

Factual: un diario de bits jerarquizados

Arcadi Espada (Barcelona, 1957) acaba de fundar Factual, un periódico en internet, junto a un grupo de “empresarios medianos y amigos” y “sin el apoyo de ningún gran grupo mediático ni ningún banco”. Se trata una empresa osada y esperada, sobre todo porque significa que el amplio corpus de crítica periodística que Espada ha ido desarrollando a lo largo de los años en su blog y su libro *Diarios*, en *Periodismo práctico* o en su actual blog *El Mundo por dentro* tendrá ahora una traducción material, tangible, que llevará a cabo una redacción de una veintena de periodistas jóvenes —“de una generación que tiene que explotar”. Espada me recibe en su despacho en la sede del periódico, que está en la parte alta de Barcelona. Es austera, blanca, verde y plateada, y los ordenadores son preciosos. En el centro, junto al escritorio de la subdirectora, Cristina Fallarás, hay una mesa con montañas de periódicos de papel a punto de derrumbarse.

Una de las críticas que con más reiteración le ha hecho usted al periodismo español es que confunde las opiniones con los hechos. ¿Qué va a hacer Factual al respecto?

En el periodismo se ha producido un cambalache muy curioso: no sólo las opiniones se han convertido en hechos, sino que los hechos se han convertido en opiniones. Queremos acabar con eso radicalmente. Factual tendrá un punto de vista muy nítido sobre las cosas: estamos plenamente convencidos de que la verdad puede expresarse con independencia de las convicciones. Si no pensáramos eso, ni haríamos Factual ni nos dedicaríamos al periodismo.

En los correos electrónicos que utilizaron para dar a conocer la aparición del diario, decían que la ciencia no debe ser solamente una sección del diario sino el método con el que se hace el diario.

Esta es una de las cosas que han sorprendido más. Porque en este país la gente se cree que la ciencia es una cosa que se hace en el laboratorio. Pero no sólo se hace ahí. La ciencia se hace en la vida: lo que permite que un avión se levante es ciencia, lo que permite hablar por teléfono es ciencia. Todo es ciencia. ¿Por qué el periodismo iba a estar libre de la práctica del método científico para ver cómo son las cosas?

Sobre todo porque el periodismo es falsable.

Yo tengo una teoría del hecho que me proporcionó la famosa fotografía de Bauluz. El periodismo hace un corte epistemológico y dice: esto es un hecho. Hay infinidad de constantes asociadas a ese hecho. Ese hecho puede recibir cada día innumerables adiciones. Pero lo importante es que a medida

que ese hecho se vaya ensanchando, vaya recibiendo otras informaciones, el núcleo de lo que tú vas publicando cada día, toda esta apertura de diafragma, no desmienta lo que hay en su interior. Lo que le pasó a Bauluz es que con esa foto hizo un corte epistemológico: puso el cadáver y a la pareja y dijo: aquí hay soledad, aquí hay indiferencia. Pero cuando se abría el objetivo, empezaban a aparecer las asistencias, otra gente, la playa estaba llena... Eso es mentir. Es en ese sentido en que el periodismo debe ser falsable. Y debes decir: de ese hecho sólo puedo dar esto. Porque en este momento sólo sé esto. Mañana quizá sepa más, y más pasado mañana, pero lo importante es que este ensanchamiento no desmienta nunca el núcleo originario que conformó tu información. Esta es la teoría del hecho periodístico. Es elemental. Pero la gente dice que el periodismo no puede ser científico.

Probablemente esa sea una de las razones que expliquen que la mentira esté tan bien instalada en la vida pública española.

Sin duda. De lo cual resulta un país sin transparencia gubernamental, un país en que la corrupción anida de una manera vergonzosa.

¿No cree que eso es porque los periódicos se limitan a estar de acuerdo con lo establecido?

Se debe a causas muy complejas que en muchos casos no tienen que ver con los diarios, sino con el hecho de que vivimos en una cultura que es hija de una dictadura muy larga y en un país atrasado. Las cosas no son iguales en el mundo anglosajón, por ejemplo.

De acuerdo, pero diría que la ciudadanía considera que los periodistas viven cómodamente instalados junto al poder.

