

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 15

abril-septiembre 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro Línea de Sombra

Rodrigo Parrini*

Daniel González Marín**

Alfadir Luna***

* Departamento de Educación y Comunicación,
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad
Xochimilco, México. *e-mail*: rodparini@gmail.com

** Departamento de Lenguas/Departamento de
Industrias Creativas, Instituto Tecnológico y de
Estudios Superiores de Monterrey, México.
e-mail: gonzalez.jesus@itesm.mx

*** Facultad de Artes y Diseño Plantel Xochimilco,
Universidad Nacional Autónoma de México.
Teatro Línea de Sombra, México.
e-mail: alfadir.luna@gmail.com

Recibido: 25 de septiembre de 2018

Aceptado: 18 de diciembre de 2018

Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro Línea de Sombra

Resumen

Entre los materiales que Teatro Línea de Sombra reunió durante su investigación sobre “Mantequilla” Nápoles (boxeador retirado que fundó un club de boxeo en Ciudad Juárez) para producir una de sus piezas emblemáticas: *Baños Roma* (2013), hay una colección de fotos de rostros sin nombre y otra de credenciales con nombre, pero sin rostros, que pertenecieron a los socios de ese gimnasio. Estos materiales nos sirven para pensar y analizar lo que llamaremos un *archivo de sombras*, es decir, el registro de siluetas y sujetos cuyos destinos desconocemos, pero también los materiales y las estrategias para reactivar una presencia mediante los lenguajes del teatro. Un archivo de sombras guarda la imagen, pero pierde el destino; por eso, sería un archivo de dispersiones (personales, históricas y estéticas).

Palabras clave: archivo, etnografía, fotografía, teatro, violencia, Ciudad Juárez, México.

An Archive of Shadows. An Ethnographic Perspective on a Piece by Teatro Línea de Sombra

Abstract

This article analyzes two sets of materials collected by Teatro Línea de Sombra during their research on “Mantequilla Napoles”, retired boxer and founder of a boxing gym in the border city of Ciudad Juarez, to produce the piece *Baños Roma* (2013). The collection of photos of unidentified faces, and the ID cards with name but without a face of former gym members, conform an archive of shadows, a record of silhouettes and subjects whose fates are unknown, but whose presence can be reactivated through the language of theater. The archive safeguards the image, but loses its destination. It constitutes, in a way, a file of dispersions (personal, historical, and aesthetic).

Keywords: Archive, ethnography, photography, theater, violence, Ciudad Juarez, Mexico.

Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro Línea de Sombra¹

Dice la verdad/quien dice la sombra.

Paul Celan

A finales de 2012, la compañía Teatro Línea de Sombra (TLS) viajó a Ciudad Juárez para investigar la vida del boxeador “Mantequilla” Nápoles y la historia del club de boxeo que él administraba allí: el gimnasio Roma. En ese lugar encontraron, entre muchas otras cosas, una colección de fotos de rostros sin nombre y otra de credenciales con nombre, pero sin rostros, que pertenecieron a sus socios. A partir de esos y muchos otros materiales, TLS creó una pieza que se titula *Baños Roma* –el nombre del recinto donde se encuentra el gimnasio y que fue un espacio de recreación para las familias durante varias décadas–.²

¹ Este artículo se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2017.

² Línea de Sombra propone, en su sitio web, la siguiente sinopsis de la pieza: “*Baños Roma* se originó como una exploración literaria que condujo a la búsqueda de José Ángel “Mantequilla” Nápoles, un ex-campeón mundial del boxeo que vive en Ciudad Juárez. La pieza se elaboró como una conjetura sobre algunos aspectos de la realidad social y política mexicana que se ubica lejos de la construcción verídica de los acontecimientos. El interés de la pesquisa se centró en intentar volcar la imaginación en un orden desde donde fuera posible dotar de sentido ficticio al presente incomprensible y ominoso. El trabajo puede entenderse como una deriva que narra lo que les sucedió a un grupo de colaboradores de la compañía TLS mientras



**Antígona González en
Baños Roma.** Teatro El
Milagro, Ciudad de México,
México, 2014. Fotografía
de Ignacio Ponce.

En este artículo intentamos dar cuenta de ese archivo de rostros y nombres disjuntos desde una perspectiva arqueológica y etnográfica. Cuando la compañía visitó la ciudad fronteriza, la urbe experimentaba uno de los periodos más violentos de su historia; los asesinatos acaecidos en esos años se contaban por miles.³ El centro de la ciudad era un lugar

buscaban a un ex-boxeador en Ciudad Juárez, quien, veinte años antes, entrenaba jóvenes en un lugar conocido como los Baños Roma” (“Baños Roma” párr. 1).

³ La violencia en Ciudad Juárez ha sido múltiple y polimorfa. Aunque desde finales de la década de los ochenta del siglo pasado comenzaron a divulgarse crímenes en contra de mujeres, predominantemente trabajadoras de las industrias maquiladoras asentadas en la región desde la década de los cuarenta (Martínez, *Ciudad Juárez*), es a partir de 1993 que la enumeración fue elaborada por fuentes oficiales. Entre 1993 y 1998 se registraron mil 465 homicidios, de los cuales 198 fueron de mujeres (Monárrez, “La cultura

abandonado y el antiguo gimnasio, administrado por una de las glorias del boxeo mexicano de los años setenta del siglo pasado, estaba en ruinas. Estas fotos y otros objetos e imágenes que TLS reunió forman parte de las huellas materiales de un proceso de creación artística, pero también de la historia social y visual de la ciudad.⁴

Las fotos y las credenciales que nos interesan estaban en los cajones de los escritorios del gimnasio y alguien de la compañía las tomó y embaló. Algunas de ellas se utilizaron en el montaje y otras quedaron guardadas en el estudio del grupo, entre muchos otros objetos. Los integrantes de la compañía se han preguntado en repetidas ocasiones por el destino de quienes aparecen retratados en esas pequeñas imágenes, así como por el rostro de los nombres escritos en unas credenciales de cartón. Es una pregunta-fantasma que recorre la pieza teatral, sin que se explicita, y que orienta nuestra investigación. Es una interrogación que no buscamos responder, pero cuyas repercusiones exploraremos. Ese archivo, que sólo se conserva por un gesto de TLS, se conformó en un tiempo en que otros rostros se disipaban y cuando se exagera en el país la relación entre violencia y desaparición. No es necesario que ambos fenómenos estén vinculados para que podamos pensar ese momento histórico y estético en el que las imágenes se transforman en un registro singular de la violencia o la ausencia (Diéguez, *Cuerpos sin duelo*). Desconocemos el destino de quienes fueron fotografiados, pero sabemos que esas imágenes se tomaron en una época particularmente cruenta.

Si fuera correcta nuestra lectura de una pregunta-fantasma que merodea la pieza, pero también la historia de Juárez, el archivo que nos interesa es uno de inquietudes y sombras, antes que de objetos y documentos. Pensamos un archivo de sombras como el registro de siluetas y sujetos cuyos destinos desconocemos, pero también de los materiales y las estrategias para reactivar una presencia. Es decir, si bien TLS no conoció a quienes fueron retratados y cuyas fotos quedaron almacenadas en algún escritorio de Baños Roma, en la pieza reaviva su presencia mediante una pregunta no sólo por las imágenes, sino también por el destino colectivo que se juega en ese gimnasio.⁵

del feminicidio en Ciudad Juárez”). De acuerdo a Molly Molloy, abogada y periodista que a través del sitio web *Frontera List* ha llevado un recuento pormenorizado de los homicidios en la región fronteriza, entre enero de 2007 y octubre de 2012 ocurrieron 11 mil 114 asesinatos. Pero 2010, hasta el momento, representa el año más cruento con 3 mil 622 asesinatos (“Yearly Death Tolls in Ciudad Juárez”).

