

Mal de Repertorio. *Un percepticidio contemporáneo*¹

Por SARA BARANZONI*

Abstract

With the Derridian echo that this title suggests, I propose *to think philosophically through art*, in a way where art also creates philosophical concepts and is capable of making strategic alliances to effectively reflect on contemporary phenomena of metamorphosis and repetition. Art and, in particular, the way of thinking about art belonging to the framework of performance studies, which is infested by figures of repetition that manifest and return, will function here as a theoretical-aesthetic lens to rethink the concept of the archive through his metamorphoses.

Muy a menudo se habla de la relación entre la filosofía y las artes como una forma de lectura recíproca, en la que la filosofía proyecta su interpretación sobre las artes y, a su vez, el arte traduce en signos sensibles los conceptos filosóficos. ¿Qué pasaría, al contrario, si pensáramos filosóficamente *a través* del arte y creáramos artísticamente *con* la filosofía? Con el eco derridiano que este título sugiere, propongo explorar este tipo de devenir, donde también el arte crea conceptos filosóficos y es capaz de concertar alianzas estratégicas para reflexionar eficazmente sobre fenómenos contemporáneos de metamorfosis y repetición. El arte y, en particular, las propuestas para pensar el arte pertenecientes al marco de los estudios de performance, infestados por figuras de la repetición que se manifiestan y retornan, funcionarán aquí como un lente teórico-estético y serán así nuestra *filosofía del porvenir*.

1. Fantasmas de la repetición

Se podría empezar con el concepto de performance, término polisémico que a pesar de su profundo enlace con el ámbito de los negocios y de la mercadotecnia, para los cuales constituye una forma imperativa (*ser performante o performar bien*) o una medida de

¹ Este texto es uno de los resultados de la investigación relativa al proyecto internacional *Real Smart Cities*, financiado en el ámbito de las Acciones Marie Skłodowska Curie (MSCA), programa RISE, agreement n. 777707. Una versión reducida se presentó en el marco del seminario y coloquio *Metamorfosis y repetición*.

* Universidad de las Artes del Ecuador. El ensayo está vinculado también con el Proyecto de investigación "La filosofía y las artes" (VIP-2017-069).

rendimiento (la *performance* tecnológica)², se impuso también en las artes a partir de los años 60, para significar todo componente corporal o presencial *en acto* dentro de la creación. No se trataría de un concepto aplicado sino desarrollado a través y en paralelo a la matriz epistemológica de la experimentación artística emergente en aquella época. En su complejidad este puede, según sus promotores (Schechner 1988), ser utilizado como paradigma general del conocimiento en tanto forma radicalmente distinta de observar el mundo, enfocada en la acción iterativa y trasformativa (meta-mórfica) asociada a la atribución de sentido, en oposición –aunque no dicotómica- a las tradicionales lógicas narrativas (de)mostrativas que rigen el conocimiento en tanto representación (Diéguez 2007: 183-222)³.

Está claro, pues, que metamorfosis y repetición conforman el núcleo central de la *performance*, lo que vale también para uno de los elementos teóricos fundadores de las artes performáticas, es decir, el concepto de «comportamiento restaurado» o «restauración de la conducta», propuesto por Richard Schechner. Si la *performance* es precisamente situación *en acto*, sus objetos de estudio no serán «cosas» inertes sino actividades en su mismo hacerse, es decir, elementos que siempre tienen carácter vivo, de acontecimiento, conducta o práctica (Schechner 2012: 21-23)⁴. Al mismo tiempo, estas conductas no se vinculan a su primera aparición fenoménica sino, más bien, se separan de quienes las manifiestan y de su causa eficiente, para conseguir una materialidad que les da la posibilidad de ser almacenadas, redistribuidas, transmitidas pero, también, reconstruidas, manipuladas y transformadas, independientemente de los sistemas que las han generado (Schechner 1985: 85). Así, en el centro de una *performance* o acto performático, hay algo que no depende de un sujeto o de un origen en el tiempo y el espacio: este se pierde o incluso se ignora o rehúsa aunque, en apariencia, sigue siendo respetado y observado, como en el caso del comportamiento ritual y de las representaciones «fieles» o correctas⁵. En otras palabras, una conducta «nunca sucede por primera vez» sino que se acerca más a una

² Así como resalta McKenzie (2001), los primeros análisis sobre la ubicuidad del término *performance* se deben a Herbert Marcuse y, sucesivamente, a Jean-François Lyotard.