Sí. El periodismo moderno nace de la sociedad; los impresores, los que contaban sucesos, las cartas, las correspondencias. El periodismo nace de ese fenómeno social. ¿Qué ha pasado ahora? Que la gente ya no entiende el periodismo como una herramienta de la sociedad. Lo interpreta como una herramienta del poder. El descrédito de los periodistas en España ha ido parejo al descrédito de los políticos. Los políticos y los periodistas que en la Transición eran una gente querida y apreciada, treinta años después están en el escalón más bajo de estima.

¿A qué lo atribuye?

A que la gente cree que ni políticos ni periodistas han hecho bien su trabajo. A que no hemos hecho bien nuestro trabajo.

También, quizá, a la sensación de que en España las noticias apenas cambian las cosas.

La sensación de impunidad. Sí.

Y también la incapacidad del periodismo para incidir en la realidad.

La relación que los ciudadanos mantienen con los periodistas, en España, es una relación inmadura. La ligazón, el respeto, la necesidad mutua que hay entre periodistas y ciudadanos en sociedades como la francesa o como la americana no se da aquí. Hay factores históricos que lo explican: las sociedades desarrolladas se alfabetizaron con el diario. En España la gente se alfabetizó con la televisión. Con lo que eso tiene de dramático para el pensamiento.

A diferencia de la televisión, el diario es una conversación ilustrada.

Nación, Estado, diario. Eso era todo. Pero en España se hizo tarde.

En España está, además, la brutal identificación entre diario y partido. ¿Qué hará Factual al respecto?

En *Factual* tenemos la certeza de que un diario es una determinada cosmovisión. Pero pasar de una cosmovisión al partidismo es ridículo. *Factual*, por ejemplo, será beligerante con todas las formas de terrorismo, de nacionalismo, de intolerancia, pero no por partidismo, sino por derivación intelectual. Aunque naturalmente será positivamente respetuoso con los hechos.

Algo que no le gusta de muchos diarios digitales es que han renunciado a la idea de jerarquía.

La ñoñería digital que se ve en algunos medios ha menospreciado el periódico. La puerilidad de algunos portavoces digitales les ha llevado a decir que los diarios han muerto. Vemos dónde está ese cadáver. ¿Qué es lo que ha muerto en ese cadáver, qué es lo que está corrompido? Su superficie, el papel. Porque, efectivamente, la superficie digital es una superficie ganadora. Es mejor. Eso no es discutible. Pero el diario ha generado en doscientos años una cultura, una ordenación del mundo muy sutil. ¿Y cómo ha ordenado ese magma informe que son los hechos que suceden cada día en el mundo? Mediante la jerarquización. No vale lo mismo el software del iPhone 3GS que cuarenta muertos en un mercado de Pakistán: son dos noticias que a mí me afectan; seguramente me afecta más la del iPhone, pero naturalmente yo tengo que utilizar una serie de códigos —morales, prácticos, periodísticos— hasta decidir que el mercado de Pakistán va en portada y el iPhone no. Pero esta decisión no sólo es de los periodistas. Los

periodistas lo que hacen es representar un pacto social acerca de lo que es importante. Lo que es importante en la vida de las personas no lo deciden los periodistas. No son los periodistas, por ejemplo, quienes han decidido que la llamada violencia de género tenía que aparecer en las páginas de los periódicos.

¿Cree usted que el paso del papel a la pantalla altera alguna de estas jerarquías?

No. Pero lo que han hecho los diarios digitales con respecto a las jerarquías ha sido seguir el modelo televisivo.

Lo último es lo importante.

Exacto. Lo último es lo importante. Es el modelo del informativo. Pero no será así en *Factual*. Nosotros hemos construido un modelo doble: estará la importancia del tiempo, por supuesto, pero también el peso de la información como otra gran forma de organización.

Es una de las cosas por resolver en internet: la inmediatez frente a la jerarquía.

Modestamente, creo que nosotros lo hemos resuelto. La nuestra es una empresa modesta, sin duda, pero el esfuerzo que hemos hecho para conceptualizar una nueva forma de presentar la *home* de un diario creo que es muy novedoso. Y me atrevo a decir que algún día los diarios se organizarán como nosotros proponemos.

Por lo que respecta al modelo de negocio de un periódico digital, no parece que...

¡Ah! Ese es el tema más importante. Y yo no sé nada de él. Bueno, sí sé una cosa: sé que el modelo de negocio basado en esta caracterización del usuario frente al lector no funciona. Con la figura del usuario no se viste un negocio. Nosotros, que somos mixtos en muchas cosas, también somos mixtos en la gratuidad y el pago. Nuestro modelo combinará el pago de los lectores con el pago de la publicidad. Algunos contenidos serán libres y otros de pago.