⁴ TLS acopió los insumos que configuraron el montaje de *Baños Roma* en un año en el que la violencia disminuyó (803 homicidios), pero, de acuerdo con testimonios de sus integrantes, gravitaba sobre ella un aura fantasmal.

⁵ El archivo está constituido por 276 fotografías: 10 mujeres y 266 hombres, mayormente adultos jóvenes y adultos de mediana edad, en ambos casos, y 185 credenciales: 27 con foto y nombre; 147 con nombre, pero sin foto; 10 en blanco; 1 con foto, pero sin nombre.

En un momento de la obra, dos actores apilan las fotos sobre una credencial del gimnasio; una cámara graba en vivo ese ejercicio y lo proyecta en una pantalla y, finalmente, muestran el fragmento de una entrevista al boxeador ya retirado en la que dice “yo ya no existo” (Vázquez párr. 6).⁶ El boxeador, que fue una celebridad deportiva y mediática, se interpreta a sí mismo como una sombra. Un proceso de deterioro cognitivo y neurológico confirma esa lectura. En esa medida, el destino del entrenador del gimnasio, las fotos y las credenciales recopiladas así como la ciudad consumida por la violencia parecen compartir algunos rasgos. La pieza elabora una silueta de esa encrucijada personal y colectiva.

Etnografía de un archivo

Este artículo se enmarca en una investigación multidisciplinaria que busca explorar y pensar los archivos que TLS reunió para diseñar y montar dos piezas sobre Ciudad Juárez: *Baños Roma* (2013) y *La Brisa* (2016).⁷ Para plasmar ambas propuestas, TLS trabajó con materiales diversos: fotografías, videos, entrevistas, dibujos, objetos, mapas, entre otros. Ambos archivos constituyen documentos históricos sobre esa ciudad, que experimentó transformaciones radicales en las últimas décadas: archivos del desierto sobre el que se extiende la urbe, pero también de la violencia, los éxodos, las pérdidas, los pequeños esfuerzos, la vida cotidiana, el paisaje urbano. Los leeremos como archivos etnográficos de una ciudad y sus habitantes; del teatro como forma de mirada y estrategia de elaboración estética de la experiencia histórica; de los avatares de una sociedad y de las transformaciones de una urbe.⁸

⁶ La nota describe la situación del boxeador como “el ascenso y la estrepitosa caída de un ídolo” (Vázquez párr. 4). “Mantequilla” Nápoles, añade el periodista, “sobrevive de clases que imparte a jóvenes en un destartado y triste gimnasio de Ciudad Juárez, Chihuahua” (*ibidem*); luego, agrega que el ex campeón “no quiere tocar el tema de su situación actual. Es orgulloso. De hecho odia hablar con prensa porque, asegura, lo ha tratado mal y rehúsa cualquier pregunta. ‘No, no me interesa hablar. No de mí ni de lo que hago. Eso ya pasó, lo que hice ahí quedó... yo ya no existo’, dice tajante durante una entrevista” (párrs. 5-6).

⁷ Si bien en este texto nos centraremos en una pequeña parte del archivo de *Baños Roma*, ambas piezas están ligadas geográfica y cronológicamente. En los viajes que los integrantes de TLS hicieron a Juárez conocieron la historia de “La Brisa”, un bar fundado por activistas feministas y trabajadoras sexuales retiradas que fue, durante los años noventa, un punto de reunión de los artistas e intelectuales que circulaban por esa ciudad fronteriza. A finales de esa década, desconocidos quemaron el bar.

⁸ TLS ha diseñado una estrategia de trabajo en la que sus archivos se conforman con materiales que recolecta durante sus estancias y, a la postre, se integran a las puestas en escena. Pero incluso aunque no ocurriera esto último, el archivo se convierte en un umbral que delimita formas de entender el teatro y el mundo que lo circunda o acomete. Acerca de los archivos de la compañía Odin Teatret de Eugenio Barba,



El archivo en una caja de cartón. Archivo Teatro Línea de Sombra. Fotografía de Rodrigo Parrini.

Nos interesa trabajar con una noción de archivo que recupere tanto su lugar en la producción del arte contemporáneo (Guasch, *Arte y archivo*; Foster, “An Archival Impulse”; Spieker, *The Big Archive*), como en la constitución de discursos sobre una ciudad, un proceso histórico y algunas formas de vida. El archivo no constituye solamente el conjunto de materiales que persisten de un espacio o un tiempo determinados, sino también la estrategia de lectura que reconoce las persistencias no resueltas y los sedimentos invisibles que conforman el presente (Agamben, *Signatura rerum*). El trabajo de TLS con esos materiales

que Mirella Schino ha organizado, la investigadora afirma que “conservan las huellas de una infinita gama de posibilidades en lo que respecta a las relaciones creativas, las estrategias de actuación y las diversas actividades del teatro-laboratorio” (422).

permite equiparar a los creadores con los etnógrafos, en el sentido dado por Hal Foster (*El retorno de lo real*). Es decir, investigadores que se fijan un propósito, intervienen en un campo, seleccionan y producen una obra a través de un montaje.

Tráfico de archivos

Investigar este archivo de imágenes, tal cual lo consiguió TLS, implica adentrarse en una franja sombría donde la pregunta por esas vidas no tendrá respuesta. También supone interrogar los modos en que unas fotos guardan la existencia de alguien, aunque no sepamos su nombre. Sombra y presencia son los bordes de estos archivos. Si bien el archivo de fotos y credenciales es materialmente distinto a la pieza, el archivo de sombras y presencias es producido por ella.

¿Pueden los mismos materiales y los mismos objetos producir y sustentar dos archivos distintos? En el club de boxeo se plasmó un archivo, con el rostro y los nombres de sus clientes. El otro, lo produjo una compañía de teatro, pero ya no se trata de esos clientes, sino de sus sombras; ya no es el “campeón”, sino alguien que no existe. Ese segundo archivo surge cuando los materiales del primero desaparecen; no es el registro provisional de unos datos, sino el espacio de unas presencias que emergen en la escena como imágenes apiladas de vidas desconocidas. Podemos mirar muchas veces esos rostros, pero su interpelación está vedada. Esas imágenes guardan un estatus de *imagos* aunque hayan perdido sus genealogías y sus historias (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 55), como si fueran a la vez definitivas y evanescentes. Son rostros de un extravío que no atañe, en primera instancia, a quienes fueron fotografiados. Somos nosotros, sus testigos, quienes podemos preguntarnos por sus destinos, como si el archivo surgiera justo en ese instante cuando una mirada se encuentra con un objeto y lo interroga: ¿de quiénes son estas fotos?, ¿qué rostros tenían estos nombres?

El archivo de sombras no corresponde sólo al conjunto de fotos y nombres de desconocidos, sino al encuentro entre una mirada y una pregunta y algunos materiales que no pueden decir otra cosa que su pura presencia. La arqueología, dirá Agamben (*Signatura rerum*), es una interrogación sobre el presente: el tiempo que está allí, pero por develarse. El archivo es aquello que el presente no capta de sí mismo y que lo excede.

