

## ARCHIVO

Pedro G. Romero

### Primero

En alguna nota, introducción, prólogo o epílogo, cuenta Julio Caro Baroja cómo asistió expectante al incendio de un convento de carmelitas el 11 de mayo de 1931 en Madrid. Entre los vándalos anticlericales destacaba uno que arrojaba por una de las ventanas enseres y libros, especialmente ejemplares de la Enciclopedia Espasa. De entre las decenas de sucedidos que recogen esos días los periódicos sobresale la nota referida a un grupo de impresores anarquistas que había requisado en distintos colegios y conventos religiosos de la ciudad una colección completa de la misma Enciclopedia y la había puesto a disposición del público en el Ateneo Obrero Libertad Un amigo, aficionado al Rastro madrileño y sus historias, me asegura haber visto una fotografía de esos mismos días en la que unos obrerillos ponían a la venta en su puesto imágenes religiosas junto a volúmenes sueltos de la misma obra, aunque conozco una toma similar realizada en 1936 en el mercado de Sant Antoni de Barcelona

### Segundo

Sobre el empeño de los anarquistas españoles en destruir los archivos de la propiedad está casi todo dicho Fue una revolución consciente de que leyes escritura Sin embargo, para nuestro tiempo resulta más relevante la destrucción a la que sometieron a las imágenes religiosas, hoy que la ley parece que empieza a fundamentarse en imágenes Hay otro incendio renombrado el de aquellas fogatas que los libertarios realizaban con los billetes de banco incautados, seguros como estaban de la pronta desaparición del dinero como mecanismo formal que gestiona nuestras economías Aquellos billetes sumaban imágenes y escrituras en el mismo sentido en el que Guy Debord lo señala, "el espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen" Una lógica taxonómica igualaba ante sus ojos los registros de la propiedad, los museos parroquiales y las cajas de ahorro.

### Tercero

Con una lucidez inusual, algunos militantes cenetistas hicieron diversas llamadas contra la destrucción de imágenes sagradas, obras de arte y libros religiosos, peticiones que no procedían de la moderación o la patrimonialización de la cultura por el nuevo Estado en ellas requerían una mayor radicalidad a los revolucionarios, contemplando la posibilidad extrema de que una nueva clasificación y jerarquización de estos elementos ,debiera constituirse en la finalidad última de estas expropiaciones libertarias. Los ejemplos en los que abundaban tienen no pocos rasgos de inocencia: los "san José" pasarían a engrosar el sitio destinado a representar a los compañeros carpinteros, los cuadros del Greco tendrían en los museos lugar junto al arte moderno, los tratados teológicos se debatirían entre el anaquel de la literatura fantástica y el estante de los

libros de terror. Lo que proponían frente a la destrucción era una auténtica revolución taxonómica, un cambio en el pensamiento del mundo.

## Y antes

Dejémosle a Derrida la pasión filológica que le es propia: “No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra 'archivo' —y por el archivo de una palabra tan familiar— *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan —principio físico, histórico u ontológico—, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado —principio nomológico— “Allí donde”, hemos dicho y “en ese lugar”. ¿Cómo pensar allí? ¿Y cómo pensar ese tener lugar o ese ocupar sitio del *arkhé*? Habría allí, por tanto dos órdenes de orden: secuencias y mandato. Una serie de divergencias no dejará pues, de dividir cada átomo de nuestro léxico Ya en el *arkhé* del comienzo hice alusión al comienzo según la naturaleza o según la historia, introduciendo subrepticamente una cadena de oposiciones tardías y problemáticas entre la *physis* y sus otros, *thésis*, *tékhne*, *nómos*, etc., que se encuentran funcionando en el otro principio, el principio nomológico del *arkhé*, el del mandato. Todo sería sencillo si hubiera un principio o dos principios. Todo sería sencillo si la *physis* y cada uno de sus otros no fueran sino uno o dos. Ahora bien, ello no es así, lo sospechamos desde hace mucho tiempo mas lo olvidamos siempre. Siempre hay más de uno —y más o menos de dos—. Tanto en el orden del comienzo como en el orden del mandato. El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. Mas también se mantiene al abrigo de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida. No hay nada de accidental o de sorprendente en ello. En efecto, contrariamente a la impresión que con frecuencia se tiene, un concepto así no es fácil de archivar. Nos cuesta, y por razones esenciales, establecerlo e interpretarlo en el documento que nos entrega aquí en la palabra que lo nombra, a saber, el 'archivo'. En cierto modo el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, al *arkhé* en el sentido físico histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo. Pero aún más, y antes aún, 'archivo' remite al *arkhé* en el sentido nomológico, al *arkhé* del mandato. Como el *archivum* o el *archium* latino (palabra que se emplea en singular, como se hacía en un principio en francés con 'archivo' que se decía antaño en singular y en masculino: “un archivo”), el sentido de 'archivo', su solo sentido, le viene del *arkeion* griego en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban, significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo garantizan la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley, recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este decir la ley le hacía falta a la vez un guardián y una localización. Ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia”.