Mediante suscripción.

Sí, anual. De 50 euros.

¿Cree que el modelo para internet es ese, el mixto entre gratuidad y pago?

No lo sé. Nosotros vamos a intentarlo. Yo creo que la gente ha olvidado, de una manera extravagante, que las noticias pueden ser gratuitas, pero la información no. —

— RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

Los límites del control

Una mujer imposiblemente blanca, con el pelo rubio platino, y la única de impermeable y botas en una ciudad soleada, toma asiento junto a un hombre negro que la espera en un café. Con voz afectada y ademanes exagerados, le habla de las razones por las que le atrae el cine: el artificio, el glamur, que todo sea un juego de espejos. “Me gustan las películas viejas –dice– donde las personas sentadas juntas no tienen necesidad de hablar.” Luego hace una pausa, mira hacia otro lado y comparte un silencio cómodo con su compañero de café.

Si una sola escena sirviera como manual de instrucciones, la anterior sería suficiente para leer *Los límites del control*, la película más reciente del director Jim Jarmusch, llamada autocomplaciente en una que otra crítica, y que ha agotado la paciencia de algunos de sus fans.

Y es que ver el cine de Jarmusch exige ciertos esfuerzos que a veces están por encima del ánimo o la disposición: descifrar silencios largos y encontrarle cierto sentido a una avalancha de ambigüedad. Desde *Más extraño que el paraíso* (su segunda película, pero la primera con distribución), el laconismo de sus personajes y el anticlímax narrativo han sido el vehículo del director para revelar lo que considera esencial. *Los límites del control* lleva esto al extremo, y tiene como protagonista a su personaje más inescrutable hasta hoy: una especie de agente secreto en cumplimiento de una misión. Junto con *Hombre muerto* y *El camino del samurái*, *Los límites del control* completa una trilogía de géneros de acción –sin acción. El vaquero metafísico, el sicario honorable y, ahora, un espía zen que empieza cada día con una rutina de taichi parecen reforzar la idea de que todo desplante físico debe estar supeditado a un código espiritual.

Filmada en distintas ciudades de España, la película describe los encuentros entre el Hombre Solo –el agente que espera a la Rubia– y varios personajes sin nombre ni historia anterior. Uno será el Violín, otro el Mexicano, otra más la Desnuda, y así. Cada uno le dará una pista y una lección sobre

aquellas cosas vitales que escapan a la experiencia común. Si el nombre no estuviera tomado, la película podría llamarse *Las puertas de la percepción*.

Quizá su película más pasiva en la forma, *Los límites del control* es donde Jarmusch expone con más claridad el sistema de creencias que parece respaldar su obra. Platónica, budista, junguiana o como se le quiera llamar, sugiere una conexión invisible entre los fenómenos del mundo, la existencia de arquetipos, y una división entre el mundo de las apariencias (efímeras, engañosas), y otro intangible y de posibilidades infinitas. Una especie de *Matrix* sin efectos ni superpoderes, pero, como aquella película, protagonizada por personajes entre rebeldes e iluminados, que han logrado ir más allá de los límites del control.

Pero más que los hermanos Wachowski, David Lynch es el director evocado en varias viñetas de *Los límites del control*. Por un lado, los mensajes cifrados, el acceso a pasajes ocultos y el desfile de personajes salidos de otra dimensión. Por otro, la estética misma que llega a bordear lo inquietante. Si bien Jarmusch se mantiene fiel a su narrativa de planos fijos (semejante a una serie de fotos), esta vez recurre a estrategias que elevan la película a un plano casi surreal. A esto contribuyen tanto la fotografía de Christopher Doyle (ex mancuerna de Wong Kar Wai), como la ubicua arquitectura mudéjar, en sí misma alucinante, que transporta al espectador a esa dimensión onírica que, afirman los personajes, es más real que la realidad.

Hipnótica y absorbente a lo largo de sus dos horas, *Los límites del control* resbala en la caracterización del villano –o sea, el Controlador– como un gringo hombre de traje negro, rodeado de tecnología y gadgets, incluidos los helicópteros negros que sobrevuelan su búnker. Una representación ingenua y –algo imperdonable en Jarmusch– bastante convencional.

Difícilmente esto la convierte en una película descartable. La veta barroca, como base de acciones mínimas y diálogos que apenas lo son, le da una textura ausente en la obra previa del director.