¿Cuál es el presente de ese archivo? ¿El momento en que se tomaron las fotos o se registraron los nombres? ¿O ese otro instante cuando TLS encontró todo eso en unos cajones? ¿O su proyección en una pantalla durante la pieza? ¿Este mismo instante en que escribimos sobre él? Pensamos que el archivo pertenece a un tiempo no resuelto y tal vez irresoluble. No se trata sólo de que el archivo contenga tiempos heterogéneos, sino ante todo de la

imposibilidad de situarlo en un tiempo –como si constituyera una heterocronía singular– (Rufer, “El archivo”).

Cuando “Mantequilla” Nápoles dice que él ya no existe, anuncia una disyunción radical de sus tiempos: el presente sombrío frente a un pasado de gloria. En su caso, la muerte surge como un deslizamiento donde los momentos contrastan de forma irremediable. Una heterocronía subjetiva inquieta al boxeador, que no puede reconocerse en su estado actual. Algo de sí está escindido de su presente; esa inexistencia actual resguarda lo que alguna vez existió, como si dijera “yo fui, ahora no soy”. En esa medida, su archivo personal corresponde con su pasado biográfico y el recuerdo constituye la única relación consigo mismo, en un radical borramiento del presente.

Pero, por otra parte, esas fotos y credenciales buscan un tiempo en el que las vidas coincidan con los rostros y los nombres con las identidades. Ese archivo de sombras contendría una promesa temporal y formal: un instante cuando se ensamblaran las piezas sueltas y la luminosidad disipara una oscuridad relativa.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes sostiene que “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (27-28). Ese espacio entre repeticiones, entre lo mecánico y lo existencial, será un intervalo de disipación; antes que una garantía para la memoria, será entonces el anuncio de lo inexistente. Y al ver esas fotos, ya resueltas mecánicamente, nosotros reproducimos, en alguna medida, esa distancia, esa fisura entre un tiempo del acto (mecánico) y otro de la existencia. El archivo de sombras será, entonces, justo el interludio entre un tiempo y otro, entre lo repetido y lo existente. No guarda unos materiales, sino que registra esa disyunción radical que agita nuestra mirada, pero también interroga al futuro. ¿Es posible contemplar el rostro de alguien en una fotografía, especialmente si no lo conocemos, y evitar preguntarnos por su existencia? Es como si la imagen nos trajera la vida –no sólo el semblante–, y una solidaridad secreta nos vinculara con ella. En la constitución del archivo de sombras cabría argumentar, con Barthes, que la fotografía se anula como *médium* para “no ser ya un signo, sino la cosa misma” (83). No hay nada más que esas imágenes, su misterio y las preguntas que suscitan.

En la lectura que Didi-Huberman hace de los escritos sobre fotografía de Barthes, el *punctum*, como una unidad temporal, “no permanece en la dimensión abstracta de un pasado cumplido, resuelto; al contrario, produce a la vez el *allí* (presencia) y el *en otra parte* (separación) del ‘presente’ y de lo ‘diferido’” (Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas* 141). Eso, dice el historiador del arte, “hace temblar el tiempo de la pose, entre la detención y la toma, el pasado y el deseo” (*ibidem*). ¿Se puede imaginar un archivo que emerja en el tiempo de la pose, justo en el instante indefinido, pero fundamental, de la detención y la toma? ¿Qué temporalidades registraría ese archivo si lo desplazáramos desde el *entonces* de la toma al *ahora* de la imagen? ¿Por qué, en el pensamiento de Barthes y Didi-Huberman, el

pasado y el deseo están separados como si el primero correspondiera, en alguna medida, a la detención y el otro a la toma?

Vemos unos rostros detenidos en la imagen, opacos en sus deseos, pero transparentes, en cierto modo, en la toma misma que los capturó. Quizás ellos no pertenezcan a esa dimensión abstracta de un pasado cumplido y aún se muevan entre un *allí* y un *en otra parte*. Por eso, dice Didi-Huberman, la fotografía sería “una cuestión de espectros”, pero también de “resurrecciones”, según Barthes. ¿Puede una imagen registrar espectros y también anunciar resurrecciones? ¿Cómo leer el tiempo irresuelto del espectro y el venidero de la resurrección? Supongamos que un archivo de sombras contiene o guarda tiempos tales, ¿se podría decir que *es* un archivo?, ¿*allí* está?, ¿lo buscaríamos en el tiempo sido de los espectros o en el venidero de las resurrecciones? Eso inquieta en estas imágenes, un desplazamiento temporal que no podemos sosegar. La pregunta-fantasma que identificábamos al inicio también es una promesa. No sólo se trata de avizorar –¿dónde están?–, sino también de saber –¿qué habrá sido de ellos?–

Un archivo de sombras guarda la imagen, pero pierde el destino. Por eso, sería un archivo de dispersiones (personales, históricas, estéticas). En alguna medida, esas fotos de personas que no conocemos, cuyos nombres son una incógnita, tienen el aura de la desaparición, aunque ignoremos el estatus de los retratados. Por eso, Barthes vincula de manera tan íntima a la muerte y a la fotografía.

El archivo con el que trabajamos es frágil y débil. No surge de la voluntad estatal de conservar algunos materiales o de un afán académico por clasificar y embalar. En él hay algo casual, pero también sistemático; un ejercicio de conservación mínimo que facilitó que esas imágenes llegaran hasta nosotros. Quedaron guardadas en un cajón, aunque podrían haberlas tirado a la basura. Luego, alguien de TLS las encontró y se las llevó. Formaron parte de los acervos fotográficos que sirvieron para crear *Baños Roma*, aunque de modo tangencial. Posteriormente, fueron embaladas en una bolsa de plástico, casi transformadas en desechos, y nosotros las recuperamos para poder producir el archivo de la pieza. Un archivo de sombras también registra las condiciones de su producción y los avatares de su existencia. Esas imágenes, que fueron primero fotos de credenciales deportivas, luego recursos para crear una pieza escénica (ya alejadas de su contexto de producción y uso) y, ulteriormente, convertidas en material etnográfico y visual de una investigación sobre el teatro, la violencia y el archivo, se desplazan por distintas formas de una recolección y sólo entran en el campo académico cuando son leídas como registros significativos de un proceso histórico.

