



DIANA TAYLOR

The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas

Durham: Duke University Press, 2003

por Juan José Adriasola

Departamento de Español y Portugués

Rutgers University

goidelglass@yahoo.com.ar

Diana Taylor es, actualmente, una de las estudiosas de mayor importancia en el área de los *performance studies* en la academia norteamericana. Realizó sus estudios de pregrado en la Universidad Nacional de México (UNAM), donde obtuvo también su Maestría en Literatura Comparada el año 1974. Continuó sus estudios en la misma disciplina en University of Washington, para obtener en 1981 el grado de doctora. Desde entonces ha publicado gran cantidad de artículos críticos sobre teatro, artes performáticas, política y otros temas de relevancia cultural en Latinoamérica y Estados Unidos; y, asimismo, ha participado en la edición de varias colecciones de ensayos respecto de estos temas, de las que cabe destacar: *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America* (Duke University Press, 1994), *Holy Terrors: Latin American Women Perform*¹ (Duke University Press, 2003) y *Stages of Conflict: A Reader of Latin American Theatre and Performance* (Michigan University Press, 2004). Además del aquí reseñado, ha publicado otros dos libros: *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War* (Duke University Press, 1997) y *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*² (University Press of Kentucky, 1991). Actualmente es profesora de Español y directora del Departamento de Performance Studies en New York University (NYU).

Más allá de su disposición en esta reseña, la trayectoria de Diana Taylor, similar a la de otros críticos avocados a los *performance studies*, introduce y a la vez ayuda a comprender la complejidad de esta área de estudios. La primera dificultad, como ella misma lo señala, tiene que ver con qué se entien-

¹ El libro contiene un capítulo dedicado a Diamela Eltit

² El libro contiene un capítulo dedicado a Egon Wolff.

de por *performance*. En inglés, la palabra designa el proceso en que se lleva a cabo una acción y es comúnmente utilizada para referirse a aquellas acciones que de una forma u otra son experimentadas como espectáculo (deportivo, artístico, retórico-político, etcétera). En español este término se utiliza de un modo similar, pero referido específicamente a cierta área de producción artística en que, por lo general, el cuerpo del artista juega un rol central, lo que en inglés se llama *performance art*. Es evidente, en ambos casos, la necesidad de espectacularización, de poner el cuerpo en escena frente a una audiencia que puede estar presente o no (en el caso de ciertos espectáculos televisados, por ejemplo); menos evidente, sin embargo, es la estructura y la función que estos espectáculos suponen. «Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and sense of identity through reiterated [behavior]», dice Taylor en la segunda página de su libro. El lector, entonces, se ve introducido a otro aspecto de la palabra, que resignifica la espectacularización del cuerpo: *performance* en este sentido, supone una actualización mediante prácticas encarnadas, o sea, que se juegan en su corporalidad; actualización de prácticas anteriores, de acciones ya realizadas, de conductas que se han vuelto convencionales en un grupo cultural específico. Considerando este modo particular en que se estructuran las *performances*, resulta más claro en qué sentido funcionan como «actos de transferencia» mediante los cuales se construye identidad, bajo la forma de memoria encarnada. En el contexto de los *performance studies*, *performance* opera en dos niveles. Cito del libro:

Performance, on one level, constitutes the object/process of analysis in performance studies, that is, the many practices and events – dance, theater, ritual, political rallies, funerals – that involve theatrical, rehearsed, or conventional/event-appropriate behaviors [...] To say that something is a performance amounts to an ontological affirmation, though a thoroughly localized one. What one society considers a performance might be a nonevent elsewhere.

On another level, performance also constitutes the methodological lens that enables scholars to analyze events as performance. Civic obedience, resistance, citizenship, gender, ethnicity, and sexual identity, for example, are rehearsed and performed daily in the public sphere. To understand these as performance suggests that performance also functions as an epistemology (3).³

³ «Performance», en un nivel, constituye el objeto/proceso de análisis en los *performance studies*, es decir, las muchas prácticas y eventos —danza, teatro, rituales, manifestaciones políticas, funerales— que involucran comportamientos teatrales, ensayados o convencionales [...] Decir que algo 'es' *performance* resulta en una afirmación ontológica, aunque una minuciosamente localizada. Lo que una sociedad considera como *performance* en otra puede ser un acontecimiento irrelevante.