Los límites del control practica lo que predica. Lejos de servir en bandeja las claves que le dan sentido, obliga al espectador a fijar bien la mirada y encontrar la figura detrás.

El juego –y la figura– rebasa las coordenadas de la película misma. La Rubia de impermeable y peluca habla –sin razón aparente– del papel de Rita Hayworth en *La dama de Shanghái*: “Una película que no hace sentido, y la única en la que Rita Hayworth sale teñida de rubia.” Algo increíble, parece decir, tratándose de una pelirroja notable. Pero el cine –ya lo había dicho– es artificio y engaño: un juego de espejos con referencias al infinito. La actriz que interpreta a la Rubia es la inglesa Tilda Swinton, famosa por su habilidad camaleónica –y por su pelo rojo a rabiar. –



La veta barroca de Jim Jarmusch.

– FERNANDA SOLÓRZANO

Citámbulos

¿Se puede hacer un índice de la ciudad de México? Difícilmente: el catálogo tendría que desbordarse para empezar a reflejar, su condición sería su imposibilidad. Pero no intentarlo, no comenzar a poner orden como lectores que somos de la ciudad, es renunciar a la metrópoli como organismo, como entidad inteligible. La ciudad como mancha expansiva es una imagen insuficiente: ¿y su sistema óseo, y sus venas y arterias? *Citámbulos* es una propuesta de coherencia que agradecemos.

Organizada a manera de mapa del metro, la exposición adoptó como símbolo y como material de trabajo una pieza que de tan manoseada solemos dejar de mirar: un huacal de plástico, una caja donde cabe casi todo. Huacales azules para dar una idea de agua y recordarnos, ay, la condición lacustre de la ciudad, y huacales grises por todos lados, como cemento imperante. Como soporte, no hizo falta mucho más salvo dotar a la exposición de contenido. Y, claro, todo puede entrar ahí: los coches, el comercio informal, el paracaidismo, las bandas, los secuestros, los animales, el ruido, los rituales y, en fin, las vidas de esa especie única de zoonos urbanos que conocemos como chilangos.

Como corte transversal de una cultura, tiene todo el sentido que el Museo Nacional de Antropología haya acogido la exposición *Citámbulos*, aunque la propuesta pueda indignar a más de un profesor: en lugar de nobles vestigios, el visitante es recibido por un taxi. Más al fondo, lo espera la Santa Muerte y una conmovedora réplica de la Torre Latinoamericana hecha con... huacales. Es importante que el recorrido sea entretenido y aun divertido, pero es más importante que en algún momento nos demos cuenta de la voluntad de raciocinio con que se quiere entender a la megalópolis, ese gigantesco libro abierto para quien quiera leerlo. Poco a poco entendemos: las rutas, los movimientos del centro hacia la periferia, el constante tejido de sonidos que a veces confundimos con el silencio, el miedo (que pare horribles casetas de seguridad por todos lados), la ubicua violencia, la vida ínfima que triunfa en las grietas: todo ello combinado y funcionando, manteniendo al amado monstruo en marcha. Lo fascinante es eso: el equilibrio, que no se venga todo súbitamente abajo. Esa es la mirada, entre fascinada y científica, con que los curadores de *Citámbulos* proponen explorar al Distrito Federal, como buscando los hilos invisibles que lo mueven. No son sociólogos ni vienen del mundo del museo: son escritores, matemáticos y filósofos en busca de respuestas. Porque con la comprensión vienen las soluciones, la creatividad para no hacinarnos. En efecto, *Citámbulos* no es un mero catálogo (que podría funcionar porque el tema de trabajo es en sí mismo asombroso) sino un ensayo de convivencia y aprovechamiento. ¿Cuál es la mejor manera de usar los tres metros cuadrados que nos corresponden?, ¿qué hacemos con tanto



Ensayo de convivencia y aprovechamiento.

desperdicio?, ¿cómo evitamos los desplazamientos? Abundan las preguntas y sorprenden algunas de las respuestas.