En esta última etapa, intentamos reconectar el contexto con las imágenes para entender esos rostros, aunque desconozcamos sus identidades. Tal vez un escenario social y político de desapariciones nos permite pensar la ausencia como un síntoma más agudo que la falta

de nombre; quizás como el destino de miles de vidas contemporáneas a las nuestras. En esa medida, este archivo no ha encontrado su lugar y quizás no pueda hallarlo nunca. Es un archivo siempre desplazado, en el que nuevas preguntas generan otros deslizamientos y nuevos contextos lo densifican de modos singulares. Es un archivo abierto e inconcluso. No hay una autoridad que le dé un contorno, no adquiere un estatus claro como material histórico o artístico, pasa de unas manos a otras sin que pueda decidir(se) su destino. Quizás se transformará, a la larga, en basura y las fotos se perderán para siempre. Un motivo de conservación es una treta institucional, pero la materialidad de las imágenes padece el paso del tiempo de modo ineluctable. Las fotos se borran, como el mismo boxeador entra en las penumbras de su mente. El archivo, visto desde esta perspectiva, está constituido por el tránsito entre sujetos y contextos diversos, que guardan estos materiales provisionalmente, porque parece que su futuro se debe sobre todo a las asociaciones que concita y no al valor de sus materiales. Es un archivo de préstamos y apropiaciones.⁹

Carl Einstein sostenía que la imagen era un futuro en potencia, “un ‘intervalo alucinatorio’” (citado en Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 307). Ese intervalo, en el que distintos sujetos imaginaron que aquellas fotos podían decir algo, y su futuro en potencia, dependen de la trama de movimientos que reubica a los materiales para que algunas intenciones se cumplan. Contiene ese rastro alucinatorio del que habla Einstein, una especie de verdad pendiente y una capacidad para instigar fantasías: las del boxeador, cuando guardó las fotos en un cajón (o de alguien que trabajaba en el gimnasio); las de TLS que las halló y movió; las nuestras, que las reencontramos e intentamos restituir su aura.

¿Son ésas las sombras? No sólo las imágenes anónimas y sin destinatario; también los usos del archivo, las intenciones que lo arman y desarman, que le otorgan una forma y también la deshacen. En esa medida, un archivo de sombras contendría, además de unas ausencias que no se pueden resolver, una multiplicidad de voluntades (intensas o difusas) que lo sostienen, pero también lo disuelven. Imaginemos que el archivo es, ante todo, la trama de sujetos y contextos, apropiaciones y pérdidas, movimientos y quietudes que experimenta determinada materialidad significativa. Así, el archivo participaría de lo que Allan Sekulla llama “un tráfico de fotografías”, que remite tanto al movimiento material de las imágenes como a las oscilaciones de sus sentidos (citado en Batchen 15). Si bien Sekulla localiza ese tráfico en las disputas de la cultura burguesa, nosotros quisiéramos pensar el movimiento geográfico entre Ciudad Juárez y Ciudad de México y, luego, los desplazamientos constantes de esas imágenes alrededor del mundo como

⁹ En los rostros fotográficos despojados de su carnet de identidad y en las credenciales con datos desprovistos de semblante, se juega una paradoja entre el sí mismo y el otro. Stoichita anota que, en la confusión entre sombra y reflejo, “la sombra representa el estadio del otro, el espejo, el estadio de lo mismo” (40).

parte del montaje de *Baños Roma* en otras latitudes, pero también los deslizamientos de esos materiales desde los cajones a las bolsas de supermercado y luego a una caja de cartón para resguardarlas. Por último, podríamos añadir el tráfico que ocurre en las repetidas transformaciones del sentido de las imágenes: como apoyo visual en una credencial, como objeto escénico en una obra de teatro y como material etnográfico en una investigación social.

Podemos pensar, entonces, el archivo como el espacio de un tráfico múltiple que no termina de suceder. Desde esa perspectiva, sería más importante conocer los puntos y las rutas de un movimiento, que los objetos en tránsito. Podemos imaginar, en consonancia, que un archivo como espacio de tráficos materiales y significantes puede contener muchos objetos, discursos, hechuras, imágenes, pero que su forma estará definida por las coordenadas de los trayectos que consienta (o facilite e imagine) y los parámetros en los que éstos ocurran. Por ejemplo, este archivo admitía muchos desplazamientos y no necesitaba producir una localización definitiva. Nuestros usos forman parte del tráfico, no lo suspenden. Sin embargo los parámetros no están decididos de antemano y, más bien, emergen localmente a partir de los usos que se le otorgan al archivo: en el gimnasio, usos identificatorios; en el teatro, artísticos; en la investigación, hermenéuticos.

En los bordes del archivo

Al retomar un bello texto de Foucault, *La vida de los hombres infames*, Giorgio Agamben se pregunta dónde están las vidas que aquel autor había encontrado en bibliotecas y otros archivos, apenas visibles para la historia salvo en ese encuentro tal vez fortuito, pero definitivo, con el poder. Agamben responde que no están en “las lacónicas notas que registran su presencia en el archivo de la infamia”, pero tampoco “fuera del archivo, en una realidad biográfica de la cual no sabemos literalmente nada” (Agamben, *Profanaciones* 88). Esas vidas, escribe el filósofo italiano, “están en el umbral del texto en el cual han sido puestas en juego [...] al borde del archivo” (*ibídem*). ¿Podemos pensar un archivo como umbral o borde? Las vidas que nos conciernen, ¿también están localizadas ya no en el umbral del texto, pero sí en el de la imagen? Supongamos que esas fotos son bordes de un archivo: ¿qué nos muestran?, ¿qué límites se tocan en ellos? Vladimir Jankélévitch sostiene que si bien es espacialmente imposible y lógicamente impensable estar a la vez dentro y fuera, se puede estar en un umbral y “pasar una y otra vez del interior al exterior” (13). ¿El umbral es un límite? ¿Es el espacio o la instancia de un pasaje? ¿Una posibilidad real o imaginaria de transitar? Si esas fotos fueran bordes, ¿qué está en juego en ellas?, ¿qué es interior a la imagen y exterior a ella?

Imaginemos que estas imágenes son un umbral: pegadas en una credencial servían para entrar a un lugar o dar cuenta de una pertenencia. Cuando las vemos ahora, *entramos* a través de ellas al gimnasio que “Mantequilla” Nápoles administraba y a la Ciudad Juárez de ese entonces. Sabemos de dónde vienen, por eso podemos intuir otras imágenes que rodearían a esas fotografías. Incluso, podemos convocar otras fotos del archivo que produjo TLS en torno a ese lugar, para crear nuevas coordenadas de lectura. Las imágenes del gimnasio en ruinas, luego restaurado por la compañía. Las fotos de un álbum que la esposa del boxeador recopiló sobre ellos y su familia, que muestran el mundo de Juárez desde los años ochenta del siglo pasado. Otras fotografías que los integrantes de TLS tomaron de la ciudad durante su residencia. Un rompecabezas de imágenes diversas de un mismo mundo. Algunas casuales, otras intencionales.

¿Cómo pensar un archivo de imágenes que se han separado radicalmente de los sujetos y los cuerpos que fueron registrados en ellas, pero que todavía son nuestros contemporáneos? Oscuridad y luz serían justamente los bordes de este archivo que se proyecta como una sombra, como efecto de ese juego de gradaciones de lo visible. Una sombra sería el resultado momentáneo de una relación entre luz y oscuridad. Si sólo hubiese oscuridad o luz no se formarían sombras. Entonces, cuando pensamos estas imágenes como archivos de sombras, debemos atisbar qué luces las iluminan y qué oscuridades las resguardan.¹⁰ La oscuridad del momento vivido, escribe Eduardo Cadava, “nos expone a lo que está más cerca, a lo que es más banal y más obvio: la oscuridad de nuestra experiencia cotidiana” (158). Este archivo, en sus tránsitos y desplazamientos, en la incertidumbre que porta y los destinos aciagos que contiene, en su radical fragilidad que no es distinta a la de tantas vidas, traza los bordes de las oscuridades históricas y políticas en las que habitamos; las materialidades violentas y evanescentes que nos rodean; los pactos que organizan la vida social, pero que no pueden ser escrutados. El archivo es, así, un borde político, no sólo estético. Jacques Rancière escribe que toda “batalla de ideas” es “una batalla de mundos percibidos y, así pues, una batalla de afectos” (269). ¿Qué mundos percibimos en estas imágenes?, ¿qué afectos están en juego en las fotos y sus transformaciones sucesivas, en las preguntas que no podemos responder, en los fantasmas que atraviesan la disyunción entre los rostros y los nombres, entre la vida y las imágenes o entre el teatro y la etnografía?

