

## EL OTRO ES, EN CIERTA MEDIDA, TÚ MISMO: LA IDENTIDAD COMO PROCESO SEMIÓTICO

FERNANDO ANDACHT Y MARIELA MICHEL

### I. ÉRASE UNA VEZ UNA PELUQUERÍA O EN POS DE UNA SUBJETIVIDAD PERDIDA

En una peluquería que es tan auténtica como el dolor y tan escenificada como el cine, asistimos al espectáculo contradictorio de una subjetividad en fuga y en pos de sí misma. Nada más banal ni más próximo al estereotipo que oír discurrir con prisa pero sin pausa a un peluquero, mientras sus manos se ufanan con la tijera. Aquellas parecen haberse independizado del monólogo caudaloso, para lograr la máxima eficacia en la tarea. Pero hay algo siniestro en todo esto. En vez del derrame incesante de trivialidades deportivas o meteorológicas esperado, la charla vigorosa del sobreviviente polaco Abraham Bomba en el filme *Shoah* (Lanzmann 1985) se asemeja al discurso rasante y panorámico de un guía turístico; es una evocación minuciosa y rutinaria del infierno tecnificado en la tierra. Un largo y frío paseo por los recuerdos de la sobrevivida en Treblinka culmina sorpresivamente con una epifanía del sujeto. Es un caso paradigmático de lo que San Agustín llamó “el presente de las cosas pasadas” o, en términos bajtinianos, de la espacialización o encarnación del tiempo, del cronotopo narrativo, en el cuerpo de quien vino a dar testimonio filmado.

La que fuera descripta como la escena más memorable del muy extenso documental *Shoah* sirve para reflexionar sobre la representación de la subjetividad como pro-

ceso semiótico, sobre la identidad como signo cuya complejidad crece en el tiempo. Elegimos el modelo semiótico de Peirce por la centralidad que en él detenta la temporalidad, el sentido como proceso cuya finalidad sistémica es generar interpretantes, esos signos más complejos en los que se capta el sentido de algo. En esa serie dialógica de efectos de sentido y no en un resultado interpretativo concreto se encuentra el sí mismo o *self*; la subjetividad concebida como proceso auto-interpretativo:

[Es una] verdad que el pensamiento siempre procede en forma de un diálogo –un diálogo entre diferentes fases del ego– de tal modo que, siendo dialógico, está esencialmente compuesto por signos, como su materia, en el sentido en que un juego de ajedrez posee las piezas como su materia. ¡No es que los signos particulares usados sean ellos mismos el pensamiento! Ah no; ni un ápice más que las capas de una cebolla son la cebolla. (CP 4.6)<sup>1</sup>

Aspiramos así a contribuir a una reflexión sobre el *self* semiótico iniciada por el trabajo pionero de Colapietro (1989), quien concluye que la crítica peirceana del *self* individual, como entidad separada de los otros, se asocia a su oposición radical a todo exceso de auto-centramiento relativo a la identidad personal. Esa visión es complementaria a su postura afirmativa del *self* como un centro de auto-control. La autonomía humana es consecuencia de que el *self* sea un centro de propósito y de poder semiótico, en esa visión evolutiva del *self*: El proceso semiótico en virtud del cual nos volvemos sujetos autónomos y auto-críticos es un mecanismo reflexivo de auto-observación. Para que la interpretación se desarrolle, es vital no olvidar que el *self* es a la vez sujeto que interpreta y objeto interpretado:

Como sujeto que interpreta, el *self* debe ser capaz de distinguirse, y así distanciarse de la corriente de signos que, en cualquier momento de su existencia, emplea el *self* como un medio. Como un objeto interpretado, el *self* es la misma cosa que el proceso de *semiosis* (el *self* es, en tal sentido, el signo en el fluir de su desarrollo) (Colapietro 1989:66).