³ Personalmente, he intentado dibujar la relación entre performatividad y representación en las prácticas de transmisión de conocimiento en Baranzoni 2020.

⁴ Es preciso notar que el título del ensayo mencionado (*Estudios de la representación. Una introducción*) es una traducción del inglés *Performance Studies. An introduction*. Evidentemente, la elección de traducir el término «*performance*» con «representación» es muy discutible, a pesar de las justificaciones aportadas por el traductor Rafael Segovia Albán (véase Schechner 2012: 12-13).

⁵ En este sentido, se puede afirmar que la *performance* consiste también en una crítica radical del concepto de representación, donde la toma de decisión del «representante» involucrada en el proceso performático, acaba con la relación de dependencia con el «representado» o referente, poniendo así *en tránsito* la relación sujeto-objeto. En otras palabras, siendo independientes de los que las han producido, estas secuencias rehúsan la figura clásica del «autor», así como aquella de «obra» y, en el acontecer de la repetición, provocan también un alejamiento de la idea de «acción natural o espontánea» hacia el surgimiento de una acción elegida (individual o colectivamente), lo que no solo abre posibilidades ulteriores de metamorfosis sino que, también, las disemina entre todos los participantes en el acto performático.

partitura que en su repetición atraviesa una recreación, una reinención. Se podría, entonces, tratar al comportamiento vivo «de la misma manera en que el director de una película trata una cinta cinematográfica» (Schechner 2011: 35) o como una especie de cita, elemento sacado de su contexto para ser resignificado en otra situación. Y todo esto vale no solo, como comentábamos, en el caso de los rituales o de las performances por así decir históricas⁶, sino que es evidente en toda acción escénica (piénsese en el caso de las coreografías), así como en las acciones poéticas y las performances políticas⁷.

Esto lleva a Schechner a afirmar no solo que la performance nunca es «por primera vez», sino que es además una recreación, una reinención que, en el futuro, *determina el pasado* (Schechner 2011). Es decir que, en estas repeticiones, lo que guía la selección de lo que entra en el proceso no es el o *un* pasado: lo que se repite no es, pues, algo que ya ha sido en tanto forma o serie de formas acumuladas en la historia que deben ser reactualizadas, sino el *deseo de porvenir, de acción, de transformación* (metamorfosis). Por cierto, todas las posibilidades que se han activado en el curso del tiempo están disponibles en el presente como «un recurso político que posibilita la ocurrencia simultánea de varios procesos complejos y organizados en capas sucesivas» (Taylor 2009: 105)⁸, y que oscilan entre los límites de la historia y de la ficción, ofreciendo la posibilidad de volver a ser algo que alguna vez alguien fue, o que nunca fue, pero deseó haber sido o llegar a ser (Schechner 2011: 38-39). En este sentido, la performance es un proyecto que no solo crea literalmente el futuro sino que, en su acontecer en tanto proyección, inventa y determina el pasado, es decir, lo que se construirá y mantendrá necesariamente en tanto memoria constitutiva del acto presente. Una memoria desligada así de toda cristalización historicista y, más bien, multiplicada en relación con una cadena de repeticiones diferentes, cada una de las cuales forma una «memoria del futuro» distinta.

*

Otro fantasma de la repetición entra en juego en el momento en que se analice la transmisión de este tipo de «memorias del futuro» ya que el «defecto de origen» que parecen implicar, así como la falta de estabilidad cronológica, pueden producir una confusión con respecto al objeto y la forma de esta transmisión. Pero es suficiente dar un pequeño paso atrás en la conceptualización de los estudios de performance para encontrar una

⁶ Un caso emblemático de performance historico-ritual es el «Rabinal Achí» o Danza del Tun, una obra de teatro Maya que data aproximadamente del siglo XIII, olvidada «oficialmente» pero nunca por los cuerpos de las comunidades que seguían repitiéndola en secreto (Henríquez Puentes 2007).

⁷ Como es el caso de las rondas de las madres de la plaza de Mayo en Argentina quienes, todos los jueves de cada semana de todo el año, sin importar las condiciones climáticas, a las 15:30 horas continúan realizando su marcha.