Ponerse en los zapatos del otro es una buena manera de comenzar a entender. ¿Cómo vive el Distrito Federal una güera? Constantemente acosada bajo una lluvia de piropos que a veces son simpáticos y a veces no. Silbadores profesionales, a esos piroperos los catalogaron en *Citámbulos* como nuevos pájaros, una especie que ya conocíamos pero que no habíamos aprendido a ver así. Probablemente esa es la mayor virtud de esta exposición, que nos enseña a reenfocar, a no dar nada por sentado, a ser un poco extranjeros en nuestro propio hábitat. Su defecto es que quiere ser leída con un mapa que, por necesidad, es ligeramente confuso. Tal vez no podía ser de otra forma, pero el instructivo es algo caprichoso. Uno entra y ve, sin prestarse del todo a las coordenadas propuestas. Y no importa, porque la muestra es inteligente y entretenida, llena de rincones para asomarse, de anzuelitos para picar voluntariamente. La ciudad es un organismo vivo que más nos vale entender para que siga funcionando y dure. *Citámbulos* es un esfuerzo aplaudible, aunque a veces sentimos que no alcanzan las herramientas para darle mantenimiento a la mole. —

— JULIO TRUJILLO

Malas maneras

El definitivo e irremediable cierre del Ballet Teatro del Espacio ha ocurrido en dos meses, entre septiembre y octubre de este año, con vergonzosa velocidad –frente a los 32 años de historia hecha por sus directores Michel Descombey y Gladiola Orozco, a través del trabajo de cada día, de las clases desde la siete de la mañana, de la incesante producción de nuevas obras– y con lenta crueldad –un desgastante y sistemático descuido soportado durante los últimos años. Lejos han quedado el mínimo respeto y los máximos honores que la trayectoria del BTE ameritaba.

¿Quiénes son los ejecutantes de estas malas maneras, de esta indiferencia agravante? Dos instancias: las instituciones públicas bajo cuya égida el BTE nació, floreció, padeció y desapareció, y la propia comunidad de la danza mexicana, coreógrafos y bailarines, supuestos colegas del medio, quienes con sus distintas formas de apatía no han podido ver en este caso la antesala de muchas otras muertes: la de sus propias profesiones, la de la danza, la de la cultura.

No hay la pretensión en estas líneas de hacer un panegírico del BTE, ni de convertir a sus hacedores en mártires ni de desligarlos de responsabilidades o posibles errores. Por lo mismo, y antes de señalar la relevancia de la labor del BTE y la consecuente injusticia en los recientes acontecimientos, valgan algunas consideraciones:

■ Ellos mismos, Descombey y Orozco, al no haber nombrado nunca un heredero de sus saberes y responsabilidades, eligieron que el BTE algún día perdiera continuidad. Ellos, rondando ambos los ochenta años de edad, decidieron que su aventura terminaría y nada puede agregarse a esa voluntad consciente o inconscientemente ejecutada, con el justo derecho que todo autor tiene sobre su propia obra.

■ Ellos mismos dieron a esta compañía un sello inconfundible –*inmutable, anacrónico*, quieren catalogarlo sus detractores– que no por viejo carece de valor: hacer de la danza un vehículo para la comunicación de ideas, ideas fundamentalmente de corte político y social. ¿Suena añejo, setentero, utópico? Sí, pero, en tiempos de ultraderecha retardataria, voces como la del BTE, paradójicamente, aportaban frescura, esperanza, lucidez: juventud contestataria, inconformista.

■ Ellos mismos permitieron que, en los últimos años, la compañía mostrara a algunos de sus bailarines fuera de la forma ideal que la estética de un ballet demanda. El caso

pone sobre el tapete la vida útil de un bailarín: el BTE sostuvo, como parte de una decidida unión sindical, a intérpretes que demostraron fidelidad humana y artística a la compañía, pese a los años y libras que sumaban, y el BTE permaneció dando funciones casi mensualmente gracias a esa fidelidad no carente de responsabilidad y profesionalismo. Por otra parte, junto a estas figuras, bailarines impecables ocupaban los roles principales en las piezas de repertorio.

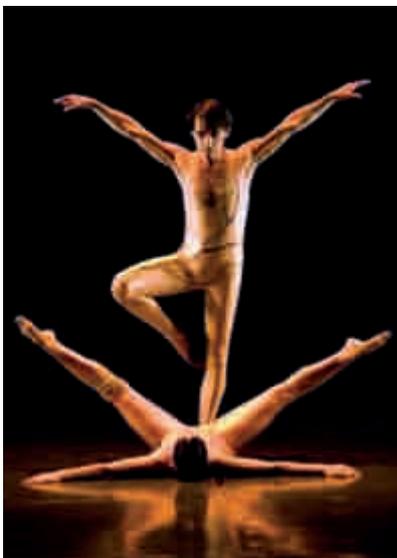
■ Ellos mismos –aducen las autoridades del INBA y de Conaculta–, luego de ser informados de que, en razón de racionalizaciones del gasto público, dejarían de recibir su habitual subsidio, rechazaron promesas de financiamientos alternativos y así decidieron su final. Ante la postergación de la entrega de subsidios ya legalmente acordados, ante la falta de sustancia de los concursos a becas a los que supuestamente deberían presentarse, ante la infinidad de cartas y llamadas telefónicas sin responder, ante la negativa de las autoridades a presenciar al menos una sola función de la compañía con la cual respaldar los reclamos nunca atendidos, no parece descabellado que

