoso como sus atrevidos filmes de juventud. —