⁸ El texto se encuentra disponible en línea en el repositorio de la Universidad de Santiago de Compostela: http://www.usc.es/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters_oficiais/mxpaamma/descargas/PERFORMANCE-HISTORIA.pdf.

distinción importante propuesta por Diana Taylor, precisamente para investigar cómo, en condiciones particulares, elementos informativos, emocionales, culturales, expresivos o formales, desaparecen o persisten en este proceso. Desde su perspectiva, podemos examinar una serie de memorias que, a través de un proceso de identificación, selección, discretización⁹ y clasificación se convierten en «datos» o «fuentes» y que, como tales, están compuestas por pruebas físicas concretas: documentos, registros, ruinas, objetos, símbolos, mapas, huesos, vídeos, textos literarios, discos y películas –es decir, todos aquellos materiales que supuestamente resistentes al cambio, son soportes externos para la conservación (o la estratificación) de la memoria y forman parte de lo que Taylor (2016) llama «el archivo». Siendo externos o externalizados, entonces, independientes del origen de esta memoria, los archivos no requieren la presencia simultánea de quien los crea y de quien los conoce: de tal manera, se puede afirmar que el archivo opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales. Su principal manera de evolucionar, es decir, de metamorfosear la memoria, consiste en su *diferimiento*, en el hecho de que un archivo se puede retomar en tiempos y lugares distintos y así ser leído o interpretado de manera diferente por varias personas ya que, repetimos, no requiere ni cotemporalidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe (Taylor 2016). Este carácter hace del archivo la base de la investigación histórica, con la consciencia de que en cada proceso de selección entran en juego relaciones de poder que modifican el proceso mismo, así como su producto¹⁰.

Por otro lado, Taylor nombra «repertorio» al conjunto de formas y saberes interiorizados (encarnados) que componen una memoria corporal hecha de gestos, oralidades, rituales, movimientos, danzas, actos, maneras de hacer, hábitos, etcétera, que se caracterizan por ser efímeros y se consideran irreproducibles pero que, al mismo tiempo, pueden ser transmitidos entre pares como entre generaciones por medio de la actividad corporal mimética u otras mnemotecnias performáticas y, así, de alguna manera, trascienden la memoria misma. Esto porque, al necesitar no solo de una doble presencia para ser aprendidos sino también de una relación perceptivo-afectiva entre estas presencias, los repertorios nunca son estables sino que, por su naturaleza, son continuamente alterados, resignificados, reinventados, en relación con los actuantes. En este sentido, la evolución del repertorio es implícita a su transmisión: las mismas personas que participan de esta «enseñanza», participan también en el acto de producción y desarrollo de esos saberes.

Es entonces evidente que cada uno de estos órdenes mnemónicos permite un distinto

⁹ Con discretización se entiende el sistema de notación y representación que se obtiene mediante el proceso de transformación de un flujo temporal continuo en unidades espaciales concretas y finitas, por ejemplo, en *gramas* en el caso del lenguaje alfabético o en números en el caso de las matemáticas y de la informática. En general, se trata de una conversión a un lenguaje que pueda ser reproducido y transmitido independientemente de la primera fijación de un fenómeno.

¹⁰ En relación con este asunto y los problemas historiográficos creados, por ejemplo, en culturas no-occidentales que por varias razones no han tenido o han perdido sus archivos, cf. Taylor 2009.

nivel de metamorfosis: en el caso del archivo, donde el soporte permanece relativamente intacto en el tiempo, lo que cambia y se transforma a través de la repetición espacio-temporal de su frecuentación es el valor simbólico que se le atribuye mientras que, para el repertorio, aunque la forma cambie necesariamente a través de su transmisión, ya que cada realización corporal es distinta, el valor simbólico perdura.