Uno de nuestros argumentos centrales sobre la relación entre la representación, aquí fílmica, y lo representado –el testimonio de un sobreviviente de un campo de exterminio–, puede expresarse con una metáfora de Peirce, en la que postula la continuidad entre ambos, el medio y lo mediado, que no son elementos dicotómicos:

Resulta de nuestra propia existencia [...] que todo lo que está presente ante nosotros es una manifestación fenoménica de nosotros mismos. Esto no le impide ser un fenómeno de algo externo a nosotros, tal como un arco iris es al mismo tiempo una manifestación del sol y de la lluvia. (CP 5.283)

Ni el propio peluquero Bomba puede, a su antojo o totalmente, construir su *self*, mediante la vívida narrativa con la que evoca en detalle pero con aparente indiferencia su atroz experiencia durante gran parte del episodio de *Shoah*. Según la semiótica triádica, hay en esa doble puesta en escena, la del relato autobiográfico y la fílmica, algo no

manejado ni manejable, que es el cuerpo, la resistencia como objeto semiótico, además del signo como expresión posible, y del entendimiento como el efecto interpretativo de la relación. El objeto es parte de la categoría faneroscópica de la Segundidad (CP 1.324), que analiza el aspecto existente del fenómeno, de lo que involucre una díada de esfuerzo y resistencia. Así se manifiestan y corporizan los acontecimientos que, por el hecho de ocurrir, ponen en relación física dos elementos, como una huella sobre la tierra, como toda acción inseparable del padecimiento de la misma (CP 6.318). En esto estriba la fuerza ciega del allí y entonces de lo real como la obstinación de lo se me opone; tal es la noción escolástica de la “*haecceitas*”, que Peirce toma de Duns Scotus.

Según nos cuenta, tampoco Lanzmann (1991:88) puede escapar a la fuerza diádica del acontecimiento, a pesar de haber diseñado esa epopeya ideológica y estética que es su documental de más de nueve horas sobre el universo concentracionario: “Él era el único testigo. Esa es la razón por la cual yo alquilé (el espacio) en la peluquería. Traté de crear un entorno donde algo pudiese pasar. Yo no estaba seguro...”. Más que de construcción del *self* convendría hablar de la observación y recuperación del flujo del sentido que se compone de tres tramas: la del posibilismo imaginable, la Primeridad –la puesta en escena del espacio laboral y antes de la tortura del viejo peluquero–, la de la determinación ciega del hecho, que no se puede prever ni manejar del todo, la Segundidad –hacia el final de la escena, la irrupción desacomodadora del recuerdo de un amigo de Bomba, su colega en la brigada de condenados a una faena esclava; y en tercer lugar, la trama del sentido como comprensión, el aporte simbólico de lo que vemos y sentimos ver y sentir a ese hombre de pronto mudo, lloroso, implorante, a causa de un relato que lo golpea, que no domina, y que lo muestra vulnerable a pesar de sí, tan sensible hoy como en aquel entonces al horror de la máquina nazi de la muerte.

Ni apología positivista de los hechos ni renuncia a conocer un mundo oculto por representaciones mistificadoras, defendemos aquí un universo de sentido donde la subjetividad en perpetuo cambio sólo es cognoscible, como cualquier porción del mundo circundante o interiorizado, mediante representaciones falibles. Algunas de éstas resultan ser falsas, otras demuestran su verdad cuando estudiamos sus consecuencias, según la máxima pragmática (CP 5.394). La materialización del tiempo pretérito presentificada en el cuerpo del testigo Bomba por *Shoah* es una instancia del cronotopo de Bakhtin (2002:15). El eje narrativo cronotópico y el interpretante peirceano se complementan en su análisis de la subjetividad; ésta funciona como un signo inserto en el tiempo-espacio. Los efectos de sentido producidos por la auto-interpretación develan un pasado clausurado y revelan nuevos aspectos, lo que nos permite conocernos mejor en ese testimonio, a través de representaciones intimistas de vocación pública, que tienden al futuro, donde los símbolos crecen y la complejidad se vuelve un artefacto estético admirable como es este filme. El duro deseo de durar se encuentra con el anhelo de saber y comprender un momento rayano en lo ininteligible por su violación de lo humano.

