

12.

MONTAJE Y DES/MONTAJE DE LA HISTORIA. LAS FISURAS DE LA MEMORIA (AUTO)BIOGRÁFICA

Silvia S. Anderlini

*“La memoria fiel de una singularidad así
no puede más que entregarse al espectro.”*

Derrida (*Mal de Archivo*)

EL YO QUE SE ARTICULA en el discurso autobiográfico (memorias, diarios) emerge de un montaje entre el yo narrador y el yo narrado¹, tocado sin embargo por la contingencia y la sospecha. Se trata de un yo fragmentario, desfigurado, fisurado, construido (o *deconstruido*) por un lenguaje despojador, “que desposee y desfigura en la misma medida en que restaura”, como lo señala Paul de Man.² De un discurso autobiográfico así concebido emergen los “harapos” del yo. Además en el acto autobiográfico el pasado del yo se actualiza y, en tal sentido, no ha terminado de pasar aún. El discurso (auto) biográfico implica una retórica, una poética (y hasta una política) del yo, que tiene mucho que ver con el presente de quien escribe y de quien lee.

La idea de montaje también está presente en la concepción de Bruner y Weisser (1995) acerca de que el “proceso de hacer una autobiografía es el acto sutil de poner una muestra de recuerdos episódicos en una densa matriz de recuerdos semánticos organizados y culturalmente esquematizados” (Bruner y Weisser, p. 185), conectando tal ensamble de memorias (episódica y semántica) con la descripción de la historia de Hayden White y su distinción entre *anales*, *historias* y *crónicas*.

1 El “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1991) que se establece entre autor y lector, hace que aquél garantice a éste la coincidencia entre autor, narrador y personaje en el discurso de la obra, lo cual implica un triple montaje.

2 Paul de Man vio la figura de la autobiografía en los epitafios, a partir de su reflexión sobre el *Ensayo sobre los epitafios* de Wordsworth: “La figura dominante en el discurso epitáfico o autobiográfico es la prosopopeya, la ficción de la *voz-más-allá-de-la-tumba*: una piedra sin palabras grabadas dejaría al sol suspendido en la nada.” (De Man, 1991, p. 116)

Por su parte Didi-Huberman (2011) llama memoria al tiempo que no es exactamente el pasado, que lo decanta de su exactitud:

La memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de «decantación» del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica. (p. 60)

Esta noción de memoria conlleva una organización impura, un montaje no “histórico” del tiempo. La historia –al igual que la autobiografía, en tanto ficción del yo– construye intrigas, y es también una retórica y una poética (y hasta una política) del tiempo explorado.

En la tesis VI Walter Benjamin plantea que conocer el pasado es recordar en un momento de peligro, y a ese modo de conocer el pasado se lo llama memoria. La memoria siempre es peligrosa, porque se niega a tomar lo que hay por toda la realidad, y tiene en cuenta además lo ausente, y esto cambia la valoración de toda la realidad. El pasado ausente o considerado insignificante es parte fundamental de la realidad.

Además en Benjamin la alegoría es un instrumento interpretativo de la memoria. Esto implica que cualquier acontecimiento y cualquier circunstancia –cualquier recuerdo– pueden aparecer como un signo, pero cuyo significado se encuentra en otro lugar, en la alteridad. Y si además se le otorga al recuerdo un valor ficcional, ese significado alegórico se densifica aún más. En tal sentido la memoria (alegórica) es un montaje de significados cronológicamente diversos. Benjamin insta a recordar lo olvidado, porque ahí sin duda está lo nuevo, lo nunca dicho, lo nunca escrito, y la posibilidad de una crítica a lo efectivamente recordado (y narrado), a lo que habitualmente se expresa en el discurso de los vencedores. La memoria de lo que ha fracasado, de lo que *nunca ha sido*, también tiene que ser relatada, y por eso Reyes Mate (2009) subtitula su comentario de la Tesis V: “Leer el pasado como si fuera un texto nunca escrito”. Para poder hallar ese texto es imprescindible el “desmontaje” del discurso de los vencedores: “Refundar la historia en un movimiento «a contrapelo» es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución.” (Didi-Huberman, p. 174) Los deshechos tienen la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos.

Benjamin ya había llevado a la práctica esta noción de memoria en su proyecto sobre *El Libro de los Pasajes*. Al revalorizar los residuos y desechos del capitalismo del siglo XIX, la rememoración a la que incita

su *hermenéutica de lo concreto* (promovida por el proyecto mencionado), posibilita el sentirse interpelado por la esperanza y el sufrimiento de las clases oprimidas pasadas, lo cual, según Benjamin, debe constituir el motor de la acción política revolucionaria que los redima. Así es como la memoria del pasado tiene relevancia política para la praxis presente.