## También

Mas si tomamos un referente filológico cualquiera, por ejemplo, el volumen correspondiente de la misma Enciclopedia Espasa que aparece en el punto primero, podemos leer: “Anarquía, del griego *anarchía*, compuesto de *a*, privativo, y *arché*, autoridad, gobierno”. Por lo que podríamos releer la disquisición de Derrida con sus variantes correspondientes. Falta de comienzo, falta de principio, falta de mandato, carencia de ley, ausencia de archivo. Lo que es

más importante, falta de institución, soporte o residencia a las que tan acertadamente dirige su finalidad el propio Derrida.

## Principio

Leyendo el librito de Edgar Wind sobre *Arte y anarquía* —donde anarquía se refiere más a caos y desorden que a sus connotaciones políticas, aunque también—, advertimos algunas sugerentes ideas de cómo los cambios efectuados en las artes desde finales del siglo XIX operaron fundamentalmente por la necesidad de establecer un cambio taxonómico en la evaluación de las artes sobre todo después de que éstas se empezaran a clasificar dentro del programa ilustrado y adquiriesen con Hegel una cierta plenitud histórica. La popularización de la cultura, el nacimiento de los entendidos en arte y la mecanización de la producción artística son algunos de los índices que Wind estudia. En los tres casos la fotografía adquiere una gran importancia como necesidad para culminar un proyecto histórico y como desencadenante de las acciones y reacciones que el nuevo tiempo le presenta. Democracia, universidad y técnica: desde la popularización pedagógica de las artes por medio de los cromos hasta la fotografía periodística o de publicidad; desde la fragmentación taxonómica del método *connoisseur* que desarrollara Giovanni Morelli hasta el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg; desde la pulsión restauradora de un Violet-le-Duc y sus catálogos de monumentos hasta el archifamoso ensayo de Walter Benjamin sobre *El arte en la era de la reproductibilidad mecánica*. Nada nuevo ha sucedido, según Wind, pero se tendrá que reconocer que la fotografía acelera de forma inmisericorde uno de los principios del conocimiento propio de las artes visuales, por el cual mirar es clasificar.