## 2. UNA VISITA NO GUIADA A UNA PELUQUERÍA SEMI-FICTICIA O CÓMO DECIR COSAS CON ACTOS

Aunque la imagen sea grotesca, cabe pensar que hay en el director Lanzmann (1991) la obsesión de un avezado cazador, cuando él narra su búsqueda tenaz del sobreviviente Bomba. Cuenta cómo persigue su pista por países e indicios que llevan a ningún lugar, hasta que, por pura suerte, alguien en una peluquería del Bronx le tiende la huella que faltaba. Luego vendrá una nueva pérdida del rastro, hasta que por fin, reencuentra a su hombre en Israel. Se había jubilado de su oficio de peluquero en el subsuelo de la Gran Estación Central de N. York. Sin él no hubiera habido filme, confiesa aliviado. ¿Qué es lo que retiene en su memoria este testigo que lo hace tan precioso en el tiempo de la pre-producción, y luego, cuando narra su historia, como lo hicieron tantos otros en ese vasto testimonio río de relatos terribles que es *Shoah*? Responder esta pregunta ayuda a desentrañar el enigma de una identidad singular y colectiva, permanente como la roca pero móvil como el río de Heráclito, y accesible aunque se la ubique en la mente o en el alma, a través de los signos, así en la vida como en el cine.

¿Cómo se yergue Bomba del suelo del olvido, de la segregación que hizo de su identidad sufriente, para refugiarse en la identidad instrumental, la que él exhibe ufano de haber hecho lo mejor que pudo en circunstancias imposibles, como alguien que debe ausentarse de sí mismo para aceptar la vida que pide seguir, aunque ésta sea la un condenado a muerte cuyo fin es aplazado?

*Shoah* se inicia con una reconstrucción explícita, teatral. En Chelmno, Polonia, vemos sentado en una barca que boga río arriba a Simon Srebnik, un adulto que canta las mismas tonadas populares polacas que de niño entonaba a pedido de los nazis del campo de exterminio, y que contribuyeron a que sobreviviera. En el episodio de Bomba, en cambio, el espectador desconoce el trabajo escénico desplegado. Hay una doble representación espacial del tiempo. Todo testimonio debe ocurrir en algún lugar, ya sea la casa del testigo o la emocionante escena recreada al inicio. Para el suyo, Bomba acepta el juego del *'self-enactment'*, la actuación de sí mismo o dramatización de su identidad de otro tiempo, cuando de veras era un peluquero practicante en Nueva York, y no un jubilado en Israel, como en el momento de la filmación. Para crear esa "especie de isla", Lanzmann alquila un espacio en una peluquería real, y eso todo lo transforma; convierte al cliente, que ni siquiera entiende la lengua en la que transcurre la entrevista, en un actor involuntario, por obra de la dramatización. El hombre que atiende en el sillón es y no es lo que aparenta ser, pues su cuerpo, como el de Bomba, está allí para sostener un recuerdo, para espacializar el tiempo. Él debió admitir la voluntaria suspensión de la descreencia (Coleridge), en provecho del antiguo juego que instaura la ficción, el "como si" psicodramático. El hacer de cuenta que uno es alguien que uno sabe bien que ya no es confiere una dinámica particular a su poderosa evocación del sufrimiento genuino, en una circunstancia lejana en el tiempo, pero menos, como veremos, en el sentimiento del hombre que fue peluquero.

Para entender la complejidad del régimen semiótico del “como si” recurrimos al análisis del marco micro-social (Goffman 1986). El borde más externo de la experiencia representada se sitúa en la filmación de *Shoah*, que en este episodio atípico supone un pacto previo entre el sobreviviente y el director, al cual somos ajenos. La siguiente laminación del marco es la dramatización misma, donde con llamativa soltura profesional, en el doble sentido de peluquero y de actor de sí mismo, Bomba produce un testimonio fluido, detallado, y enunciado con voz animada y tranquila, aun si lo narrado es todo lo opuesto. Bomba parece un esforzado guía turístico del horror, alguien impertérrito ante el alud de memorias abigarradas capaces de derribar a cualquiera. Como si imaginase la reacción del público, el director le pregunta qué sintió la primera vez que presenció el ingreso de aquellas mujeres desnudas cuyo cabello él debía cortar con esmero en la cámara de gas: “Le digo que tener un sentimiento allí era muy difícil, sentir algo, los sentimientos desaparecían, uno estaba muerto”. Él relata que la gran mayoría de quienes llegaban ignoraban la finalidad de aquel recinto, una cámara de gas, y por ende su muerte inminente.