En todo caso, semejante oposición no debería ser tratada de forma binaria: archivo y repertorio no concurren excluyéndose, es decir, en tanto formas puras e independientes. Las influencias recíprocas existen, así como las superposiciones, y deberían tomarse en cuenta para poder examinar de manera más completa las posibilidades que los intercambios entre estas dos dimensiones producen: basta con pensar en cómo, en la historia, toda técnica de notación o grabación, es decir, diferentes tipos de escritura, han hecho evolucionar los repertorios, o en cómo el estudio de archivos ha producido repertorios nuevos. En este sentido, y para resaltar la necesidad de las artes contemporáneas de relacionarse con su pasado «extraviado» y devolverle una cierta presencia, el crítico estadounidense Hal Foster (2016) habla del «impulso archivístico». Con esta formulación, quiere retratar la necesidad de los artistas de recuperar materiales de archivo cuya memoria, en su opinión, ha fracasado por medio de las restricciones impuestas por las sociedades de control¹¹, para hacerlos revivir en el repertorio actual.

Además, no es insólita la posibilidad de crear performances en vivo pero totalmente mediadas por soportes externos, es decir, realizadas y transmitidas por medios analógicos o digitales¹². Y, finalmente, la interconexión de memorias de naturalezas múltiples, que a menudo pueden ser cambiadas o manipuladas, nos permite eventualmente aclarar u ocultar acontecimientos, reinventar el orden de los sucesos, hacer coexistir pasados múltiples o a menudo considerados imposibles, lo que necesariamente altera nuestras maneras de pensar, así como las condiciones de posibilidad para la manifestación de la verdad. André Lepecki (2010: 66), por ejemplo, habla de «deseo de archivo» como «capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de “posibilidades impalpables”» o virtualidades aún disponibles para ser activadas. Es decir, la obra no se recrea para fijarla «en su posibilización singular (originaria), sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas composibilidades e imposibilidades (virtuales) de una

¹¹ La referencia es evidentemente a Deleuze (1999: 277-282). De todas maneras, deberíamos considerar muy atentamente el uso de las memorias que en estas sociedades se produce. De hecho, no nos parece correcto sostener que las contemporáneas serían unas sociedades sin memoria, ya que los dispositivos de almacenamiento de datos están por todo lado y estos enormes archivos de hecho constituyen... memoria. Al mismo tiempo, ni siquiera consideramos suficiente afirmar que estas memorias solo se utilizan de manera reactiva. De esto hablaremos en la última parte del ensayo.

¹² Aunque sobre este punto exista un extendido debate, ya que según muchos teóricos, como por ejemplo Peggy Phelan, la vida de la performance se delimita a su dimensión presente y en vivo: «El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición» (Phelan 1993: 146; Traducción citada en Taylor y Fuentes 2011: 22).

obra, que la instanciación originaria [...] mantuvo en reserva» (Lepecki 2010: 67).

En filosofía, más que la de repertorio, es la noción de archivo la que ha encontrado las más heterogéneas formulaciones. Entre ellas, la propuesta de Michel Foucault se considera por supuesto la más conocida y generalmente compartida, ya que no se limita a considerar el contenido o la forma del archivo, es decir, la suma de todos los documentos generados y guardados por una cultura con el deseo de mantenerse tal, sino que, más bien, nos enseña el inevitable poder que cada conjunto establecido de signos o cada formación discursiva conlleva (Foucault 2002: 218-219). Un poder de formación y transformación que se vuelve normativo: «el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» y que, al mismo tiempo, hace que estas cosas dichas se agrupen y compongan de una determinada manera, garantizando su funcionamiento (Foucault 2002: 219-220). Como tal, según Foucault, el archivo siempre está recreando la economía temporal en su totalidad, es decir, organiza de manera simultánea la transformación de pasado, presente y futuro. Sin embargo, la que resonará más aquí, es la propuesta de Jacques Derrida que, lo veremos, dialoga con las artes performativas y la danza de manera significativa pero totalmente otra.

2. Metamorfosis contemporáneas

No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.