## Tesoro

Esto no lo pongo por escrito sino por leído, lo presentaron Diana López Gamboa y José Jesús García Rodulfo en unas jornadas sobre iconoclastia, archivo y televisión del *Archivo F.X.*: “Primero fue el archivo y luego la biblioteca porque la escritura surgió por motivos contables para registrar lo que se debía pagar y lo que ya se había pagado a las autoridades... Cuando la escritura alcanzó cierto grado de desarrollo, los soberanos sintieron deseos de dejar constancia de sus acciones para que las generaciones futuras los admiraran... Y un segundo significado asociado a la actividad documental de ámbito periodístico, cuyo origen es más cercano en el tiempo, con la preparación de semblanzas necrológicas en los diarios, que, al ir acompañadas de ilustraciones, hicieron necesario conservarlas para su reutilización debido a su elevado coste. Es decir, son las imágenes impresas uno de los elementos que condicionan la creación de un archivo de prensa. Los primeros servicios de documentación norteamericanos recibieron el significativo nombre de morgues. Con el concepto de la morgue podemos establecer un símil de lo que sería cualquier archivo de imágenes de televisión. Leemos en la Enciclopedia Espasa "Morgue, (La), Hist. Lugar donde se exponen al público, en París, para su identificación, los cadáveres de las personas desconocidas. Cuando los cadáveres se identifican son entregados a la familia, que debe pagar lo prefijado". Así, el lugar sería el depósito de cintas —también las cintas, como los cadáveres, necesitan de unas condiciones de almacenamiento, temperatura y humedad adecuadas para que no se deterioren, es decir, para que no se descompongan—; la identificación sería la localización de las imágenes a través de ordenador; los cadáveres serían las propias imágenes contenidas en las cintas, y los familiares los usuarios del archivo de televisión. Aceptando que nuestra profesión se basa en un proceso continuo de conservación y destrucción, cabría preguntarse por qué se guardan unas imágenes y no otras. Existe una primera gran criba que depende de los criterios de la empresa periodística e incluso trasciende a la propia organización, ya que conocemos del exterior lo que las agencias internacionales de noticias seleccionan para difundir. Estos criterios pueden ser la rentabilidad (los motivos contables que mencionábamos arriba como el origen de la aparición de los archivos) o la línea editorial de la cadena (también los gobernantes de hoy sienten "deseos de dejar constancia de sus acciones para que las generaciones futuras -pero sobre todo las presentes- los admiren"). Además, existe una segunda

criba más cercana y tangible *menos* trascendente y humanizada, relacionada con la propia práctica de nuestro trabajo, que depende de factores variables como la política del archivo, la disponibilidad de recursos humanos, las necesidades de recuperación de imágenes, la calidad de éstas, el espacio disponible en el depósito de cintas, etc. No solo almacenamos, conservamos, guardamos, archivamos..., sino que también seleccionamos, y el hecho en sí de la selección supone irremediamente la destrucción. Si desde el punto de vista formal en la alegoría de la explicación de un archivo de imágenes éstas serían los cadáveres, desde el punto de vista del contenido, la acepción de 'cadáver' adquiere un significado casi literal. Una parte importante de nuestro trabajo es tratar con cadáveres o sea, imágenes ya emitidas, lo que, en un medio tan relacionado con lo novedoso resta parte de su valor. Estas imágenes ya emitidas nos llegan en forma de productos acabados (programas, informativos, etc.) que han sido filtrados varias veces (la cadena, el que edita, el productor, los periodistas...). Sobre estos productos acabados hacemos una selección casi involuntaria, dependiente de las limitaciones que impone lo que en la jerga documental se conoce con la pretenciosa expresión de 'análisis de contenidos'. Esto no es más que la descripción de los planos o secuencias que existen en las imágenes; la traducción de la imagen a palabras, su representación con el lenguaje. Dentro de una misma noticia o secuencia describimos unos planos y no otros, descartándolos por poco significativos pero, sobre todo, los describimos de una determinada manera. Aunque existan unas pautas un lenguaje más o menos consensuado, es difícil hacer legible una imagen, narrar toda la carga expresiva de un plano, no olvidar ningún detalle que la sitúe en el espacio y el tiempo, pero sobre todo es difícil hacerlo con pocas palabras y que además, un grupo de personas lo haga de la misma forma. La elección de un sustantivo y no su sinónimo, o de un tiempo verbal determinado condiciona la selección a la hora de la recuperación de las propias imágenes”.