la última promesa –¿acaso esta sí era firme?– haya parecido una mentira más en la lista de las anteriores.

■ Ellos mismos –quieren hacer decir los paladines del neoliberalismo embrutecedor– no consiguieron financiamiento externo. ¿Desde cuándo eso es un pecado? ¿Desde cuándo no es parte de las tareas del Estado sostener el patrimonio simbólico de su nación, para el provecho de sus ciudadanos? Hasta hace algunos años, el acuerdo funcionaba: el Estado financiaba el BTE, y el BTE devolvía a la gente, con los resultados del arduo trabajo diario, lo que los propios impuestos de la gente estaban pagando. El pacto comenzó a resquebrajarse cuando la crisis económica fue la excusa para esgrimir argumentos falaces.

Hechas estas prevenciones, vaya este epitafio:

En 2009 el Ballet Teatro del Espacio, creado por Michel Descombey y Gladiola Orozco en 1977, deja de existir. Todos sus productos son rematados por monedas o entregados a la basura. Sin tiempo ni energía para siquiera empacar las eszenografías, vestuarios, registros fílmicos e impresos que albergaba el local de la calle Hamburgo, todo se pierde: se pierde no sólo para Descombey y Orozco sino para el patrimonio y la memoria de los ciudadanos de México y del mundo. Con préstamos de amigos, el BTE otorgó finiquito laboral a



Ni "gracias" ni "adiós" al Ballet Teatro del Espacio.

diecinueve bailarines y un *régisseur*, con sumas de entre 15 mil y 70 mil pesos (según criterios de antigüedad en la labor). El INBA y Conaculta señalan que todas las depreciaciones insultantes sobre el BTE que, como declaraciones de sus altos funcionarios, se publicaron en los medios de comunicación, durante septiembre y octubre de 2009, son falsas o malinterpretaciones periodísticas, aunque no se vislumbra ninguna ceremonia de “gracias” ni de “adiós”. Las instituciones culturales prometen entregar las cuotas faltantes del subsidio mensual de 236 mil pesos hasta fines de 2009, con las cuales el BTE espera reponer los préstamos recibidos, y prometen también ayudar a almacenar los restos de objetos que alojaría un todavía quimérico museo de la danza mexicana.

A comienzos de octubre, de los miles de coreógrafos, bailarines, periodistas e investigadores que trabajan en torno a la danza en la república, apenas 148 estamparon su firma en una carta pública, redactada por el crítico Gustavo Emilio Rosales, en la que exhortaban a Consuelo Sáizar Guerrero, presidenta de Conaculta, y a Teresa Vicencio Álvarez, directora general del INBA, a ofrecer explicaciones acerca del final del BTE, en el marco de lo que debería ser un plan de gestión cultural. El resto de los colegas vinculados a la danza no respondieron a la convocatoria para unirse a la carta. De ellos, la mayoría calló, y una decena declaró abiertamente que no firmaría: unos, porque estaban de acuerdo con la desaparición del BTE; otros, porque la firma comprometería los subsidios que perciben y la benevolencia de algunos funcionarios que los apoyan. De los 148 firmantes, cinco se hicieron presentes físicamente en dos reuniones organizadas para avanzar en un diálogo propositivo con las autoridades. Las reuniones, ocurridas durante octubre, no han tenido continuidad durante noviembre.

Mientras estas cosas pasaban —cierre del espacio, venta de garaje, carta, reuniones—, Consuelo Suárez Cruz, quien fungió como la administradora del BTE durante veintidós años, murió la noche del 9 de octubre, de un paro cardíaco que, para sus allegados, estuvo estrechamente asociado a los difíciles momentos que ella atravesaba como parte de la compañía.

