

Entre el “derecho a ser filmado” y el “derecho de mirada”: La crisis del archivo tecnológico audiovisual desde Benjamin y Derrida

Andrés Maximiliano Tello*

Universidad de Valladolid

Resumen: Este trabajo describe las relaciones que existen entre el pensamiento de Walter Benjamin y Jacques Derrida en torno al problema del archivo audiovisual, centrándose principalmente en dos nociones: “derecho a ser filmado” (Benjamin) y “derecho de mirada” (Derrida). Ambas nociones se problematizan en el contexto contemporáneo de expansión social de medios tecnológicos de captación, registro, reproducción y distribución de imágenes, las cuales se organizan en una suerte de archivo institucional. Desde aquí, sostendremos que en el “*accessus*” a ese archivo se conjugan elementos estéticos, técnicos y políticos.

Palabras clave: *archivo, derecho a ser filmado, derecho de mirada, acceso.*

Abstract: This paper describes the relationships between the thought of Walter Benjamin and Jacques Derrida about the problem of audiovisual archive, focusing mainly on two concepts: “right to be filmed” (Benjamin) and “right of inspection” (Derrida). Both notions are understood in the contemporary context of social expansion of technological means of capturing, recording, reproduction and distribution of images, which are organized in a sort of institutional archive. From here, we will postulate that in the “*accessus*” to this archive are conjugated aesthetic, technical and political elements.

Keywords: *archive, right to be filmed, right of inspection, access.*

I.

En algún lugar de Pittsburg (USA), a metros bajo la superficie terrestre y por casi una década ya, se esconde un valioso bunker repleto con imágenes de la historia del siglo XX. El depósito subterráneo es copioso en existencias; atesora desde la inmensa colección de fotografías que Otto Bettmann logró salvar de la Alemania Nazi, y que retratan la vida de esos años, hasta las numerosas imágenes registradas por grandes agencias fotográficas como Saba Press y Sygma, que documentan la sociedad y la cultura de masas de las décadas posteriores. En total, se trata de un archivo de 65 millones de fotografías, propiedad de Corbis, empresa fundada en 1989 por Bill Gates. Hace treinta años atrás el dueño de Microsoft comenzó a comprar grandes colecciones originales de fotografías analógicas, con el plan de digitalizarlas y comercializarlas en la web. Sin embargo, cuando sólo se había digitalizado una ínfima parte, el inevitable

* andresmaximilianotello@gmail.com

deterioro de los soportes materiales motivó la decisión de confinar preventivamente los archivos originales al inaccesible lugar en que hoy yacen.

En esta historia, o mejor dicho, en esta trama de historias, sin duda pueden emerger innumerables correspondencias entre el pensamiento de Walter Benjamin y Jacques Derrida. Quisiera centrarme aquí al menos en la más evidente, pero no por ello la más simple: en la del archivo. Un *archivo* de archivos que atraviesan literalmente el siglo XX, acervo histórico de imágenes cuyo rescate y conservación parece a primera vista incuestionable, aunque sea a costa de vedar su exposición ¿no alberga entonces su propia constitución un elemento contradictorio? Más aún ¿no es esta contradicción constitutiva la condición de todo archivo? Por otro lado, la historia de Corbis ilustra de forma paradigmática la compleja relación entre pasado y futuro que se “presenta” en cualquier archivo, donde el pasado no sólo se manifiesta en la antigüedad de los documentos históricos, ni en la administración de la memoria que en ellos se aplica, e igualmente, donde el futuro no sólo se anuncia en la voluntad de conservación y restauración de los soportes, o en la modernización de sus dispositivos tecnológicos. Se trata más bien de una relación que parece estar siempre tensionando de modo inevitable la propia estabilidad de todo archivo, del mismo modo que lo hace la amenaza inmanente de su destrucción.