Hay una tercera laminación del marco que denominamos aquí el presente de las cosas pasadas, y que surge por la creciente inmersión dramática del testigo; mediante este nivel de la experiencia se ingresa a un súbito revivir de la agonía sufrida. Con la violencia de un golpe seco en pleno rostro, irrumpe la memoria de aquel lugar allá, vuelto aquí y ahora, es decir, provisto de una *haecceitas* recobrada e insistente como todo elemento de la Segundidad, cuyo ser en el mundo consiste en resistir nuestra indiferencia, por ejemplo, el vano deseo de estar muerto ante el mundo, de ignorar esa huella indeleble prendida al cuerpo.

Así, un acto de la imaginación bien templada sirve para dar acogida a lo que se resiste a ser negado,<sup>2</sup> y que por fin logra hacerse sentir, luego de atravesar un ensordecedor silencio: el testimonio caudaloso de Bomba cesa para hacerse oír, pero desde una subjetividad más íntegra, la de quien ha podido admitir una parte muda de su *self* sufriente, esa que lo acompaña como su mortaja. Es el arte documental de Lanzmann el que nos permite esta visita guiada a la subjetividad en tiempos de masacre tecnificada. ¿Qué peor perversión que convertir a la víctima en un instrumento del asesinato metódico de sus semejantes más semejantes? Ese fue el destino sufrido por Bomba y sus colegas peluqueros en la infame cámara de gas de Treblinka.

Distinguimos analíticamente dos momentos en su testimonio: la instancia del relato verbal, con un claro predominio simbólico e icónico –la demostración mimética del corte de cabello que les hacía a las condenadas. Luego llega un breve e intenso tiempo del silencio en el que predomina el régimen indicial, la reacción corporal ante el golpe del pasado, que se resiste a la indiferencia expresada por Bomba, cuando dice que él nada sentía, que estaba muerto. En su relato, el mapa de su vida se va aproximando, cerrando lenta e inexorable sobre su discurso, como un zoom de la memoria. No son ya judíos polacos anónimos quienes llegan en esa caravana vencida e intermi-

nable, sino gente de su pueblo, de su calle, de su conocimiento íntimo y cotidiano, enfatiza el peluquero con un discurso incólume, a salvo del dolor aparentemente. El testigo no se conmueve, nuestro guía avanza impertérrito, mientras sus manos esgrimen la tijera y moldean certeras el cabello del cliente, ajenas al horror narrado.

Pero sobreviene un instante en el que la fortaleza simbólica donde se mantuvo intacto se derrumba sin estruendo. Esto ocurre cuando entra en su narración una imagen que Bomba ha sabido mantener a raya tenazmente, aun si él no lo sabe. Antes había explicado cómo se formó una brigada de peluqueros entre los prisioneros judíos de Treblinka. Le tocó a un colega y amigo, que “era también un muy buen peluquero”, cuenta no sin orgullo Bomba, la tarea inimaginable de recibir, como si él fuera parte de un comité de bienvenida, a los suyos más suyos, a su esposa y a su hermana, que llegan sin ropas, recordemos. Tal vez las recién llegadas se alegraron al ver esa cara familiar, allí donde no había espejos, según contó Bomba, sin sospechar que ese encuentro afectivo era un peldaño hacia una muerte infame, inmerecida e infinitamente triste. Esa cualidad del cariño irrestricto, de poder tener entre sus manos a los suyos para perderlos mejor, para acompañar brevemente su pasaje por ese espacio letal y disimulado, no podría ser fácilmente superado en su sadismo. La evocación lacónica, en contraste con las abigarradas descripciones previas, de esa entrada del horror insuperable con aspecto dulce y doméstico, funciona como signo icónico invencible. Le sirve de espejo a quien parecía no poder verse en el horror relatado y así no ser derrotado por el aluvión de memorias excesivas para un solo cuerpo. Es esa imagen que le devuelve el ícono narrativo fugaz y potente del Otro, la que derriba de un único y seco golpe la entereza de Abraham Bomba, para arrojarlo con un dolor insoportable y devolverlo golpeado pero más íntegro, más dueño de su *self*, a la orilla de este presente desolado, ya incapaz siquiera de retomar los gestos del oficio que domina. Se trata de una irrupción de la Segundidad en toda su fuerza ciega, inocultable. Él apenas atina a mojar sus labios y a secar sus ojos secos y sedientos de lágrimas varias veces, mientras su imagen es filmada para la posteridad, que debe saber y sufrir en carne propia el peso de ese testimonio hondo y brutal.