Este es el final de un ballet entre cuyas características y aportaciones más destacables deben mencionarse:

- El BTE inició en el contacto con la danza a numerosas generaciones de espectadores que tuvieron un amable, pero no edulcorado, encuentro con el arte coreográfico. Muchas de ellas se volvieron público constante del BTE y otras, además, se dirigieron hacia otras danzas, estimuladas por su primer encuentro con este arte. Las funciones del BTE siempre estaban llenas. El éxito se verificaba a través de obras que cumplieron cien y doscientas representaciones, y vigencia por décadas, como *Año cero* que, creada en 1975, regresó entera al escenario del Palacio de Bellas Artes en 2000.

- El BTE practicó un lenguaje contemporáneo —aunque

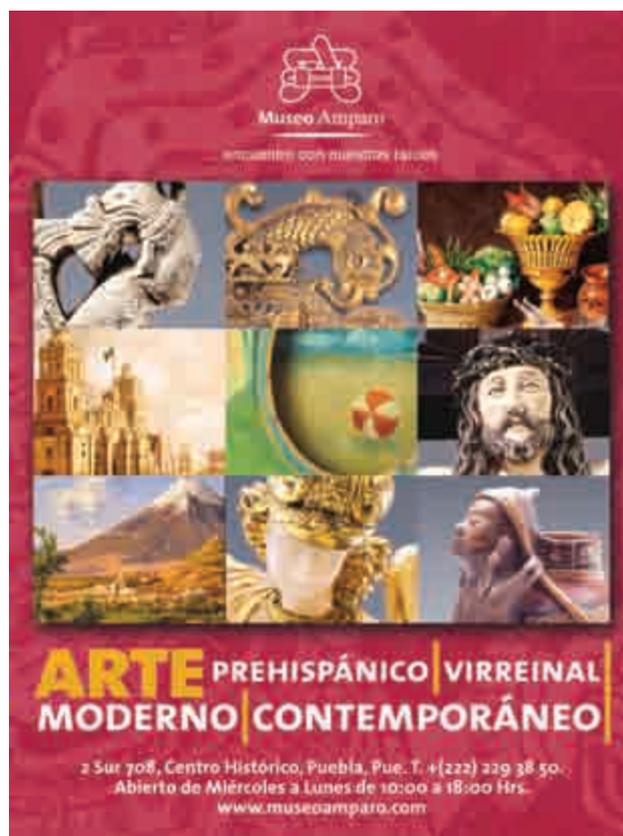
no vanguardista ni excéntrico—, es decir, estuvo siempre en contacto con el mundo actual, haciendo del arte un producto vivo, en diálogo permanente con valores como la libertad y la justicia.

- El BTE no sólo fue compañía de danza sino espacio teatral y escuela donde se formaron infinidad de bailarines y coreógrafos hoy en actividad, muchas de cuyas más famosas obras se hicieron para y con el BTE, donde además participaron otros creadores internacionales invitados.

- Michel Descombey, que fue primer bailarín del Ballet de la Ópera de París, *maître* de ballet y coreógrafo principal en 1962 y director de danza en 1965, por su trayectoria en México desde 1972 recibió la Orden del Águila Azteca que otorga el gobierno de México, entre una larga lista de premios que él, Orozco, el BTE y sus integrantes se han ganado con su desempeño artístico.

¿Que la muerte es inevitable? Sí, pero hay muchos modos de morir. El propósito de estas líneas es decir “no” a las malas maneras, el silencio, la ignorancia, la injusticia, y menos aún de parte de quienes se dicen *artistas* y de quienes ocupan cargos públicos. —

— ANALÍA MELGAR



*Se non è vero, è ben trovato*¹

Desde la guerra de 1846-1848 entre México y Estados Unidos, de la que sobreviven unos cuantos daguerrotipos maltrechos, ningún conflicto bélico ha quedado fuera del alcance de por lo menos una cámara fotográfica rudimentaria (cuando no de cientos, como ocurrió a partir de la invención de la cámara portátil). Piénsese que sólo en las primeras tres décadas del siglo XX tuvieron lugar más de ochenta contiendas armadas a lo largo y ancho del mundo; la colección de fotografías que, por consiguiente, había logrado acumularse hacia el inicio de la Guerra Civil española no era en absoluto modesta: todas las imágenes que permitían hacerse una idea medianamente clara de la guerra y sus efectos se habían difundido ya. Todas, sí, menos una: la del soldado no caído: *cayendo*. La fotografía que Robert Capa tomó el 5 de septiembre de 1936 era la imagen que nadie había visto, la que faltaba: en una loma cubierta de pasto, vemos a un hombre joven, vestido de civil, a punto de caer de espaldas, muerto, sobre su propia sombra; el rifle todavía en la mano.