Pero justo aquí se añade necesariamente otro elemento: el *acceso* al archivo. La problemática misma que implica ya su concepción como *accessus*, es decir; como entrada o acción de acercarse al archivo (*accēdere*); o en su derivación conceptual en informática (*access*), en tanto que lectura e inscripción de datos en un soporte artificial de memoria; pero también, en la distinta subacepción jurídica y médica del término *accessio* (*accesión*), que va desde el derecho de propiedad sobre una cosa y lo que ésta produce, hasta los malestares o “ataques” intermitentes que sufre un cuerpo. De tal manera, es en los diversos sentidos que se derivan de su *accessus* donde se juega una *política del archivo* que atañe siempre tanto a su constitución como a su relación con el pasado y el futuro.

II.

En cierto sentido, Walter Benjamin pensó el devenir de las sociedades occidentales desde el problema del desarrollo y la expansión social de medios tecnológicos de captación, registro, reproducción y distribución de imágenes. Según él,

la fotografía y el cine eran las manifestaciones más claras de una época donde la reproductibilidad técnica de la imagen se ha convertido en una mediación social privilegiada, transformando las matrices cognitivas y sensitivas de los seres humanos. A ello se refieren las dos tesis primordiales de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). La primera de ellas postula el declive del *aura* de la obra de arte, de la *autenticidad* como fundamento del *valor cultural*, que se expresa en la obra como el “aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”¹. La trituración del *aura* es potencialmente provocada por la consumación de la reproducción tecnológica de las obras, que multiplica sus ejemplares y permite a la vez su difusión masiva, es decir, darles un *valor exhibitivo*. Pero si el „aura se define en términos de proximidad y lejanía, es decir, como un entretejido distintivo de espacio y tiempo, involucra además al “*medium* de la percepción” y sus condiciones sociales. Al señalar que el *aura* de las obras de arte se está difuminando, se apunta entonces a que este proceso histórico y sus transformaciones concretas en las formas de vida social “cambian el modo de organización de la percepción humana”². Esto se debe conjuntamente al *acercamiento* (*accēdere*) de las obras de arte a las masas y a una emergencia de lo “visual inconsciente”³ en la nueva experimentación del entorno que el sistema de aparatos de registro otorga mediante la fijación del “objetivo”, los encuadres visuales, la fragmentación de planos, etc.

La segunda tesis se refiere a la condición del viviente en medio de estos cambios. Benjamin sostiene que las transformaciones tecnológicas se acompañan con un acostumbramiento en la distracción, como resolución aproblemática de las tareas perceptivas, patrón de recepción que las masas han ido adoptando con la reproductibilidad técnica, haciéndose común incluso en lo óptico. De ahí que para Benjamin el desafío más grande del cine era lanzar proyectiles de imágenes que perturbaran la distracción de sus espectadores. En sus palabras: a “esta forma de recepción el cine responde con su acción de *shock*”, convirtiéndose así a comienzos del siglo XX en la principal manifestación de “aquella doctrina que se llamó estética entre los griegos”⁴. El cine se convirtió en un medio potencial para afectar la percepción. Para Benjamin, este efecto de *shock* no sólo puede perturbar una forma distraída de recepción sino que, más aún, podría contribuir a dismantelar todo un mecanismo de

¹ W. Benjamin: *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 47.

² *Ibíd.*, pp. 46-47.

³ *Ibíd.*, p. 86.

⁴ *Ibíd.*, pp. 94-95.

bloqueo de los estímulos que se ha vuelto norma para la vida humana durante la modernidad⁵. Sin embargo, Benjamin reconoce que el *acercamiento* de las obras y el estallido de la “autenticidad”, traducidos respectivamente en la masificación de los públicos y la reproductibilidad de la obra, no terminan por suprimir el valor de culto. De hecho, en el cine resurge un “valor de culto” tanto en el “culto a las estrellas” promovido por la gran industria cinematográfica como en el “culto al público” que promueve el fascismo⁶. Dicho “culto al público”, es descrito así en otro lugar: el “material con el que el fascismo elabora sus monumentos, a los cuales tiene por imperecederos, es sobre todo un material llamado humano”⁷.