J. Derrida, *Mal de Archivo*

Un aspecto singular de la extensa reflexión sobre el archivo propuesta por Derrida es su reconceptualización del estado del saber, entendido como un proceso de producción de sentidos y significados compartidos por una comunidad (*con-signación*) (Derrida 1997: 11). Enfocándose en el acto de reunir los signos no solo en un lugar, sitio o soporte específico, sino también aislándolos, temporal y espacialmente, el archivar se configura como un gesto «a la vez instituyente y conservador» (Derrida 1997: 15). En otras palabras, el archivo representa la constitución del poder de normar, la inscripción performativa de la ley sobre un lugar (o cuerpo) específico y, al mismo tiempo, la residencia legítima de una autoridad hermenéutica, aquella encargada de guardar la memoria en este cuerpo mnemónico externo. Sin embargo, y yendo más allá de este aspecto, el texto de Derrida –y aún más la metamorfosis de Derrida cumplida por el filósofo contemporáneo Bernard Stiegler– nos abre la puerta al pensamiento de cómo la evolución de las técnicas de archivación, de impresión, de reproducción y de formalización de la realidad para poder ser inscrita dentro de estas prótesis de la memoria llamada viva (micro-informatización, electronización, computarización, etc.), inaugura lógicas completamente distintas con respecto a la

deposición externalizada de los signos y sus técnicas de repetición.

No solo, como lo dice el mismo Derrida, la introducción de las tecnologías de almacenamiento y transmisión digitales ha transformado el espacio público y privado así como el límite entre ellos (Derrida 1997: 25), llegando hoy en día a la supresión de lo secreto. Sino que, como lo afirma Stiegler, la transparencia absoluta impuesta por el sistema técnico contemporáneo, hecho de plataformas, redes sociales digitales, agentes de geolocalización, agregadores de información y otras herramientas de este tipo, impone una nueva forma de totalitarismo, en la cual la esfera social comunitaria, que permitía el intercambio de saberes, se encuentra disuelta, así como el individuo en tanto sujeto se ve reducido a un conjunto de datos calculables y computables (Stiegler 2018: 130). Evidentemente, este resultado se relaciona con la práctica de recolección y almacenamiento de cantidades tan masivas de datos, en términos de volumen, velocidad y variedad (los «Big Data»), que solo los dispositivos digitales permiten y, de hecho, necesitan de otros dispositivos y métodos analíticos específicos para poder ser elaborados.

Gracias a estos datos, producidos, dejados o dispersos de manera más o menos consciente por todos los «usuarios digitales» y coleccionados por varias empresas o entidades públicas con los más diversos fines, se han perfeccionado técnicas de elaboración y codificación de perfiles *basadas sobre la repetición*. Esto quiere decir que, precisamente a través de la captación y discretización de nuestra tendencia a repetir, es posible evidenciar patrones y crear modelos –en particular de comportamientos y hábitos- que producen información sobre elecciones, orientaciones, maneras de hacer, que parecen ser mucho más *objetivas* que cualquier información recogida de manera empírica. Es así que los resultados de la *data analysis* llegan muy a menudo a suplantar el proceso decisional de los individuos, generando una nueva y muy sutil manera *automática* de administrar, gobernar y hasta manejar a las personas. Con una expresión de sabor foucaultiano, los filósofos Antoinette Rouvroy y Thomas Berns (2016) le han atribuido el nombre de «gubernamentalidad algorítmica», para resaltar cómo es a través del análisis y la relación entre los datos que se pueden gestionar los comportamientos de las personas, anticipándolos y afectándolos por adelantado. Una vez programados, los algoritmos aprenden automáticamente y evolucionan en tiempo real conforme al flujo de datos recibidos, incorporando los «falsos positivos» –es decir, la atribución estadística de un dato a una serie, que en seguida se revela errónea- no en tanto errores del modelo, sino como elementos útiles para el perfeccionamiento de su método analítico.

Ahora bien, lo que nos interesa destacar aquí con respecto a la gubernamentalidad algorítmica es su método de gestión de la repetición, es decir, de las redundancias producidas colectivamente. Aparentemente, los datos que se acumulan en los bancos de almacenamiento difieren de aquellos contenidos en el archivo «tradicional», ya que aquí no se necesita de una interpretación propuesta por los «depositarios de la ley»: la consignación, la exteriorización digital de la memoria repetida introduce una lógica de la interpretación

totalmente distinta¹³. De esta manera, la casa, el domicilio de la memoria, deja de ser el lugar sagrado de la impresión, donde los significados proliferan en relación con los distintos individuos que se acercan a ella, sin mudar su forma. Es aquí que las nociones de archivo y repertorio propuestas por Taylor resultan otra vez funcionales y su relación ulteriormente complejizada por estas técnicas de archivación. La novedad es, precisamente, que estos dispositivos producen metamorfosis de la memoria *en otra forma*, es decir, afectando directamente los cuerpos vivos en su capacidad de actuar, constituyendo con ellos una especie de repertorización inconsciente. Veamos cómo.