El archivo es un modo de percepción y una manera de distribuir lo visible. El momento de esas fotos es trivial y cotidiano, son retratos de bajo costo tomados sin mucho cuidado y rápidamente. Las imágenes resguardadas por TLS, ¿corresponden a un archivo público o son un álbum familiar que se perdió cuando los integrantes de la compañía se llevaron

¹⁰ Victor Stoichita escribe que “estudiar la sombra implica [...] un doble desafío, tanto frente a la representación colectiva positiva de la luz como ser absoluto, como frente a la dialéctica del claroscuro” (11).

las fotos a otro lugar y las expusieron en otro régimen de uso y otro sistema de miradas? Cuando algunas de esas imágenes son proyectadas en una pantalla durante la pieza teatral, se vuelven públicas, pueden ser vistas por los espectadores. Pero no fueron tomadas con esa finalidad, eran apenas una especie de garantía visual para un nombre que quedaría con la persona retratada, bajo la forma de una credencial.

Cajones oscuros y fragmentos de lo real

¿Por qué sacar esas fotos de un cajón oscuro y tratar de construir con ellas un relato?, ¿cómo mirar esos rostros anónimos de los que nos hemos apoderado clandestinamente?, ¿para qué recuperar esas fotos de una bolsa de supermercado y especular sobre qué tipo de archivo constituyen?, ¿por qué quiere el teatro esas imágenes o para qué le sirven a la etnografía unas credenciales de cartón? Ordenamos todos esos materiales y tratamos de entender, por una parte, su genealogía en un mundo violento que produce borraduras sistemáticas antes que recuerdos ordenados; interrogamos, aunque sea por unos instantes, el estatus de esas fotografías y el destino de esos sujetos, como si la imagen garantizara la existencia de alguien y develara la presencia de una vida ante nuestros ojos, a pesar de la ausencia de otras pistas y otros datos, como si ver una imagen de ese tipo también fuera creer en ella. Pero, también, tratamos de comprender las intenciones de una compañía de teatro al tomar esos materiales y guardarlos, llevárselos a otro lugar y luego proyectarlos en las funciones de una pieza teatral; como si quisiera dar fe de unas existencias que le son ajenas y mostrar frente a otros ojos la mirada de esas personas y multiplicar así la confianza en lo que vemos, en la creencia o la certidumbre de que esos rostros son verdaderos y que las fotografías corresponden a vidas reales, aunque desconocidas, que debemos exhibir para recordar. Son gestos contra la muerte o el olvido que nos aseguran que podemos dar cuenta del otro, crear un relato de sus devenires, mostrar el mundo en que vivieron, citar sus palabras de oídas o inventadas, sacar a la luz –desde la oscuridad de los cajones– la inmensidad de las biografías o el tráfico infinito de las ciudades.

Este archivo es un gesto: tomar de unas gavetas las fotos, embalarlas y, después, mostrar algunas de ellas. O sacarlas de una bolsa y luego ordenarlas y pensar qué destinos se anuncian en esos rostros, las formas en las que el arte archiva y destruye, los modos en que la etnografía registra e interpreta. Un gesto que produce intervalos, hiatos en el uso de los objetos y nuevos desplazamientos de las materialidades en juego. Fotografías de fotografías, el archivo de sombras constituye, al parecer, un archivo de segundo orden que no guarda imágenes, sino sus reflejos; recopila gestos que luego se disolverán; un esfuerzo para retener la sutil destrucción de los papeles y los colores para explorar la misteriosa forma de las voluntades y los actos.

Mirar con esperanza, pero también con impotencia, aquello que encontramos o que recopilamos. El archivo es un espacio de silencios y la bóveda donde nuestras elucubraciones labran tenues sonidos. El teatro, dice Genet, “debe ser la *fête*, una festividad dirigida a los muertos” (citado en Lehmann 125). Este archivo se conformaría con los restos de la fiesta y, en última instancia, con todo el teatro de Línea de Sombra, específicamente *Baños Roma*. Se archivan los restos de una fiesta peculiar, pues sucede como si la compañía llegara después de los fallecimientos y los entierros a ofrecer novenarios extravagantes, en los que funge como un deudo solitario que lamenta miles de muertes. Una fiesta a destiempo que no celebra ni la muerte ni la vida, sino que se desplaza por los recintos en ruinas –de la experiencia humana y la historia– para recoger los vasos, platos, serpentinatas...

Y después del teatro, arriba la etnografía, como una disciplina en cierto modo forense,¹¹ que recoge restos que ya han sido recolectados y observa las imágenes de imágenes

¹¹ En otro texto, uno de nosotros ha abordado una perspectiva forense del teatro y la etnografía, con un colectivo teatral distinto (Parrini, “Canto de Palomas”). El carácter forense de una pieza de Teatro Ojo, *Canto de Palomas*, nos interesó por su interrogación sobre las ruinas de un antiguo cine del centro de Guadalajara, convertido en centro cultural por parte del Ayuntamiento. En ese recinto convergían la muerte, una colonia de palomas, los vestigios de las grandezas de los antiguos cines de las ciudades mexicanas, una restauración estatal sin terminar y las inquietudes de un grupo de teatro. Si bien el contexto es distinto, avizoramos un gesto común en ambas piezas —*Baños Roma* y *Canto de Palomas*— mediante el cual el teatro interviene las ruinas de un espacio físico para preguntar sobre los restos de una historia nacional, local o personal. La materialidad sería una ruta de interrogación de la(s) vida(s) y los objetos, constituiría una forma singular de producir o reconstruir un testimonio, ya sea de lo que conocemos de primera mano (un gimnasio, un cine) o de lo que no podremos conocer jamás (la gloria de un recinto o de un boxeador). Ambas piezas exploran unas arquitecturas en ruina a través de estrategias estéticas y narrativas del teatro, a la manera –en otro sentido y con otras herramientas– de la arquitectura forense que entiende a las ruinas como “puntos de entrada desde los cuales son trazados ensamblajes de conexiones” (Weizman 92). A su modo, ambas piezas produjeron archivos singulares: más denso el de *Baños Roma*, evanescente el de *Cantos de Palomas*; no archivos de un registro, sino fragmentos de las ruinas interrogadas que sostienen a ambas obras como si se tratara de precarios ladrillos. El archivo no es el resultado de las piezas, sino que constituye las piezas mismas. *Canto de Palomas* sólo podía ser “representada” en el recinto donde se creó, no consideraba otro “escenario” en el que se realizara una repetición desterritorializada de la obra; *Baños Roma* tomó los objetos y los desplazó para convertirlos en fragmentos de una itinerancia y una dispersión espacial y estética. Desde esta perspectiva, la primera pieza se diluye en el espacio y comienza a formar parte del archivo que cita y sobre el que se funda; la segunda, en cambio, recoge el archivo y se lo lleva para poder repetir su sustracción/creación en otros espacios. Si tuviéramos que resumir, diríamos que el archivo de *Canto de Palomas* se incorporó a la pieza desde *dentro* para diluirla en sí mismo; el de *Baños Roma* habita a destiempo el montaje, trazando una tensión entre el acto de representar y el de archivar y, al contrario de *Cantos*, la pieza diluye en sí misma el archivo que produjo. Si este análisis fuera correcto, entonces el trabajo de Teatro Ojo estaría habitado