### Clasificación

Ningún archivero que se precie puede obviar los tópicos: “Los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de piel de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el Jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. Hasta aquí la clasificación que Jorge Luis Borges atribuye a una cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, citada por el doctor Franz Kuhn —de entrada cierta en la Espasa—, en su texto *El idioma analltico de John Wilkins* —también en la Espasa—, perteneciente a *Otras inquisiciones*, de 1960. Por supuesto nadie encontró jamás dicha enciclopedia china aunque su eco tuvo más fortuna que la de los mencionados Kuhn y Wilkins. En 1966, Michel Foucault abre con este texto *Las palabras y las cosas*, libro que provoca un cataclismo crítico en las ciencias humanísticas, donde se constata la igualdad epistemológica entre esta clasificación 'china' y cualquier otra que las ciencias realizan sobre el mundo para someterlo, para doblegarlo. Cuando hablamos de *clasificandos* estamos tomando una opción política. Todavía en 1982, Georges Perec retoma la cita de Borges y la lectura de Foucault en su preciso *Pensar/ Clasificar*, para decirnos que cuando hablamos de *clasificandos* estamos ante una opción poética. La violencia que opera contra el mundo la famosa taxonomía 'china' se percibe como monstruosa, aunque es una monstruosidad no mayor que la de cualquier otra clasificación. Como pasa con la obra de Raymond Roussel, a la que ambos escritores franceses muestran su deuda —las clasificaciones de Roussel son la verdadera china en el zapato del lenguaje—, el rigor sistemático y el terror filológico no excluyen la arbitrariedad y el humor. El sueño de la razón produce monstruos. La imposibilidad de clasificar completamente el mundo abre cierta esperanza. La escritura, la información, la imagen, la televisión, Internet y la comunicación global son, afortunadamente inabarcables. Como se desprende del escrito de Gamboa y Rodolfo, todo sistema de archivos es inaprensible, está abocado a su propia destrucción. Pero, como explicita el símil de la morgue, para que las taxonomías puedan funcionar es necesario primero reducir esa información a cadáveres. Las fotografías nacieron para ser clasificadas en un ejercicio implacable de taxidermia; antes era

necesario que la persona fotografiada estuviese muerta. Una grieta política se abre con estas certeras formas de clasificar el mundo —los recientes sucesos del 11 de marzo en Madrid confirman con clínica precisión este relato el terror real, la guerra de información, la subversión estadística...—. El archivo total es inaceptable, puesto que sólo puede instalarse mediante la destrucción. Además es imposible, ya que su plenitud necesariamente conlleva la misma destrucción. Giorgio Agamben reflexiona en *Lo que queda de Auschwitz* sobre las posibilidades del archivo y el testimonio en el escenario político actual. En la propia tradición judía descubre el concepto de 'resto', que acaba definiendo “Así el 'resto' de Auschwitz —los testigos— no son ni los muertos ni los supervivientes ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos”.

## Archivo

Algunos años antes de sus reflexiones en torno a la biopolítica, Agamben publicó *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* libro en el que, siguiendo a Walter Benjamin —“la gente regresaba enmudecida... no más rica, sino más pobre en experiencias compartibles... Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvías tirados por coches de caballos estaba parada bajo el cielo en un paisaje en el cual solamente las nubes seguían siendo iguales y en, cuyo centro, en un campo de fuerzas de corrientes destructivas y explosiones estaba el frágil y minúsculo cuerpo humano”—, se enfrenta a una concepción taxonómica de la historia oponiéndole otras formas de historicidad que recuperen nuestras experiencias. “Desde este punto de vista resulta particularmente instructiva una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico. Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el Patio de los Leones en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos. Naturalmente no se trata de deplorar esa realidad, sino de **tenerla en cuenta** —el subrayado es mío—. Ya que tal vez en el fondo de ese rechazo en apariencia demente se esconda un germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura.” Pero más que mirar al futuro, Agamben se retrotrae a la infancia para encontrar sus herramientas. Frente al archivo de la historia, el chiste, el relato, los juguetes, la fábula, el garabato, las miniaturas los balbuceos primeros del lenguaje.

## Otros

No podemos renunciar a Google. Tomemos un día cualquiera, un momento cualquiera. Una equivocación cualquiera. Fue Benjamin Péret quien dijo que “posiblemente, la mayor obra de arte colectivo de la humanidad fuese el incendio de iglesias de Barcelona” y no Georges Perec, a quien debo el resto: “Dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular y plural, derecha e izquierda, cuatro estaciones, cinco sentidos, seis vocales siete días, doce meses, veintiséis letras”. Si pensar es clasificar, ¿exactamente, en qué estamos pensando?

**Pedro G Romero, 2004**

**www.macba.es**

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visita <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.1/es/> o envía una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.