El Libro de los Pasajes lleva a cabo “el intento de retener la imagen de la Historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desperdicios, por así decirlo.” (Benjamin y Scholem, 1987, p. 184) El proyecto era que tal Libro estuviera compuesto en su mayor parte de citas y fragmentos discursivos, procedentes de las más dispares fuentes del siglo XIX y XX, contruidos con el método del “montaje literario”:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No robaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación ingeniosa. Pero los harapos, los desperdicios: no quiero inventarlos sino dejarlos venir de la única manera posible en que hallan justicia: usándolos. (Benjamin, 2005, p. 574)

El procedimiento del montaje constituye “un principio de interrupción [...]: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta” (Benjamin, 1975, p. 131). La interrupción es “la base de la cita [...] Citar un texto implica interrumpir su contexto.” (p. 37) La interrupción constituye un modo de presentación alegórica,³ más que de representación simbólica, sobre todo a partir de sus observaciones sobre el teatro brechtiano:

El teatro épico no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los acontecimientos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar una postura ante el suceso. (Benjamin, 1975, p. 131)

La técnica del montaje aplicada al *Libro de los Pasajes* pretende posibilitar una experiencia crítica del mundo de los objetos del siglo XIX que disuelva la ilusión generada por la visión de la historia como continuidad definida por el progreso.⁴ También esta “presentación”

3 “Así como en el símbolo lo inexpresable es traído al lenguaje, de manera similar la tradición intenta transmitir o vehiculizar una verdad coherente. La tradición busca así comunicar y representar esa verdad. Sin embargo, la alegoría, al igual que la cita, más que comunicar, transmite. Se comporta como un vehículo de transmisión. No representa un sentido previo, sino que lo expone en una nueva o diferente presentación, tras su previa descontextualización. Y de esa manera lo transmite.” (Anderlini, 2012, p. 177)

4 La imagen dialéctica es definida como “la presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un ‘flash luminoso’ de verdad.” (Buck-Morss, 1995, p. 245)

alegórica de la historia -y del relato (auto)biográfico en cuanto género convencional- requiere alguna forma de transmisión, como ocurre con cualquier tradición. Sin embargo hay una forma de transmisión que resulta en catástrofe, que es cuando predomina la continuidad homogénea de la corriente de acontecimientos y la transmisión consecuente de esa continuidad en forma de tradición de los grupos dominantes. Dice Benjamin (2005):

¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo y no tanto del descrédito y del menosprecio al que han ido a parar como de la catástrofe en tanto que una determinada manera de su tradición, que muy frecuentemente expone su ‘valoración como herencia’. Son salvados mediante la exhibición de un salto en ellos. –Hay una transmisión que es la catástrofe. (p. 591)

La *revolución* de Benjamin consiste en trasponer la experiencia del tiempo vivido desde la esfera personal a la esfera histórica, sustituyendo la idea de un tiempo objetivo y lineal por la experiencia subjetiva de un tiempo cualitativo, en el que cada instante se vive en su singularidad incomparable. La memoria histórica a la que apunta Benjamin no tiene nada de acumulativo, como suma de acontecimientos a conservar. Todo lo contrario, “es como si la conciencia política del presente saltara por encima de los siglos para captar un momento del pasado en el que se reconoce; no para conmemorarlo sino para reanimarlo, darle una vida nueva, y tratar de realizar hoy lo que faltó ayer.” (Mosès, 1997, p. 127)

La experiencia proustiana de resurrección del pasado en la iluminación del recuerdo se eleva aquí a la dignidad de categoría histórica. Como en Proust, no se trata tanto de recuperar el pasado como de “salvarlo” (del olvido). Porque si el recuerdo se contentara con devolver los acontecimientos del pasado al patrimonio colectivo y celebrar su culto, éstos quedarían para siempre presos del conformismo de la tradición. “Salvar el pasado” significa, sobre todo, para Benjamin:

Arrancarlo al conformismo que, en cada instante, amenaza con violentarlo, para darle en el corazón de nuestro presente, una nueva actualidad. Porque la forma en que honramos al pasado convirtiéndolo en una pequeña herencia es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición [...] A la experiencia proustiana individual de la resurrección del pasado en el presente, aquí sustituye la conciencia histórica de un hoy en el que confluye la memoria de las generaciones pasadas y que, al mismo tiempo, aparece ya como una novedad radical, como manifestación de lo que nunca antes había acontecido. (Mosès, p. 129)