que alguna vez fueron tomadas o apropiadas. Llega, definitivamente, en otro tiempo a preguntar por las temporalidades que ha producido un archivo, los afectos que suscitaron la fiesta y el teatro; a tocar la materialidad evanescente de unas fotografías. Si el teatro es una fiesta, la etnografía es la práctica de recoger lo que ha quedado después de la celebración. Barbara Kirshenblatt-Gimblett escribe que “los artefactos etnográficos son objetos de etnografía [...] Los objetos devienen etnográficos en virtud de que los etnógrafos los definan, segmenten, separen y transporten” (248). Sólo separados de sus contextos, los objetos pueden devenir etnográficos; sólo en el intervalo entre su *lugar de origen* y su posición de exhibición, visual o escrita. Por eso, dice la autora, debemos hablar de un fragmento etnográfico, que “se basa en una poética de la separación” y remite no sólo a un acto físico, “sino también a la actitud de separación como distanciamiento que posibilita dicha fragmentación y su apreciación” (249). La fotografía, dirá por su parte Roland Barthes, proporciona “una colección de objetos parciales” (62). La etnografía rescata esas parcialidades, “cosas comunes [que] están destinadas al olvido [...] demasiado triviales en su propia época para retirarlas de circulación y guardarlas para la posteridad” (Kirshenblatt-Gimblett 253-254). Trivialidad fragmentaria de los objetos, locuacidad de los gestos etnográficos que reúnen apartando.

La práctica etnográfica recolecta trozos para imaginar totalidades, pero Teatro Línea de Sombra sólo mostrará fragmentos como si su perspectiva se formara en la cerradura de una puerta a la que nos asomamos para ver algo que nunca alcanzaremos a percibir en su totalidad. Un teatro que elude la síntesis, en palabras de Lehmann, y que privilegia una percepción “abierta y fragmentaria” (144), creando de este modo, una “estructura onírica” en la que no existe “una jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras”, sino “una textura que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento” (146).

La poética de la separación que Kirshenblatt-Gimblett atribuye a la etnografía sería correlativa, en este caso, a una de las parcialidades o las miradas oblicuas que nos prometen una visión completa, pero sólo ofrecen sesgos y perspectivas distorsionadas. El teatro como cámara oscura¹² de los modos de representación y las coordenadas de

por un *fervor de archivo* más intenso y radical que el de Teatro Línea de Sombra, un fervor tan agudo que le permite olvidar la pieza para producir un archivo encarnado, que finalmente se disuelve en el recinto mismo donde se montó la obra. El fin del archivo, pero también su inicio, coincide con la disolución de la pieza, y también con su principio. Paradoja temporal de los archivos.

¹² “Cuando la luz pasa a través de un pequeño agujero a un interior cerrado y oscuro, en la pared opuesta a la oscuridad aparece una imagen invertida” (Crary 50). La cámara oscura, sostiene Jonathan Crary, no fue sólo un aparato o un conjunto de premisas técnicas, sino que estuvo inscrita “en una ordenación más amplia y densa del conocimiento y del sujeto observador” (51). Debemos pensar dos imágenes que

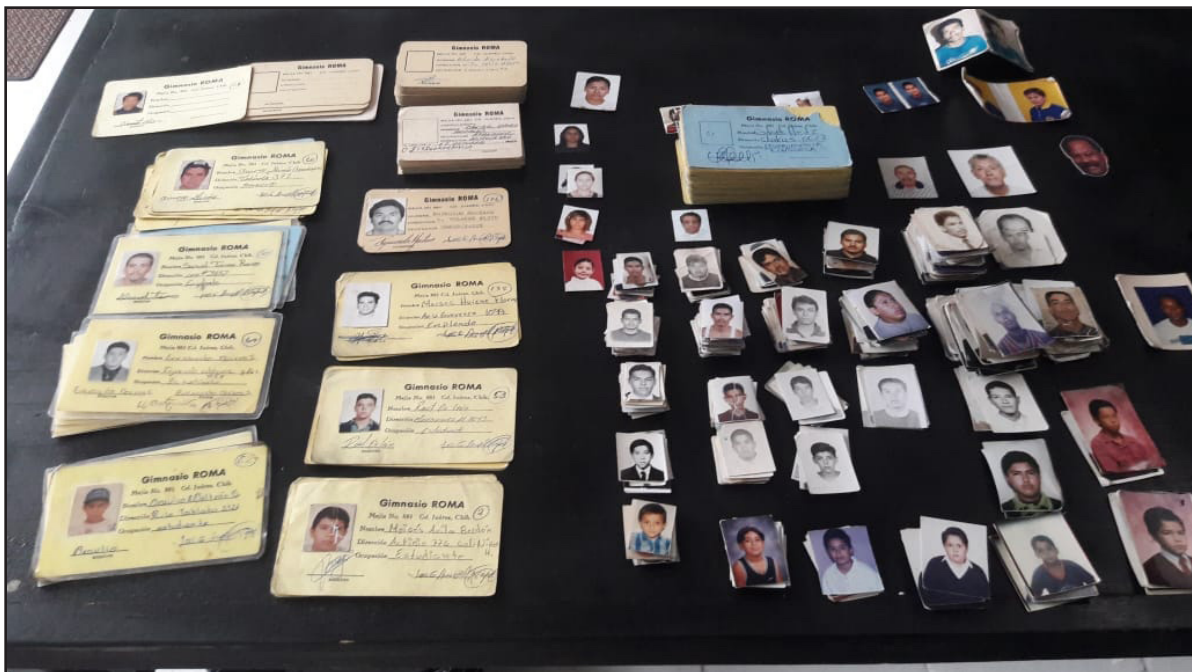
la realidad; la etnografía como excavación diurna en las capas de una cultura y sus materialidades. Quisiéramos destacar que ambas disciplinas han tomado cosas y las han transportado, que sus poéticas parecen iniciar, al menos en el caso que estudiamos, en un gesto de apropiación de los objetos (y no sólo de ellos) que pertenecen al otro o que forman parte de sus mundos. La fragmentación es antecedida por la sustracción. El archivo no puede pensarse sin considerar estas dos prácticas. Y esto añade otra dimensión a la sombra: cualquier objeto apropiado y desplazado –no sólo las fotografías que nos importan–, deja una sombra en el lugar donde fue tomado, sombra de una sustracción y de los movimientos que suscita. Entonces, podríamos observar a través de este archivo las sombras que habitan los espacios donde estuvo. Tal vez aquí estamos ante una noción mortuoria de sombra, como ese objeto que en un velorio reemplaza al ataúd y en torno al cual se realizan algunos ritos (De la Garza, *Sueño y éxtasis*). El archivo de sombras se localizaría en ese lugar de apropiación y sustracción, para recordar la disposición inicial de los objetos que acumula y registra.