De tal manera, las transformaciones en la percepción descritas por Benjamin relacionan directamente la estética (*aisthesis*) con la imagen-técnica y la política, dando sentido a la conocida frase final de su ensayo, donde señala que a “la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo”, el “comunismo le responde con la politización del arte”⁸. La relación “estética-imagen-técnica-política” es entonces problemática porque, como bien ha observado Susan Buck-Morss, “la *alienación sensorial* está en el origen de la *estetización de la política*, estetización que el fascismo no inventa sino que meramente „administra”, y a su vez, ambas “en tanto condiciones sensoriales de la modernidad, sobreviven al fascismo”⁹. En ese sentido, con la propia sensorialidad del viviente puesta en juego, y más allá de las coordenadas del

⁵ Siguiendo a Baudelaire, pero también a Simmel, Benjamin señala que el *sensorium* corporal del hombre moderno está expuesto constantemente a los *shocks* provocados por la producción industrial, las nuevas tecnologías, la urbe moderna, el ajeteo en la multitud, el tráfico acelerado, etc. Ante este bombardeo de estímulos, se desarrolla en el viviente un mecanismo de defensa psíquico, similar al descrito por Freud en *Más allá del principio de placer* (1920), es decir, un aparato de bloqueo a nivel de la consciencia que funciona como protección anti-estímulo del entorno. Ese mecanismo bloquea los estímulos pero también las *huellas mnémicas* del inconsciente, que para Freud cobijarían los efectos del trauma, pero desde la perspectiva de Benjamin son una manifestación de la *experiencia* (en tanto la experiencia pasada emerge siempre como memoria involuntaria, a la manera de Proust, pues nos hacemos con una experiencia de lo acaecido no cuando vamos conscientemente tras ella, sino cuando ésta irrumpe de modo inconsciente en nosotros). La protección contra los estímulos, que la conciencia opera como mecanismo defensivo de primer orden, hace que las impresiones individuales se manifiesten como *vivencia* [*Erlebnis*] y no como *experiencia* [*Erfahrung*]. Las primeras registran de modo momentáneo y pasajero los sucesos que afectan al individuo, a la manera de la protección antiestímulos de la conciencia, mientras que las segundas surgen a partir de las huellas mnémicas en el inconsciente. Podría decirse entonces que si la primera es siempre una *vivencia del shock*, en cambio, la segunda actúa como un *shock que interrumpe la vivencia*. De ahí que para Benjamin no hay *experiencia* en el individuo moderno sino que más bien lo que hay es “una *vivencia del shock* convertida en regla”. Véase W. Benjamin: “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en: *Obras. Libro I/ vol.2*, Madrid, Abada, 2008.

⁶ Op. Cit., *La obra de arte...*, p. 74.

⁷ W. Benjamin: “Carta desde París. André Gide y su nuevo enemigo”, en: *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1998. p. 147.

⁸ Op. Cit., *La obra de arte...* p. 99. Como es sabido, la expresión *politización del arte* Benjamin la adopta de Bertold Brecht. No obstante, a nosotros nos interesa destacar su particular uso benjaminiano.

⁹ S. Buck-Morss: “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en: *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005. p. 171.

comunismo y el fascismo, debe entenderse el par antagónico de la “estetización de la política” y la “politización del arte”. Es en la dispersión de esta última donde encontramos la exigencia del “derecho a ser filmado”.

III.

La “politización del arte” referida por Benjamin no reclama una “política vanguardista” con paradigmas marxistas que funcione en el campo del arte, puesto que la misma reproductibilidad técnica desborda ya la autonomía de dicho campo, al dispersar por todo el cuerpo social diferentes sistemas de registro, almacenamiento y proyección de imágenes. En ese sentido, desde la perspectiva benjaminiana no importa el arte como tal sino los ensayos sobre el potencial político de las nuevas tecnologías que desde el arte se practican. En su *Pequeña historia de la fotografía* (1931), por ejemplo, destaca la obra de Eugène Atget, considerado precursor del surrealismo y que, legando un archivo de más de 4.000 fotografías, trazó un quiebre en los motivos del retrato y los panoramas monumentales, para concentrarse en lugares que pasan normalmente desapercibidos y en objetos abandonados, mostrando a su vez una ciudad vaciada de habitantes. De esa manera, señala Benjamin, la fotografía “prepara un extrañamiento saludable entre el entorno y el ser humano, y permite con ello a la mirada políticamente instruida ver el campo en que las intimidades favorecen el detalle”¹⁰. En ese gesto hacía lo abandonado, la fotografía expresa además sus correspondencias con cierto tipo de coleccionista que dirige “la mirada a las cosas desapreciadas y apócrifas”¹¹, a esos desechos de la historia que para Benjamin contienen “energías revolucionarias”¹².