Las grandes bases de datos no solamente se caracterizan por ser el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos, independientemente de su recolección. En ellas, no solamente se acumulan huellas de lo que fue, de los sucesos y de sus interpretaciones superpuestas. Ahora, de verdad la estructura técnica del archivo, así como ya lo vislumbraba Derrida aunque sin poder verlo todavía, determina una performatividad del contenido archivado y archivable, es decir, su relación con el porvenir (Derrida 1007: 24). En el momento mismo de su archivación, los datos *producen*, más que registran, acontecimientos: sobre la base de lo recolectado, prevén y, así, inventan comportamientos y hábitos corporales –los repertorios-. Para decirlo con palabras de Derrida (1997: 26), estos archivos que afectan los aparatos psíquicos, direccionándolos y modulándolos, se constituyen como *una prótesis del adentro* y, así, definen lo que será sin pasar por una concientización de los actos. La memoria exteriorizada imprime su huella en *plena epidermis* de un cuerpo propio, lo etero-direcciona: evidentemente, ahora ya no es suficiente apoyarse en el tipo de soporte –interno o externo- para distinguir las formas y las metamorfosis que la repetición de las memorias produce. Pero, del mismo modo, si nos ponemos a re-pensar la repetición, la «producción re-productible» de esta memoria, ¿qué es lo que se conserva aquí? ¿El valor o el soporte? ¿O ninguno de los dos?

3. Percepticidios contemporáneos

Si nos situamos otra vez en el marco del repertorio, es decir, del aprendizaje del cuerpo y a través de él, sabemos, como ya lo hemos mencionado, que la repetición performada de una conducta jamás puede repetir lo mismo o, por lo menos, nunca lo hace de la misma manera. Si esto, desde siempre, nos hacía desprendernos de la categoría clásico-romántica del autor, entendido como la figura que originariamente inventa o hace prosperar un suceso, el repertorio contemporáneo, en su hibridación con el archivo, difumina también aquella del *actor*, en tanto agente capaz de seguir con la acción inventada, conservándola

¹³ El análisis de este alejamiento de los perfiles de toda perspectiva teórica e interpretativa humana es analizado por Rouvroy (2013).

o transformándola a través de su operar. Y esto, no solo porque su supuesta identidad se pierde sino, también, porque muy a menudo son las máquinas, con su operatividad anticipatoria y moldeante, quienes *pre-scriben* la repetición. ¿Estaremos entonces frente a una repetición de lo diferente o de lo mismo? ¿En serio podemos seguir hablando de metamorfosis o, más bien, tendríamos que resignarnos a asistir a una creación de identidades algorítmicas en las cuales terminamos siendo capturados? ¿Es así que se repite lo que no se ha vivido todavía? ¿Y, qué será de las posibilidades de invención fomentadas por la repetición cuando, desconectando totalmente la experiencia empírica de la toma de decisiones, nuestra facultad estética, es decir sensorial, se automatiza?

Todas estas preguntas nos encaminan hacia una primera conclusión. Cuando nos referimos a un aprendizaje *por medio y en* el cuerpo, estamos por supuesto considerando el ámbito de lo sensible, de la retención de sus datos y de la consecuente elaboración, como lo que lleva a la producción de deliberaciones y de comportamientos¹⁴. Ahora bien, este proceso se transforma inmediatamente en uno de los blancos favorecidos por el tipo de control tecnológico que hemos mencionado, porque es manipulando nuestra selección de lo sensible, es decir, actuando performativamente dentro de nuestra actividad sensorial – no potenciando, sino anticipando la formación de una conciencia- que los comportamientos se pueden direccionar.