La tradición de los oprimidos, desvinculada del acceso a los medios de transmisión, está caracterizada por su discontinuidad y para Benjamin

es la representación de lo discontinuo el fundamento de la auténtica tradición. Esto sucede porque la tradición de la clase oprimida sólo puede transmitir acontecimientos de poco valor paradigmático, es decir, derrotas. Esta tradición no es, como la de la clase dominante, un legado, un patrimonio; está constituida por fragmentos, por restos de un naufragio, por escombros de una sucesión histórica: “La tradición de los oprimidos consiste en la serie discontinua de los pocos momentos en los que la cadena de la dominación ha sido provisionalmente rota.” (Löwy, 2005, p. 124)

En la más extrema discontinuidad de los horizontes históricos, las esperanzas del colectivo oprimido del pasado sólo pueden ser objeto de rememoración y redención, no a través de la comprensión o fusión de horizontes, como pretendía la hermenéutica de la tradición de Gadamer, sino mediante la praxis política emancipadora que haga saltar el continuum catastrófico de la historia.

Sin embargo a los “harapos” de la historia, y a los “harapos” del yo – (auto)biográfico– hay que darles un nuevo uso, afín a los contextos sociales y políticos emergentes, y en eso consiste la tendencia “constructiva” del montaje,⁵ que se puede manifestar de diferentes maneras.

La recuperación de la democracia en la Argentina a partir de 1983 implicó un principio de “interrupción” histórica (teniendo en cuenta la larga “tradición” de gobiernos de facto de las décadas anteriores), a partir de la cual fueron emergiendo en forma de “montaje” las identidades recuperadas de los Nietos, las que ya no responden únicamente a las narrativas impuestas por los apropiadores, sino a sus historias ilegítimamente ocultadas (derrotadas); pero restituidas en tantos casos, y aún por restituir, en tantos otros.

El Archivo Biográfico Familiar de las Abuelas de Plaza de Mayo constituye un aspecto fundamental de este montaje narrativo:

Con la tarea del Archivo aparece la idea de una composición polifónica conformada por muchos actores sociales que aportan sus voces y sus propios archivos de imágenes [...] De este modo, dicha reconstrucción retrata al familiar desaparecido, y en la medida en que se configura con relatos de otros que están enmarcados en determinados contextos de enunciación, lo que se obtiene es una heterobiografía. Esta biografía

5 Luis García (2012) interpreta que el movimiento de descomposición de sentido en la experiencia moderna es conceptualizado por Benjamin con la categoría de “alegoría”, mientras que el trabajo de construcción a partir de los despojos se canaliza por el procedimiento del “montaje”.

implica una construcción narrativa que recoge las voces de familiares, amigos y personas significativas que hayan conocido al padre y/o madre detenido-desaparecido. Estos relatos conforman una trama donde la historia familiar del “nieto”, previa a su apropiación, es narrada para una posible donación de los relatos donde el “nieto” pueda ubicarse en el discurso de esos “otros” en función de construir el sentido de una porción histórica cercenada por las prácticas de la dictadura. (Medina, 2012, p. 173)

El Archivo Biográfico Familiar está destinado al joven restituido, o al familiar del que aún no se ha logrado restituir: “También el archivo está destinado a una ‘espectralidad’ que circunscribe a la ‘desaparición’ como figura del que todavía no está porque no se lo encontró o aún no está restituido.” (Medina, p. 176) Es decir que estos Archivos están plasmados también desde la ausencia. Lo presente se monta con lo ausente⁶. El objeto de estos archivos no pertenece a un pasado caduco y desaparecido. Se trata de algo pasado, pero que sin embargo no ha terminado de pasar. Por lo tanto requiere también del “desmontaje” de lo que sí ha pasado, y que se ha difundido como historia, o biografía, o archivo irreversibles.