Este testimonio en una escena psicodramática que creó el director para acoger el hecho consigue dejar hablar o manifestarse un aspecto del *self* que este hombre había logrado mantener a raya con el aluvión de detalles espeluznantes que no permitían emerger eso de su identidad que había sido sepultado como los incontables prisioneros que atendió en la improvisada pieza de exterminio. Sólo a través de una narración vicaria, del relato del sufrimiento superlativo de su amigo, Bomba consiguió reunirse con un fragmento suyo tan íntimo como los gestos que puso en escena, que son suyos y no, pues ni es peluquero esclavo de Treblinka ni es peluquero liberado en su trabajo en N. York. Después de esta confesión muda, abrupta, cuando ya no encuentra fácilmente palabras, el hombre se encuentra con un sí mismo diferente al del comienzo de su testimonio.

## 3. EN EL PRESENTE DE LAS COSAS PASADAS: DOS CRONOTOPOS EN QUIASMO

¿Qué implica montar un escenario falso para revelar la verdad, lo auténtico difícil de negar, en un género fílmico que cultiva lo real a secas? ¿Qué ocurre cuando una voz rescatada de un infierno del siglo XX irrumpe en medio de una banal y escenificada peluquería? ¿Dónde empieza la verdad del sujeto, su subjetividad genuina, y dónde la puesta en escena? ¿Será este episodio de *Shoah* uno de los tan denostados simulacros o construcciones de la realidad, un mero espejismo? ¿Acaso el género documental, que se precia de su lazo existencial con las cosas mismas, no nos ofrecería más que ilusiones que nos alejan de lo real, para perdernos en la trama de un creador fílmico?

Cuando, en un seminario sobre su filme, Lanzmann (1991) describe la reconstrucción casi psicodramática del episodio de Bomba,<sup>3</sup> le preguntan por qué no hizo que él le cortase el cabello a una mujer, como lo hacía en la antesala de la muerte de Treblinka. Sin dudarle, el director le responde que eso “hubiera sido obsceno”. En cambio, él usó un signo icónico. En el ámbito de la Primeridad basta una identidad cualitativa, formal entre dos cosas; basta que el sobreviviente se deje llevar por gestos, olores y texturas, para que su cuerpo se explaye olvidado de sí. La escenografía iconiza aquel acto inmundo de un trabajador forzado a desvirtuar su oficio, para volverse engranaje de la muerte sin sentido y sin fin. Y el cuerpo no puede detenerse una vez que se ha embarcado, a pedido, bajo la dirección escénica de un cazador de indicios filmados, en un viaje guiado al pasado horroroso. Ese recinto humano, a diferencia del torrentoso discurso verbal, acusa el golpe de la Segundidad insistente, de lo que resiste a la negación. Bomba está de nuevo allí, bajo las órdenes de alguien que no es el cliente, de otro que le pide, que luego le implora que siga relatando. Su cuerpo aún ocupa un espacio sagrado y maldito, el de la escena rechazada del dolor inmenso de haber sido un ínfimo eslabón en una cadena industrial obscena. Pasado y presente se unen en la presentificación psicodramática, en la mediación semiótica o Terceridad que trae el entendimiento. Su finalidad es incorporar y desarrollar ese golpe ciego del pasado en una comprensión ampliada del futuro, en el sentido creado al que se destina el filme *Shoah*. Lanzmann repite con firmeza: “Ud. sabe que tiene que continuar, Ud. debe hacerlo”, mientras el hombre casi inmóvil, mudo, seca una y otra vez el sudor imaginario de su rostro con la toalla, sin poder proseguir ni con su rutina ni con el relato siniestro. Su actitud niega lo explicado antes sobre su no sentir: “Uno estaba muerto”. Con un gesto pequeño y elocuente, susurra: “No puedo, ya le había dicho, esto es demasiado duro”. Por fin, consigue continuar con su relato, que ya no es el mismo. La identidad de hombre insensible ha sido cuestionada por él mismo, y ahora quien habla lo hace como un *self* dialógico, que fue capaz de incorporar al pasado experimentado como Otro.