En la constelación de estos elementos emerge cierto trabajo benjaminiano del archivo. De hecho, su inconcluso *Passagen Werk* puede ser considerado como una inmensa colección de citas o, más bien, como un archivo singular de la historia del siglo

¹⁰ W. Benjamin: “Pequeña historia de la fotografía”, en: *Obras. Libro II/ vol.1*, Madrid, Abada, 2007. p. 395.

¹¹ W. Benjamin: “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en: *Obras. Libro II/ vol. 2*, Madrid, Abada, 2009. p. 108.

¹² En su artículo sobre el Surrealismo publicado en 1929, Benjamin destaca entre las virtudes del movimiento el hecho de que son los primeros en descubrir “las energías revolucionarias que se contienen en lo „envejecido , como en las primeras construcciones de hierro, o en las primeras fábricas, o en las primeras fotografías, o en los objetos que empiezan a extinguirse, como en los pianos de salón, o en los vestidos de cinco años”. (W. Benjamin: “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en: *Obras. Libro II/ vol.1*, Madrid, Abada, 2007. p. 305).

XIX. No obstante, su función archivística debe entenderse aquí como un tipo de „organización particular, “que posibilita variantes, reordenaciones, heteronomías, una organización que genera significados y desintegra lecturas”¹³. Pero es en la fotografía donde podemos apreciar con nitidez las implicaciones entre una particular forma de archivo y la “politización del arte”. Así, la obra del fotógrafo alemán August Sander, que registra a hombres ejecutando diversos oficios y profesiones, organizando luego siete grupos que se “corresponden al orden social existente” a comienzos del siglo XX, es descrita por Benjamin de la siguiente manera: “Uno puede venir de la derecha o de la izquierda, pero sin duda tendrá que acostumbrarse a que se le note de donde procede. Y también tendrá que percibirlo en sus conciudadanos. La obra de Sander es algo más que un libro de fotografías: es un atlas de ejercicios, a este efecto”¹⁴. Benjamin entrelaza aquí una función política de la imagen-técnica con una necesidad “vital”, es decir, efectos sobre la percepción que profundicen el conocimiento de la ciudadanía mediante el papel central de una determinada organización del archivo, que actúa a la vez como “atlas de ejercicios”. El primero de estos ejercicios en Sander guardaría un rasgo común con el cine de Eisenstein y Pudovkin: “poner ante las cámaras a personas que no sabían qué había que hacer para enfrentarse a una fotografía”¹⁵. En ese sentido, se trata aquí de un archivo que parte desde su *accessus*. Sin embargo, esto no implica que se conjure con ello su *accesión*. De ahí que Benjamin no vea en la reproductibilidad técnica de la imagen sólo una posibilidad para ampliar los motivos o contenidos del arte, sino más bien una *chance* para que el viviente haga valer su “derecho a ser filmado”.

El *derecho a ser filmado* es una exigencia que se fundamenta en la posibilidad implícita en el desarrollo técnico de socializar el uso (su *access*) de los medios de registro y reproducción audiovisual, que trascienden al arte, permitiendo una nueva forma de conocimiento y percepción del entorno para el viviente. A ello se refiere Benjamin cuando habla del “interés originario y justificado de las masas en el cine”, que no es sino “un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase”¹⁶. Como en la obra de Sander, Benjamin resalta aquí la práctica del cine ruso de su época que prescinde del “culto a las estrellas”, pues sus protagonistas “no son intérpretes en el sentido en que nosotros lo entendemos, sino gente que se autoexhibe y

¹³ D. Hernández Sánchez: “La idea de Europa en la estética del archivo”, en: *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002. p. 167.