La misma noción de Archivo, en la mirada derrideana, lleva implícita esta idea de “montaje”:

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*? ¿Entonces, cómo pensar ese *tener lugar* o ese *ocupar sitio* del *arkhé*? Habría *allí*, por lo tanto, dos órdenes de orden: *secuencial* y *de Mandato*. (Derrida, 1997, p. 9)

6 Para Derrida el nombre propio patentiza una alteridad que está indicando una presencia fantasmática: “En ese sentido, la cuestión del nombre propio, la del epitafio y la de la firma, nos remiten siempre al tema de la alteridad en el modo de la cripta. El nombre propio sería una suerte de cripta en mi mismidad, que está manteniendo como vivo a un muerto, o a una cadena de muertos, entre ellos, a mí mismo, en tanto porvenir. Toda la temática del nombre propio (que pareciera hacer referencia a una subjetividad centrada en sí misma) muestra que la subjetividad se constituye a partir de la alteridad. Y no se constituye desde una suerte de relación donde el otro es alguien que está frente a mí, y con quien puedo entrar en contacto a partir de metáforas de identificaciones o de metáforas de espejos, sino que el otro está presente con su alteridad en mi propia mismidad, en este modo de la cripta.” (Cragnolini, 2002, s/p.)

El Archivo es un montaje entre el origen y el mandato, y algo más que una mera escritura del recuerdo vinculada con la experiencia de una memoria lineal o episódica, sino que está a la espera de su montaje con la memoria semántica, vinculada al presente. Paradójicamente, el Archivo no es tan fácil de archivar...

El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. Más 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».
(Derrida, 1997, p. 10)

Es decir, que en la noción de archivo hay un punto de fuga. No es algo fijado de una vez y para siempre. Es una cita con el presente. Algo ha de faltarle al pasado para que el presente pueda citarlo, y la cita sólo es posible si el presente es el tiempo de advenimiento de un pasado que reclama su consumación, es decir, su redención. Eso que el pasado ha descartado como inútil, como inservible, es lo que el presente puede y debe rescatar; y la descontextualización, la cita (el montaje narrativo del Archivo Biográfico) es el “método” de este rescate.

Derrida planteaba que la democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Por el contrario, las infracciones de la democracia se miden por los llamados *Archivos prohibidos*. El retorno de la democracia en la Argentina constituyó un punto de inflexión para que se comenzaran a constituir estos Archivos Biográficos. El encuentro de los Nietos restituidos con dichos Archivos implica la actualización de esos datos, su reconocimiento, su compleción corporal: el reencuentro del *corpus* con el *cuerpo*, como otra forma de montaje, casi inseparable en Derrida (la vida y la obra, el *corpus* y el cuerpo). La vida está co-implicada en la obra, y viceversa. Pero como sucede con la autobiografía, ambas no son idénticas, en el sentido de que el recuento de una vida no coincide sin más con la elaboración de la obra.⁷

7 “La *otobiographie* es la autobiografía que escucha dentro de sí la inscripción autográfica, y que concibe el desarrollo de la firma como radicalmente implicado en <el problema paradójico del borde>: borde entre corpus filosófico y cuerpo biográfico, borde entre sí y sí. Esta es la ley del borde autográfico: la vida y la obra no aparecen ya más como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación. La vida no puede determinarse por referencia a la obra, igual que la obra no es la alteridad de la vida. La obra está radicalmente marcada por la autografía, incluso en los casos en que la obra se auto-postula como un intento de vencimiento y derrota, de reducción de la autográfico en la escritura.”

Con esta propuesta se pretende mostrar que la reformulación de la cita, la alegoría y el montaje por parte de Benjamin, así como la hermenéutica de la discontinuidad subyacente en las Tesis, y los aportes al respecto de Didi-Huberman y de Derrida, pueden resultar operativamente válidos para el montaje/desmontaje del yo en los discursos (auto)biográficos, así como para la interpretación restitutiva de numerosos aspectos de la historia y el pasado argentino recientes, vinculados a la memoria.

(Moreiras, 1991, p. 133) Además en el contexto del pensamiento de Derrida la autobiografía se define como *heterobiografía*, en función de la “estructura epistolar” de toda escritura. Desde el momento en que un texto es firmado, una *autobiografía*, deja de pertenecer a su autor y se convierte en un “envío”, es decir, en una carta, una *heterobiografía*. En la interpretación derrideana la doctrina del Eterno Retorno es principalmente una consecuencia del reconocimiento de la necesaria *inversión autobiográfica* en toda forma de escritura. La autobiografía no puede ser otra cosa que heterobiografía, dado que está escrita por el otro. El *otro* es el destinatario, ya que la firma sólo retornará a la identidad en el momento de su recepción. Pero a la vez ese otro es una *anticipación de lo mismo*. Para explicar esto Derrida utiliza una pintoresca expresión: “Dicho de otra manera, es la oreja del otro la que firma (...) Es la oreja del otro la que me dice y la que constituye el autos de mi autobiografía.” (Moreiras, p. 132).

III. FIGURACIONES DEL MONTAJE