Un segundo de angustia y otro de júbilo

La escena está aún elevada, pero ya no emerge de una hondura
Walter Benjamin

En un texto que cita Georges Didi-Huberman, Pierre Fedida narra la historia de dos niñas que habían perdido a su madre recientemente y elaboraban el duelo jugando con una sábana que extendían sobre sus cuerpos como una mortaja. La presencia del cuerpo y la ausencia del cadáver se intercalaban entre risas y gritos, entre el dolor de la pérdida y la alegría del juego. Era una tela que servía de membrana y umbral, de cubierta y máscara, como si la muerte y la vida pudieran separarse mediante la sutil presencia de un límite y el cadáver se distinguiera del cuerpo vivo a través de una intervención objetual que cubre

hemos propuesto para describir el teatro de Línea de Sombra: el ojo de una cerradura y la cámara oscura. La posición del observador en ellas es disímil: en una, mira de frente a través de una abertura restringida a la amplitud de un lugar (una estancia, por ejemplo); en la otra, observa la amplitud invertida de una imagen proyectada a través de un orificio estrecho. Tal vez debemos pensar en una posición para el espectador de las piezas (la cerradura) y otra para sus creadores (la cámara oscura). Es decir, veríamos la imagen invertida proyectada en la cámara oscura (la pieza) como si miráramos algo a través de una cerradura (la escena).



Fotos y credenciales. Archivo Teatro Línea de Sombra. Fotografía de Alfadir Luna.

y descubre. Pero esa sábana inauguraba una distinción entre un campo de preguntas y otro de respuestas: cuando la mayor de las hermanas se tapa, la menor grita y llora, y al quitarse la sábana, ríe. Ante el cuerpo cubierto/amortajado, la pequeña se pregunta si su hermana está muerta (y llora) y al levantar la sábana sabe que no lo está (y se alegra). La interrogación se formula en ese instante cuando corremos el velo para conocer un cuerpo. Un segundo de angustia y otro de júbilo.

¿La imagen retrata al sujeto o constituye un velo que le da forma, pero también lo extravía? ¿Son las fotografías y las credenciales del archivo que nos interesa, como sábanas o mortajas que cubren/descubren, que trazan un contorno e inauguran una pregunta? ¿Será el archivo mismo semejante a ese movimiento de cubrir/descubrir, en el que atravesamos el abismo entre estar vivos o muertos y en el cual nos podemos preguntar sobre esos rostros y esas vidas? Cuando TLS muestra esas imágenes a través de otras proyectadas en una pantalla: ¿cubre los rostros o los exhibe?, ¿muestra los cuerpos o los esconde?, ¿podemos imaginar ese gesto a partir del juego de la sábana, expuesto por Fedida y Didi-Huberman? Si así fuera: ¿sería la pieza un modo de elaborar otros duelos, esta vez no identificables, generalizados quizás, duelos colectivos que también se juegan en las imágenes, pero que adquieren densidad en la historia?

Si el archivo fuera una sábana que no podemos levantar, pero con la que cubrimos otras imágenes, ¿qué preguntas se esgrimirían en ese momento agónico en el que interrogamos la vida y preguntamos por la muerte? “Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible”, escribe Didi-Huberman, “pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio” (Didi-Huberman, “El gesto fantasma” 281). Si el archivo fuera esa sábana que traza el umbral del duelo, pero que también territorializa la fiesta (la resurrección ficcional de una muerte aparente), los cuerpos nunca se vuelven visibles y siempre permanecen velados. Es con esas sombras de visibilidades pospuestas con las que TLS elabora *Baños Roma*. Si todo cuerpo sumergido en la sombra es invisible, cualquier cuerpo tapado por estas sábanas archivísticas y escénicas es un cuerpo velado. No se trata de correr los velos, sino de agitarlos y superponerlos. Y en ese sentido, el anonimato mismo, esa pregunta-velo que cubre los rostros de las fotografías y mece las vicisitudes de la historia social de un colectivo o de una ciudad, es otra sábana que resguarda el *misterio* al que se refiere Didi-Huberman; la sombra, dice ese autor, “es un fantasma, un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro o nos pone en peligro a quienes los miramos” (*ibídem*). Las sábanas filtran la luz, por lo que no podríamos decir que un cuerpo cubierto por alguna yace en la oscuridad, pero nos expone a un peligro: saber si el cuerpo cubierto está vivo o muerto. El dilema que se traspone a las imágenes del archivo.

En un texto que dedica a Roland Barthes, Jacques Derrida escribe:

en un mundo que deshace los cuerpos vaciando la imagen de su poder genealógico [...], se pierde la ausencia. [...] Si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable (9).

La sábana es también un límite para el tacto de los cuerpos, que podemos palpar mediante esa superficie que se interpone entre las pieles o entre las miradas. Restituimos así la ausencia, pero para discutir su estatus definitivo; como nos preguntamos sobre las vidas de las imágenes del archivo para reconocer, aún en la falta de respuesta, la posibilidad de un saber venidero. Tocamos, siguiendo a Derrida, el dolor humano, pero no sólo en el *duelo inconsolable* que menciona, también en una fiesta que surge y se desliza en distintos espacios y sentidos. La consolación imposible se vincula con una celebración infinita. Sólo en esta medida, o dada esta posibilidad, tiene sentido este archivo como parte de una pieza teatral: como argumento para la fiesta y como motivo para un duelo. Si esas fotos esgrimieran un duelo inconsolable, entonces la ausencia sería definitiva. Pero las preguntas que podemos plantear, las dudas que cruzan la escena y las prácticas teatrales, esa fragilidad material de las fotografías y las credenciales, rodean la ausencia de afectos,

de intensidades estéticas y corporales; cuidan de ella extendiendo una sábana/archivo que cubre y vela, tapa y protege, aparta y vincula. Para el teatro, el poder de un archivo reside en la posibilidad de crear umbrales en los que una escena o una pieza completa se detengan, bordes para imágenes solapadas o perpendiculares, esbozos de otros mundos para miradas dolidas o celebratorias.

El archivo, en este caso, impide que Línea de Sombra elija el duelo o la fiesta y deba desplegar una práctica artística de duelo y celebración. *Baños Roma* puede leerse, en este modo, como el movimiento –al que apuntaba Jankélévitch– de entrar y salir de un umbral, estar dentro y fuera de modo indistinto.

El teatro, escribe Thayer, “habla de un desdoblamiento *voyeurista*” en que el rito se transforma en un espectáculo, “dando origen a la diferencia escena/platea, a la representación del acontecimiento, al acontecimiento como representación” (83). En ese desdoblamiento, el foso –afirma este autor– “señalaba estructuralmente la autonomía de la puesta en escena, de los actores y de las luces”, y la oscuridad de la platea, su silencio (*ibidem*). En la lectura de Thayer, el foso se torna pantalla o muralla, frágil según Freud, “fragmentaria y discontinua [...] como una rica rompiente de cargas y contracargas, una pasarela de travestimientos, disfraces, eufemismos y velamientos” (84). La destrucción del teatro, que Benjamin identifica en el tránsito de un modo de producción aurático-teatral a otro cinematográfico-industrial, se localizaría en el foso mismo, “que posibilita la tópica teatral escena/platea y las jerarquías y transferencias, la economía y la dinámica de sus partes” (169). Después de dicha destrucción, el foso ha desaparecido (también la escena, la platea, los autores) y “se ha hecho visible el teatro” (171).