¹⁴ Op. Cit., “Pequeña historia...”, p. 397.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 395.

¹⁶ Op. Cit., *La Obra de arte...*, p. 78.

en primer lugar, por cierto, en su proceso de trabajo”¹⁷. La utilización efectiva del sistema de aparatos en la vida cotidiana, que no recurre a una estetización política de ésta mediante la monumentalización ideal y compacta de las masas (“culto al público”), permite así diluir las diferencias entre autor y público, pero también ampliar las competencias politécnicas de las masas, en tanto el *derecho a ser filmado* es una exigencia a la participación directa en la producción derivada del nuevo sistema de aparatos audiovisuales. La “politización del arte” benjaminiana, entonces, se refiere a un arte que no sólo muestre una tendencia política sino que además sea capaz de instruir a otros productores en la producción audiovisual y poner a disposición de estos un aparato productivo mejorado: “dicho aparato productivo será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores”¹⁸. La praxis política se conecta así íntimamente con una política del archivo, esto es, con la democratización efectiva de los medios tecnológicos de captación, almacenamiento, reproducción y distribución de imágenes.

IV.

Según lo hemos venido tratando hasta aquí, el archivo audiovisual se enlazaría, en primer lugar, con las reflexiones de Jacques Derrida sobre lo que él denomina las “teletecnologías” y su especificidad contemporánea¹⁹. La particularidad de los nuevos medios de comunicación e información, referidos bajo ese nombre, pasa precisamente por las variables de distancia (*tele*), espaciales y temporales, que son capaces de transformar radicalmente. De ahí que estos se propaguen paralelamente con los discursos de la conexión global y las virtudes de la transmisión “en directo” (en su *accēdere*), a diferencia, en principio, de la reproductibilidad técnica considerada casi medio siglo antes por Benjamin. Sin embargo, la “actualidad” y la presunta “inmediatez” que disponen las teletecnologías contemporáneas no se podría abordar sin considerar al

¹⁷ *Ibíd.*, p. 77.

¹⁸ W. Benjamin: “El autor como productor”, en: *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1998. p. 130.

¹⁹ Esta especificidad viene dada en tanto, como se sabe, para Derrida la *escritura* misma es ya una *teletecnología* dotada de *iterabilidad*. Pero a diferencia de esta última, los nuevos medios de inscripción y registro, no sólo postergarían o diferirían sus *huellas* en el texto, sino que también añadirían a éstas el “momento vivo” de su inscripción audiovisual. Véase J. Derrida y B. Stiegler: *Ecografías de la televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

menos tres dimensiones asociadas a las mismas, y que Derrida destaca con distintos énfasis.

En primer lugar, al hecho de que dicha “actualidad”, a pesar de sus cartas de presentación, no es en ningún caso el producto de una mediación global diáfana, puesto que deriva de una serie de operaciones técnicas y selectivas, de recortes y puntos de vista, incluso ahí donde se nos presenta “en directo”. A este aspecto, que Derrida denomina *artefactualidad*, se agrega además una *actuvirtualidad*²⁰, dimensión complementaria a los artefactos que co-producen la realidad en tanto con ese término se apunta al “espacio virtual” (o telemático) en donde surgen también los acontecimientos, sin que ello suprima su irreductibilidad (es decir, sin que se conviertan en meros simulacros). En segundo lugar, tal mediación del acontecimiento como acontecimiento de la mediación, es decir, la consumación de la (co)incidencia entre el momento del registro y la producción del entorno, hace que las teletecnologías afecten directamente la sensorialidad del viviente, de modo que Derrida también señala, en una estela benjaminiana, que “(...) el espacio mediático, ya seamos espectadores o actores, en uno u otro concepto, implica una transformación profunda del cuerpo y de la relación con el nuestro”²¹. En tercer lugar, en nuestra “actualidad”, el desarrollo teletecnológico consumaría el potencial productor y “performativo” de las técnicas de inscripción que no se reducen a un mero registro de lo exterior²². Pero al mismo tiempo, estas técnicas desatan la intempestividad o la dislocación del “hecho” mismo de la “actualidad”, de un presente concebido como autónomo o cerrado sobre sí mismo. Los dispositivos técnicos que irrigan la interconexión global trazan a su vez la fractura del presente, en tanto que el momento mismo de producción de imágenes del viviente -de la comunicación y la información- *soporta* ya la posibilidad adicional de su sobrevida. En palabras de Derrida, se trata de la división del presente vivo “entre su vida y su supervivencia; sin lo cual no habría imagen, no habría registro”, es decir, “no habría archivo sin esta divisibilidad del presente viviente, que lleva en sí mismo su espectro”²³.