En este sentido, Diana Taylor (2016) ya había propuesto llamar «percepticidio» a la forma de «ceguera social» que consciente de «matar o entumecer a través de los sentidos», es decir, que a través de la imposición de imágenes, textos u otros materiales de archivo, por ejemplo a culturas que por mucho tiempo habían transmitido su memoria principalmente de manera repertorial¹⁵, promueve ciertas miradas y hace desaparecer otras. Evidentemente, esta es una de las herramientas que ha caracterizado al colonialismo cultural de Centro y Latinoamérica, pero, entonces, ¿no podríamos reconocer una repetición de este tipo de colonización, aquella de la conciencia y de la razón individual por parte de su remisión a máquinas automatizadas? Esta es una nueva forma de percepticidio, llevada a cabo por modernos *c/sensores*, que no solo hace desvanecer contenidos, sino también hábitos y comportamientos, sustituyéndolos con otros, más funcionales y estereotipados. Así que, cuando las potencialidades metamórficas del repertorio, así como del archivo, se encuentran agotadas por su superposición, una nueva forma de modelación de lo social aparece y el potencial de variación continua que hace de una cultura algo vivo y en proceso de mutación e innovación, irremediablemente, se apaga.

¹⁴ He tratado este mismo tema en varios ensayos publicados, entre los cuales me permito señalar Baranzoni 2017.

¹⁵ Con respecto a este tipo de sucesos, la autora propone diversos ejemplos en «Performance e historia» (Taylor 2009).

4. Mal de repertorio

He aquí una segunda conclusión, que redobla la primera.

En 1994, Derrida titulaba su intervención en el congreso «Memoria: la cuestión del archivo» así: *Mal de archivo*, para significar la compulsión archivadora que nos caracteriza, frente al riesgo de una pérdida de memoria. Anotar, tomar fotos, cientos de fotos, grabar, registrar, acumular datos, escribir textos, mensajes, apuntes, *selfies*, audio, video... el tiempo vivido ya es inmediatamente archivado. Esta acumulación obsesiva que hace 25 años, momento en el que Derrida escribía, no tenía por supuesto un tamaño comparable al que tiene hoy, oculta en sí, siempre según Derrida, una pulsión destructiva: se archiva para poder olvidar, para deshacerse del mandato de la memoria que nos condena a su repetición en el recuerdo –capas de polvorientos pasados superpuestos se encuentran almacenadas y abandonadas para liberar espacio y tiempo disponible para la esperanza de un porvenir.

Ahora bien, ¿qué queda de esta esperanza en el momento en que el porvenir ya está planificado por los patrones que nos describen y que, muy a menudo sin ser conscientes, queremos repetir? Cada vez, una mayor cantidad de personas cree participar en su propia auto-determinación al compartir escritos, videos, imágenes, hasta de momentos privados o íntimos, lo que automáticamente construye y enseña un retrato perfeccionado que *oculta* a la vez que muestra y, sobre el cual, se determinan las sugerencias que los algoritmos –a los cuales delegamos nuestras decisiones- proponen (y toman). Así que, una vez más de acuerdo con Derrida, el archivo y en particular *este tipo de archivo*, «debería *poner en tela de juicio* la venida del porvenir» (Derrida 1997: 41). Si no comprendemos cómo estos dispositivos funcionan, si no emprendemos un proyecto de «archivología general», ciencia general e interdisciplinar del archivo (Derrida 1997: 42), donde se trabajarían los distintos tipos de memorias, sus formas de transmisión y la relación entre ellas, muy pronto no se podrá hablar ni de historia de la cultura ni de su porvenir. La cuestión del archivo es la del porvenir, la cuestión de «una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana» (Derrida 1997: 44). Y por dónde empezar sino parafraseando *performáticamente* a Derrida: ¿podríamos imaginar un *mal de repertorio* de los archivos y, por ende, de nuestras memorias forzadas a repetir lo que no debería existir todavía y que, sin embargo, existe, ya que ha sido programado para nosotros –no solamente una compra, sino también un interés, una selección, un destino- atrápanonos en una burbuja temporal que nosotros mismos nos estamos construyendo, esta malla que se hace cada vez más estricta, en la medida en que los datos se multiplican?