Volvamos a imaginar el archivo como una sábana que traza un umbral frágil, pero intenso, entre la vida y la imagen, entre la muerte y la memoria, entre los rostros y los nombres. Imaginemos un teatro que se ha hecho visible mediante ese sudario/manto y que ha interpuesto una sábana, “fragmentaria y discontinua”, entre la escena y su público (y no un foso). Desde una perspectiva etnográfica, el archivo existe antes y después de la pieza y lo recopilamos e interpretamos como un lugar distinto a la obra, aunque vinculado con ella. Entonces, la práctica etnográfica levanta las sábanas/umbrales para conocer qué hay (o había) debajo de ellas; alza los sudarios para enterarse de la muerte. La etnografía, su vocación inmediata de conocimiento, su afán de recolección pausada y sistemática, no se detiene en ese umbral/límite, en ese friso que separa al cuerpo muerto simulado, del vivo suspendido –como en el juego de las niñas en duelo–. Pero para el teatro, el archivo no está fuera de la escena, sino dentro de ella, y el umbral no se descubre ni se atraviesa, sino que se sostiene y desde ahí “se hace visible el teatro”.

Si fuera correcta la lectura que Thayer hace de Benjamin y la destrucción del teatro correspondiera con la desaparición del foso: ¿qué otros contornos marcan al teatro?, ¿qué

orillas se trazan en una escena?, ¿qué exterioridades la rodean? Si la escena aún está elevada, pero ya no surge de la hondura –como anota Benjamin–, ¿qué le provee esa altura?, ¿qué otras honduras podemos imaginar que no sean las del foso? En el juego, la sábana que cubría los cadáveres simulados producía una hondura singular: la del cuerpo muerto, la del velo mortuorio, la del sudario extendido sobre el cadáver. A pesar de la ligereza de la tela, la separación que generaba era honda y eso conmovía a las niñas. La hondura surge de la radicalidad de la separación y eso podría leerse como otro tipo de foso, como la distancia insalvable entre la vida y la muerte o entre un cuerpo vivo y el cadáver. El duelo se juega en esas honduras, en esos fosos emocionales y ontológicos. Pero también la fiesta.

El archivo de sombras puede leerse como una sábana extendida sobre la escena en tanto registre y produzca esos umbrales y los conduzca a lugares insospechados, los habilite en otros espacios y de otras maneras. Ese archivo de fotografías, que puede leerse como una enorme mortaja visual que cubre esos rostros exhibiéndolos, constituiría un borde flotante que pende sobre la escena como un velo o que la rodea como un foso. Separa al teatro del mundo, pero mediante un gesto radical de infiltrar al mundo en el teatro –esas vidas anónimas, esos rostros no identificables.

Baños Roma es la solución trémula a las preguntas-fantasmas y a las preguntas-velos que inquietan a sus creadores.

El archivo de sombras es un archivo de miradas: las que surgen de los retratos reunidos y las de quienes los observan ocasionalmente. Dadas las preguntas que rondan sus vidas y sus imágenes, parece que esos sujetos nunca dejarán de ser observados, pero, por otra parte, nunca perderán “la capacidad de hacernos frente y mirarnos”, como sostiene Didi-Huberman (*Pueblos expuestos* 75). Esos rostros son singulares, justamente porque son anónimos, como si no necesitaran un nombre para poder mirarlos o conocerlos. Un nombre que individualiza, pero también cerca. Un rostro desconocido sobre el que podemos imaginar muchas vidas. Esas imágenes no hablan de un sujeto, sino de existencias que se hacen visibles ante nuestros ojos, así como se apaga la vida del boxeador. El teatro se dirime en esa tensión entre rostros sin nombre que inauguran un misterio, frente a esa existencia nombrada o nombrable (“Mantequilla” Nápoles) que anuncia un destino.

¿No es el anonimato un modo en el que el archivo nos interroga? La ausencia de un nombre no es un problema de la fotografía, porque ahí están los rostros sin necesidad, parece, de ser llamados. La imagen invoca. El nombre como problema surge cuando interrogamos algo más que a esos rostros. Y en esa tensión inicia el tráfico de fotografías que hemos pensado en este texto, un tráfico en direcciones múltiples, de materiales diversos, con sentidos distintos. Tráfico de honduras y superficies lisas, de fosos y sábanas. El archivo es el sedimento de ese tráfico constante, su huella.

Fuentes consultadas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Traducido por Flavia Costa y Mercedes Ruvituso, Barcelona: Anagrama, 2010.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós, 1989.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Traducido por Antonio Fernández Lera, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Cadava, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Traducido por Paula Cortés Rocca, Buenos Aires: Palinodia, 2014.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Traducido por José Luis Reina Palazón, Madrid: Trotta, 2001.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Traducido por Fernando López, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008.
- Derrida, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducido por Raymundo Mier, México: Taurus, 1999.
- De la Garza, Mercedes. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Didi-Huberman, George. "El gesto fantasma". *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, núm. 4, 2008, pp. 280–291.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Didi-Huberman, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Didi-Huberman, George. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*, 6. Traducido por Mariel Manrique y Hernán Marturet, Santander: Shangrila, 2017.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2001.
- Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse". *October*, vol. 110, 2004, pp. 3-22.
- Frontera List. 2018. "Yearly Death Tolls in Ciudad Juárez". *Frontera List: News and Discussion of US-Mexico Border Issues*, www.fronteralist.org/tag/molly-molloy/, consultado el 18 de diciembre de 2018.

- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2015.
- Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, lo serio, el aburrimiento*. Traducido por Elena Benarroch, Madrid: Taurus, 1989.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Objetos de etnografía". *Estudios avanzados de performance*, selección de Diana Taylor y Marcela Fuentes. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 243-303.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducido por Diana González, Ciudad de México: Cendeac/Paso de Gato, 2013.
- Martínez, Oscar. *Ciudad Juárez: El auge de una ciudad fronteriza a partir de 1848*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Monárrez, Julia Estela. "La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999". *Frontera norte*, vol. 12, núm. 23, 2000, pp. 87-117.
- Parrini, Rodrigo. "Canto de Palomas. Teatro de los animales y etnografía del espacio". *Cartografías Críticas. Volumen II*, compilado por Ileana Diéguez, editado por Paola Marín y Gastón Alzate. Los Ángeles: Ediciones Karpa, 2018, <http://www.calstatela.edu/al/karpa/r-parrini>, consultado el 18 de diciembre de 2018.
- Rancière, Jacques. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Traducido por Javier Bassas Vila, Madrid: Herder, 2011.
- Rufer, Mario. "El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial". *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, coordinado por Mario Rufer y Frida Gorbach. Ciudad de México: Siglo XXI/Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, pp. 160-186.
- Schino, Mirella. "Building the Archives of a Theatre Laboratory". *Dramatica*, núm. 1, año LIX, 2014, pp. 415-424.
- Spieker, Sven. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2008.
- Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Traducido por Anna María Cordech, Madrid: Siruela, 1999.
- Thayer, Willy. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago: Metales Pesados, 2010.
- Teatro Línea de Sombra. "Baños Roma". *TLS. Teatro Línea de Sombra*, www.teatrolinea-desombra.com/banosroma.html, consultado el 18 de diciembre de 2018.
- Vázquez, Juan Manuel. "Una vez me puse los guantes con Alain Delon". *La Jornada*, 25 de julio de 2009.
- Weizman, Eyal. *The Least of All Possible Evils. Humanitarian Violence from Arendt to Gaza*. Londres y Nueva York: Verso, 2011.