Si la *lógica espectral*²⁴ subyace a un extendido procedimiento del archivo de “lo real” en tanto que registro de una sobrevida, entonces este último no podría limitarse a

²⁰ *Ibíd.*, pp. 15-19.

²¹ *Ibíd.*, p. 121.

²² Este punto específico es profundizado en H. Von Amelnunxen y M. Wetzel: “La fotografía: copia, archivo, firma. Entrevista con Jacques Derrida”, *Minerva* (Madrid), nº 7, 2008.

²³ *Op. Cit.*, *Ecografías...*, p. 69.

²⁴ La descripción de esta lógica, a pesar de su centralidad y sus vínculos con planteamientos de Benjamin (por ejemplo, el de la *mesianicidad espectral*), sólo puede ser tratada aquí de manera tangencial, con

una relación cosificada con el pasado, ni a ubicaciones fijas en una tripartición secuencial del tiempo (pasado-presente-futuro), puesto que surge en el desajuste de cualquier temporalidad, en las idas y venidas del espectro. Y, sin embargo, no por ello la intempestividad del archivo asegura su transmisión en tanto ésta seguirá remitiendo a la figura problemática de su *accessus*. Precisamente, es a la configuración y disposición social fáctica del archivo a la que Derrida hace frente al reclamar un *derecho de mirada*²⁵. Pero para ello, tendría que definir antes lo que podríamos llamar el *dominio* (poder, territorio, ámbito y derecho) del archivo.

V.

Derrida destaca que el término *archivo* proviene de la palabra griega *Arkhé*, “la cual nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*”²⁶, aparente coordinación doble de: un origen físico, histórico u ontológico, y un principio *nomológico*, esto es, donde se ejerce la autoridad, la ley y el orden. En lo anterior se sustenta la institucionalización del archivo, su “domiciliación” y custodia: su localización física y el resguardo de sus soportes, pero también la restricción de su exposición y su interpretación. A ello se refiere Derrida cuando habla de la doble y complementaria función de la figura de los *arcontes*, guardianes del archivo: por un lado, vigilantes del depósito de los documentos y portadores de la autoridad hermenéutica sobre estos, por otro lado, ejecutores de “las funciones de unificación, de identificación, de clasificación” y del *poder de consignación*, entendido como el principio de reunión y coordinación en “un solo *corpus*” de “un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal”²⁷. Una vez caracterizado su dominio, Derrida nos introduce al problema crucial del *accessus* al archivo cuando señala que éste no es “una cuestión

relación a la tensión específica del archivo que aquí nos preocupa. De cualquier modo, sobre esto véase J. Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid, Trotta, 2003.

²⁵ Aquí se hace necesaria otra precisión: la expresión *derecho de mirada* fue acuñada por Derrida para referirse a la obra de la fotógrafa belga Marie-Françoise Plissart, en un libro conjunto (*Droit de regard*, París, Les Éditions de Minuit, 1985). Allí, el filósofo francés trabaja principalmente las relaciones entre fotografía y psicoanálisis, partiendo desde lo que ya Benjamin había sugerido al respecto en su ensayo de 1936. No obstante, aquí no nos referimos a este uso del término por una razón principal: porque conecta de manera directa el problema del archivo con el inconsciente. Hemos preferido reservar para otro momento ese camino (con el que de todos modos nos toparemos), ya que, efectivamente, podría trabajarse una lógica del archivo desde tal perspectiva (del aparato psíquico en tanto que *archivación interna*), como también lo hace Derrida en buena parte de *Mal de archivo*. Pero, otra vez, toda esta dimensión problemática sobre el archivo podría desviarnos de lo que aquí buscamos exponer.