En otro nivel, *performance* también constituye el lente metodológico que permite a los académicos analizar eventos 'como' *performance*. Obediencia cívica, resistencia, ciudadanía, género, etnia e identidad sexual, por ejemplo, son ensayados y performados a

En su descripción del primer nivel, Taylor pone énfasis en clarificar, primero, que las *performances* se estructuran como espectáculos (en un sentido amplio) que involucran la reproducción de prácticas ya existentes y, como tales, deben entenderse como procesos, suprimiendo la posibilidad de enfrentarlas desde una perspectiva inmanente, a la manera del texto estructuralista; y, segundo, que estos procesos hablan de la organización del grupo cultural en que suceden y no son necesariamente extrapolables a otros grupos, de lo que se desprende que han de ser estudiados en sus contextos específicos, dado su significación que está determinada por ellos. Respecto del segundo nivel, es interesante observar cómo la inclusión de la *performance* en tanto lente metodológico abre la posibilidad de estudiar eventos sociales cotidianos en tanto modos de construcción de una memoria encarnada. Se intenta, de este modo, superar esos vacíos que quedan en muchos trabajos clasificados como estudios culturales, o estudios latinoamericanos,⁴ respecto del rol de las prácticas sociales —su dimensión performática— en los procesos de transmisión de la memoria y construcción de la identidad grupales. Si bien estos trabajos en muchos casos enfrentan sus objetos de análisis como procesos y los estudian en relación con sus contextos específicos, frecuentemente sucede que estos eventos se estudian a partir de documentos (escritos, filmados, grabados...) que los relatan, o bien, que los vínculos que se establecen a partir del análisis de estos eventos son en relación con este tipo de documentos. El problema que surge de este continuo regreso a lo documentado se experimenta principalmente en dos niveles que convergen en un modo específico de conceptualizar la memoria: el primero referido a la supresión del objeto/proceso de análisis, y el segundo respecto del particular tipo de espectador que se privilegia en dichos trabajos. Al analizar un evento/proceso como documento susceptible de ser puesto en relación con otros estructuralmente similares (entiéndase, en su calidad de documento), o a partir de los documentos que lo refieren, el evento se vuelve irrelevante, es transformado en un constructo retórico o reemplazado por uno: en ambos casos lo estudiado pasa a ser el conjunto diverso de apreciaciones de fotógrafos, cronistas, editores de periódicos y noticieros, etcétera. Son estos los espectadores relevantes, los que han logrado hacerse un lugar en el aparato oficial de enunciación. Al desplazar el evento mismo, se anula el valor de la experiencia espectral de la mayoría de los participantes del evento, que por lo general no ocupan posiciones de poder en términos de enunciación. En consecuencia, este grupo inmenso de espectadores y performadores implícitamente es considerado inca-

diario en la esfera pública. Entender estos eventos 'como' *performance* sugiere que *performance* también funciona como una epistemología (mi traducción).

⁴ Me parece necesario recalcar aquí que no se trata de *todos* los trabajos de estas áreas de estudio, ni tampoco de que no tengan ninguna importancia. En varias ocasiones a lo largo de su libro, la misma Diana Taylor se preocupa de destacar el valor de este tipo de trabajos, como antecedentes y como complemento (en algunos casos) a los *performance studies*.

paz de construir y transferir memoria, al menos de una memoria relevante, que en este contexto aparece contenida y transmitida por documentos más que por prácticas.

Volviendo a Taylor, es en relación con esto último que debe entenderse el título del libro, *The archive and the repertoire*, en que la intención principal es introducir estos dos conceptos en la epistemología que surge del término *performance*, como herramientas metodológicas necesarias para el estudio y análisis de este escurridizo objeto/proceso. Taylor los define de la siguiente forma:

Archival memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change [...] Archival memory works across distance, over time and space [it] succeeds in separating the source of «knowledge» from the knower [...] What makes an object archival is the process whereby it is selected, classified and presented for analysis (19).

The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge [...] The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by «being there», being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning (20).⁵

El archivo, claramente, se refiere al tipo de objetos que mencionaba más arriba, objetos definidos, primero, por el momento de su estudio, en que pasan a formar parte de la memoria archivística; y, segundo, por la distancia que existe entre 'conocedor' y 'conocimiento'. A lo largo de todo el libro Taylor insiste en la idea de que el archivo es siempre construido con la intención de «presentarse al análisis» y, con ello, de construir y transmitir memoria. Esta construcción sucede siempre desde la distancia, temporal y/o espacial, y no guarda necesariamente relación con el objeto, sino más bien con el estudio

⁵ La memoria archivística existe en documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, CDs, todos esos ítems que supuestamente se resisten al cambio [...] La memoria archivística trabaja mediante la distancia, temporal y espacial [...] logra separar la fuente del «conocimiento» del conocedor [...] Lo que hace que un objeto se vuelva archivístico es el proceso mediante el cual este es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis.