Tal vez Derrida, con su deseo de acabar con las respuestas ciertas, se pararía aquí, con esta apertura, dejándonos hundirnos enredados en el abismo vertiginoso y sin salida que estos archivos repertorizados cosen a nuestro alrededor. Pero, quizás seamos un poco más

stieglarianos y vayamos buscando, farmacológicamente¹⁶, la medicina para curar este «mal» en su misma lógica, es decir, en la tentativa de predecir y así producir el porvenir. Derrida insistía continuamente, en su texto sobre el archivo, en que este nunca se acaba en lo ya dado, terminado, y por lo tanto de-terminable como presente futuro (Derrida 1997: 59). Recuperemos, pues, este *performativo* a la Schechner o *performático* a la Taylor, para que sea una propuesta que viene desde las artes a proporcionarnos una posibilidad para salir de las aporías de la repetición. Recordemos el poder de creación en doble dirección, pasado y futuro, al cual la noción de comportamiento restaurado nos permite acceder. ¿Por qué entonces «a pesar de todas las tranquilizadoras seguridades que nos dispensa un saber así o un creer-saber» (Derrida 1997: 70) bien archivado, por qué no *reper-torizar* en serio el archivo; es decir, no solo archivar *de otro modo* (Derrida 1997: 72), sino también performar una «obediencia diferida» por medio de su repetición? Tal vez falsificándola, tal vez apuntando a una invención radical al estilo de Nietzsche, tal vez recuperando lo que se estaba ocultando, ¿no se podría constituir otro tipo de «archivo de lo virtual», que lejos de ser una pulsión al agotamiento de las posibilidades basado sobre su previsión estadística, instituya una proliferación de otredades? ¿No sería esta la manera de contraefectar el mal de repertorio, no en una pulsión, sino en un «deseo de archivo» (Lepecki 2010: 80)? Así, en una danza de incorporaciones y excorporaciones, se intercambiarían composibilidades e imposibilidades y se archivaría, sin caer en la muerte por olvido de (o hiper-fidelidad a) las memorias; más bien, se las repetiría y, a la vez, transformaría en «coreografías de sentido» (Taylor 2016), a través de sus metamorfosis en los tiempos, haciéndolas hacer futuro a (pesar de) lo que ha pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Baranzoni, S. (2017). «Aesthesis and Nous: Technological approaches». *Parallax* 83, 23:2.
- Deleuze, G. (1999). «Posdata sobre las sociedades de control». En *Conversaciones*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Buenos Aires: Atuel.

¹⁶ Uno de los conceptos más conocidos, utilizados y al mismo tiempo no siempre correctamente entendidos de Bernard Stiegler es aquel de *fármakon*, palabra derivada del griego antiguo que se refiere a la propiedad de algo de ser a la vez remedio y veneno. La perspectiva farmacológica inaugurada por Stiegler (aunque el concepto se encuentra con un uso un poco distinto también en Derrida) considera la técnica, así como cada tecnología, un fármaco en relación con nuestros procesos de subjetivación: en este sentido, es la técnica misma lo que a la vez hace daño y cura, y hace esto siempre al mismo tiempo y no dependiendo de supuestos usos «buenos» o «malos». Cf. Stiegler 2015.

- Foster, H. (2016). «El impulso de archivo» [An Archival Impulse]. *NMQ. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, n. 3.
- Foucault, M. (2002). *La Arqueología del Saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Henríquez Puentes, P. (2007). «Teatro Maya: Rabinal Achí o Danza del Tun». *Revista chilena de literatura*, Abril 2007, n. 70.
- Lepecki, A. (2010). «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances». *Dance Research Journal*, Volumen 42, Número 2, Invierno 2010, University of Illinois Press.
- McKenzie, J. (2001). *Perform or Else: from Discipline to Performance*. London-New York: Routledge.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London-New York: Routledge.
- Rouvroy, A. (2013). «The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process». En *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, editado por M. Hildebrandt y K. De Vries. London: Routledge.
- Rouvroy, A. & Thomas Berns. (2016). «Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?». *Adenda filosófica*, n. 1.
- Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies. An Introduction*. London-New York: Routledge.
- Schechner, R. (2011). «Restauración de la conducta». En *Estudios avanzados de performance*, editado por D. Taylor y M. Fuentes. México: FCE.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.
- Stiegler, B. (2015). *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*. Madrid: Avarigani.
- Stiegler, B. (2018). *The Neganthropocene*. London: Open Humanities Press.
- Taylor, D. (2009). «Performance e historia». Repositorio de la Universidad de Santiago de Compostela: http://www.usc.es/export9/sites/webinstitucional/en/titulacions/masters_oficiais/mxpaamma/descargas/PERFORMANCE-HISTORIA.pdf.
- Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor D., & Fuentes, M. (eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.