²⁶ J. Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997. p. 9.

²⁷ *Ibíd.*, p. 11.

política entre otras” puesto que “atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como *res publica*. (...) La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación”²⁸.

Cada vez más, el campo social parece estar atravesado completamente por y en la influencia de los nuevos medios tecnológicos de *archivación* (los diversos dispositivos de almacenamiento portátil, el E-mail, los multimedia, etc.), donde se efectúa como nunca antes no sólo la capacidad almacenadora, conservadora, transmisora, de documentos del pasado, sino que además donde el archivo-*archivante* se vuelve productor de los acontecimientos (*actuvirtualidad* y *artefactualidad*), y en ese mismo empeño dispone una relación con el porvenir. Para Derrida este hecho, demanda transformaciones políticas donde un *derecho de mirada* ocupe un importante lugar. Es decir, donde se haga urgencia una problematización del espacio público contemporáneo, regulado y modelado por la producción y la circulación de imágenes, las cuales conforman, a su vez, una suerte de archivo institucional. Se trata de un singular derecho de *accessus*, de cuestionar las imágenes que se muestran y cómo se muestran y almacenan ávidamente en nuestras sociedades (*access*). Pero también es un derecho a conocer quiénes son los que las interpretan y explotan, cuáles son sus usos y restricciones (su *accesión* jurídica). En ese sentido, Derrida sostiene que “tener acceso a esos archivos, poder analizar su contenido, las modalidades de selección, interpretación, manipulación que presidieron su producción y circulación, todo eso es por lo tanto un derecho del ciudadano”, y cuyo planteamiento exige, al menos, “una *deconstrucción* práctica de los conceptos tradicionales y dominantes del Estado y el ciudadano”²⁹. En consecuencia, al igual como en Benjamin con la “politización del arte”, se trata aquí de replantear la política para alcanzar una democratización efectiva del archivo como *res pública*.

Sin embargo, el *derecho de mirada* es problemático ya en su propia enunciación. Así lo reconoce Derrida, pues si bien no se trata de una autoridad violenta (injusta) e inconcebible sobre la visión (o sea, sobre la percepción), todo derecho, a su vez, haría suya una autoridad de mirada en tanto que vigilancia e inspección legitimada³⁰. De cualquier modo, el “derecho de mirada” no deja de enfrentarnos al *double bind* que involuntariamente insinúa: de la percepción del derecho como configuración de la

²⁸ *Ibíd.*, p. 12.

²⁹ *Op. Cit.*, *Ecografías...*, p. 51.

³⁰ *Ibíd.*, p. 48.

política del viviente y del derecho a la percepción como posibilidad política del viviente. Dicho vínculo encuentra y desencuentra a la vez los planteamientos sobre una *política del archivo* del “derecho a ser filmado” y del “derecho de mirada”. Este último, en Derrida, es una singular figura que se concibe como vía posible para una política de la negociación y el convenio de las condiciones de selección y distribución de las imágenes. Así, en la medida del *accessus*, el “derecho de mirada” obtiene sus criterios en el *accēdere* y el *access* del archivo, y una negociación constante de su *accesión* jurídica, de su economía archivadora y del corpus de su poder de consignación. Pero la gama que hemos abierto en el *accessus* al archivo, sólo se consume como tal cuando a su *accesión* jurídica se inviste su “*accesión fisiológica*”. Si dentro de la primera es donde busca negociar la deconstrucción, en sus movimientos *instituyentes* y *conservadores*³¹, en la segunda es donde se manifiesta otra estela benjaminiana.