El repertorio, por otra parte, representa la memoria encarnada: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, cantos, en breve, todos aquellos actos usualmente considerados efímeros, conocimiento no reproducible [...] El repertorio requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción de conocimiento por «estar ahí», ser parte de la transmisión. Opuesto a los objetos supuestamente estables en el archivo, las acciones que son repertorio no se mantienen iguales. El repertorio al mismo tiempo conserva y transforma coreografías de significado (mi traducción).

mismo a que es sometido en cada ocasión. La supuesta estabilidad de estos objetos, el hecho de que se puede volver a ellos tantas veces como se desee, no dice nada respecto de los objetos mismos, sino de la idea de que es posible extraer verdades inmutables a partir de evidencias analizadas con distancia científica. El archivo opera fundamentalmente mediante autorreferencias estructurales, es decir, afirmando su autoridad por repetición en cada inclusión (y revisión) de un objeto al sistema de (re) fijación de la memoria archivística. En el ejercicio de estas autovalidaciones es que el archivo se revela —se exhibe, quizás, performáticamente— como organizador de las estructuras de poder que actúan en el grupo cultural donde sucede. En oposición al archivo, sugiere Taylor que el repertorio es independiente de su posible calidad de objeto de estudio; es en un presente continuo, encarnado en sus actantes. De un modo similar al presente (de tiempo y cuerpo) que se observa en el carnaval bajtiniano, aquellos actos que participan del repertorio están en constante renovación, al mismo tiempo que cada uno de ellos se constituye como actualización de otro acto previo. Esta dualidad propia, como decía más arriba, de la *performance*, se ve claramente, por ejemplo, en las manifestaciones de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile: lo que se pone en escena en cada una de ellas son los cuerpos y las voces de padres, madres, hermanos... que mediante su presencia intentan recalcar el hecho de la ausencia de sus seres queridos. En cada una de estas manifestaciones, siempre diferentes entre sí, se efectúan actos de transmisión de memoria: por una parte, en torno al trauma de una dictadura presente en la ausencia de aquellos seres queridos y, por otra, en torno a la manifestación misma, como vía de agenciamiento, en relación con la posibilidad de enunciar y, a partir de esto, la posibilidad de validar la voz de un grupo minoritario, respecto de su relación con el poder.

Luego de los primeros dos capítulos, en que, respectivamente, se introduce a sí misma —con una narrativa radicalmente distinta de la utilizada en esta reseña— e introduce «archivo» y «repertorio» en el contexto de los *performance studies*, Taylor pone a prueba estos conceptos analizando una selección de eventos que cubren prácticamente todos los dominios posibles en que puede realizarse un estudio de estas características. Así, la autora analiza como performance el ejercicio científico de la etnografía (cap. 2: «Scenarios of discovery»), el modo en que conceptos como mestizaje, transculturación e hibridez son transmitidos y vividos fuera de la memoria archivística (cap. 3: «Memory as a cultural practice»), el modo en que se vive y exhibe la latinidad en Estados Unidos (cap. 4: «La raza cosmética: Walter Mercado performs Latino psychic space»), el proceso de identificación y rechazo que provocó la muerte de la princesa Diana en grupos minoritarios (cap. 5: «False identifications»), la transmisión de memorias traumáticas en Argentina y Perú (respectivamente, cap. 6: «You are here: H.I.J.O.S. and the DNA of performance» y cap. 7: «Staging traumatic memory: Yuyachkani»), las *performances* artísticas de Denise Stoklos y la idea de espectador que se obtiene a partir de ellas (cap. 8: Denise Stoklos: the politics of decipherability) y la experiencia

mediática y físicamente presente del ataque al World Trade Center en Nueva York (cap. 9: «Lost in the field of vision»). Termina el libro con una narrativa que retoma de forma impecable estos temas y los resignifica en el análisis de una experiencia personal, como espectadora activa en un suceso de represión a un grupo de rumberos en el Central Park de Nueva York.

En *The archive and the repertoire*, Taylor al mismo tiempo introduce y sistematiza los *performance studies*, preocupándose, por un lado, de no restringir un área de estudio de por sí abierta y, por otro, de establecer parámetros claros mediante los cuales aproximarse y participar en ella. Como en toda buena introducción, sin embargo, quedan una serie de cabos sueltos y preguntas sin responder, de los cuales me interesa destacar: primero, la necesidad de continuar discutiendo a propósito de los límites entre archivo y repertorio, especialmente cuando estos se presentan como objetos de estudio; y, segundo, dado que tanto el archivo como el repertorio son culturalmente específicos y por principio intraducibles,⁶ resultan ineludibles las preguntas: ¿quién tiene la autoridad para interpretarlos?, y ¿cómo hacerlo si es que la intención no es reproducir la estructura del archivo? Estos puntos de conflicto, más que restarle valor al libro de Taylor, son la prueba misma de su eficacia en términos de introducción a un área de estudio. Con ellas, *The archive and the repertoire* se presenta como inacabado, abierto a futuras discusiones o, quizás, futuras *performances*.

FECHA DE RECEPCIÓN: JULIO DE 2006

FECHA DE ACEPTACIÓN: AGOSTO DE 2006

⁶ Taylor en varios momentos de su libro menciona que el repertorio, mediante la *performance*, se puede entender como la formación de una historia de lo intraducible.