“Si tus fotos no son lo bastante buenas, es que no estás lo bastante cerca”, solía decir Capa. La proximidad, y desde luego la osadía, como categorías estéticas. Sin duda: esta fotografía es realmente pavorosa porque nos pone exactamente ahí: a unos centímetros de la muerte. O eso parecía. En 1975 el periodista Phillip Knightley cuestionó por primera vez, en su libro *La primera baja*, la autenticidad de la imagen, con el argumento, más bien dudoso, de que el soldado, de haber estado realmente muriendo, habría soltado el fusil (como si hubiera una sola manera de morir). Desde entonces ha llovido toda clase de especulaciones, muchas de ellas elaboradas a partir del hecho, en efecto, curioso, de que ese mismo día Capa tomó una serie de fotografías de los milicianos (entre ellos, el que después sería abatido) escenificando distintos momentos de una batalla (a decir de Capa: “Todos hacíamos el tonto. Estábamos de buen humor [...] Bajaron corriendo la ladera y yo también eché a correr. [...] de pronto todo era real”). Hace unos meses, sin embargo, José Manuel Susperregui, profesor de la Universidad del País Vasco,



Muerte de un miliciano (1936), de Robert Capa.

apareció con la que parece ser la prueba –topográfica– irrefutable de que la imagen no pertenece al lugar (Cerro Muriano) ni al momento (el de la emboscada por parte de las fuerzas del general Varela a las tropas republicanas que defendían el Valle del Guadiato) en que se supone que sucedió la escena; lo cual, cabe decir, no necesariamente convierte al soldado en un actor (que la fotografía haya sido tomada en otro lugar no implica que lo que ahí está teniendo lugar sea también una farsa); pero sí pone al fotógrafo en una posición, digamos, incómoda.

Los defensores de Capa han intentado salvarlo por la vía de la compasión: finalmente, no hablamos del mejor fotógrafo de guerra del mundo: en ese momento, Capa, o Ernest Andrei Friedmann, si se prefiere, es sólo un joven de veintitrés años con una Leica al hombro y unas ganas locas de conseguir *la* foto de la Guerra Civil española (después vendría la Segunda Guerra Mundial –de donde proviene su célebre recuento del desembarco de Normandía– y Vietnam –donde murió, en 1954, al pisar una mina). Pero, en realidad, la única defensa posible es que la fotografía es brutalmente buena. Y no sólo eso; es, como diría Borges,² sustancialmente cierta. Por supuesto, la diferencia entre un hombre que se está muriendo y otro que no, en absoluto es menor. Y también es cierto que al fotoperiodismo lo rige sobre todo un impulso histórico de mostrar los hechos tal y como son; pero quién podría negar que en la labor del fotógrafo de guerra anida también un propósito político, en el sentido amplio que le daba Orwell (ligado al deseo de empujar el mundo en una cierta dirección). El propio Orwell, como lo definió su biógrafo Jeffrey Meyers, era bastante dado a presentar “una versión exacerbada de la realidad cuando quería conseguir un efecto dramático”. En una de sus “Cartas de Londres”,³ por ejemplo, denunció que las rejas de los parques de los barrios pobres de la ciudad estaban siendo usadas como chatarra, mientras que las de los barrios ricos permanecían, naturalmente, intactas. Cuando alguien le preguntó por el origen de tal falsedad, Orwell se limitó a decir, como Borges, que no tenía ninguna importancia, pues el hecho “era esencialmente verdadero”. Así la fotografía de Capa. No hay duda de que aquel miliciano, que, se supo años más tarde, respondía al nombre de Federico Borrell García (aunque sus amigos lo conocían como “Taino”), murió ese 5 de septiembre. Consta en las actas. Cómo ocurrieron exactamente las cosas, quizá nunca lo sabremos. Tal vez el miliciano actuó su muerte unas horas antes de realmente encontrarla. Como haya sido, en esencia, lo que vemos es verdad. –

– MARÍA MINERA

¹ Proverbio italiano que podría traducirse como “si no es verdad, por lo menos está bien inventado”.

² En su relato “Emma Zunz”.

³ Cuenta Louis Menand en un maravilloso artículo sobre el autor publicado en *The New Yorker*, en enero de 2003.