A diferencia del *derecho de mirada*, el *derecho a ser filmado*, no sería más que la expresión para hacer valer un incatalogable derecho de auto-exhibición, que exige como condición un movimiento doble y complementario: Por un lado, “la transformación de la relaciones de propiedad”³² de los propios medios reproductibilidad técnica o las teletecnologías, y por otro lado, la *destrucción* de la organización estetizante de la política dispuesta en el sistema de aparatos para que la masa se mire “a sí misma cara a cara”³³ como monumentalización de material humano, es decir, en tanto que *corpus idealizado*. Si el primer movimiento remite a la supresión de la *accesión* jurídica del archivo el segundo remite al complemento de su subacepción fisiológica, al considerar en su *accessus* la *accesión del corpus unitario e ideal* que establece el *poder de consignación*, en tanto que poder de *estetización política del archivo*. En ese sentido el *derecho a ser filmado*, parecería ejercerse también cuando se descompone la *accesión* jurídica del archivo, cuando su *access* deviene *malware* o violación del *copyright*, cuando su acercamiento implica la desorganización y desarticulación de la función arcónica, cuando se enferma el *corpus* consignado.

³¹ Para entender mejor este punto habría que revisar las relaciones entre la fuerza del derecho y su violencia según Derrida, pero también según Benjamin. Una reflexión sobre ello acompaña esta presentación como fragmento oculto.

³² Op. Cit., *La Obra de arte...*, p. 96.

³³ *Ibíd.*, p. 112.

VI.

Habría entonces que volver sobre el comienzo, sobre el *Arkhé*, a un archivo de archivos como lo es el de Corbis. El inmenso archivo subterráneo de imágenes expresa y sufre de manera ejemplar lo que Derrida llamó el *mal de archivo*³⁴, puesto que su pretendida guarida atemporal (un bunker climatizado y construido para resistir catástrofes naturales y bélicas) lucha con el deterioro (finitud) inevitable de los soportes fotográficos, a la vez que este deterioro se deriva de su propia ansiedad *in-finita* de acumulación y capitalización de los documentos. Por otro lado, el archivo Corbis muestra como bajo el lente de algunos cuantos fotógrafos, ha podido construirse parte no menor de la historia visual del siglo XX, al mismo tiempo que parece cerrar el siglo de la imagen analógica dando paso (literalmente) al de la imagen digital ¿Qué nos depara entonces un siglo en el que los lentes de registro se han dispersado de modo inédito, en que los soportes son prácticamente invisibles y las capacidades de almacenamiento se vuelven inimaginables, incluso en los niveles más cotidianos? La dispersión de los sistemas de registro en la vida social, sin embargo, no asegura hasta ahora ni un “derecho de mirada”, ni el ejercicio del “derecho a ser filmado”, ya que mientras la *topo-nomológica* del archivo parece hoy trascender cualquier *domiciliación* lo mismo sucede con un “poder de consignación” cada vez más difuso. Sobre ello, podría sostenerse que a la promesa de la comunicación global subyace en realidad la crisis de un archivo democrático justo cuando estamos en medio de su mayor desarrollo tecnológico, es decir, cuando es ya técnicamente posible. Junto a esto, el “acceso” a los medios de comunicación y a las tecnologías de la información, al archivo *archivante*, se ha planteado hasta ahora desde una parcialidad en el debate público que no puede dejarnos indiferentes y que requiere una reflexión mucho más profunda de la que aquí hemos podido llevar a cabo, la cual tendría que afrontar seriamente como arista política la discusión de los derechos de propiedad de las teletecnologías así como la de sus productos, es decir, la *accesión* del archivo. Y, sin embargo, no es menos probable que a la *accesión* jurídica del archivo le viene ya dada un punto crítico desde el porvenir, en tanto, la expansión de sus medios técnicos no podría sino extender una *domiciliación* a costa de un *accessus* que conlleva en sí mismo la *pulsión de anarchivo*, la *accesión* de

³⁴ Op. Cit., *Mal de archivo...*, p. 101.

su *accesión*. Algunas de esas cosas, si no más, son las que habría que seguir discutiendo.