La subjetividad narrada del episodio la organizan dos ejes narrativos o cronotopos (Bakhtin 2002:22): postulamos uno ‘del espacio cerrado’, para la primera parte

del testimonio, y otro del ‘encuentro consigo mismo’, de eso que golpea a Bomba desde el pasado instalado en su propio cuerpo, hacia el final. En un tropo narrativo que recuerda al *horror vacui* de *El triunfo de la muerte* de Brueghel, el espacio representado está saturado por la meticulosa y estridente geografía del sufrimiento y de la muerte. A pesar de lo abigarrado del paisaje funesto propio del cronotopo del espacio cerrado, hay en él una bizarra inmovilidad, como la que atormenta a los pecadores en el helado noveno círculo del Infierno dantesco. Pero cuando Bomba logra levantarse sobre su padecimiento para enunciarlo y recuperar el duro impacto de la vida, opera el segundo cronotopo, el del encuentro. En términos retóricos, se pasa del predominio de la hipotiposis, de la descripción realista, vívida y minuciosa, al de la metonimia breve y feroz, una dentellada de alteridad, de lo evitado, que de pronto ocupa y anima toda la escena. Accedemos a este segundo momento por una vía reactiva, de la Segundidad, como en la descripción de la belleza de Helena de Troya que comenta Bakhtin (2002:23), no como algo que describe Homero, “sino como demostrada por la reacción de los ancianos troyanos”. En *Shoah*, contemplamos la reacción breve y fulminante de la evocación del otro, del amigo, y de su inefable martirio en Treblinka, que es también el suyo propio, el de un ya no insensible Bomba.

La figura retórica del quiasmo describe la relación entre los dos cronotopos que organizan el relato del sobreviviente. Aunque esté narrado en la primera persona del discurso intimista, la primera parte está regida por un cronotopo propio de la épica, que remite “a un pasado de los valores, de los comienzos y de las cumbres. Ese pasado está distanciado, terminado como un círculo...” (Bakhtin, en Collington 2006:36). Así, el régimen autobiográfico se convierte en relato distante sobre el Otro. En el tercio final del episodio, junto al relato del Otro aparece un discurso autobiográfico vicario, emocionado como expresión del inmenso dolor propio, subjetivo, hasta allí ausente como indicio, como resistencia corporal. Hay, pues, un quiasmo de la subjetividad evocada y recuperada: para hablar de sí mismo necesita escenificar el habla de otro distante, y así evitar la temida conmoción. Sin embargo, cuando relata el dolor del Otro, del amigo y colega en Treblinka, eso libera una ráfaga del sentimiento hasta allí negado, supuestamente obliterado del cuerpo de Bomba. Todo ocurre como si este movimiento déictico, de la primera a la tercera persona, habilitase al testigo a vivir su testimonio en carne propia y no sólo en un mecánico enunciado verbal, casi ajeno a su propio cuerpo y a su vida presente. En el cronotopo, escribe Bakhtin (2002:15) “el tiempo es como si se espesara, se encarnase, se volviese artísticamente visible, y sensible a los movimientos del tiempo, la trama y la historia”. Salvando la distancia entre novela y testimonio, en el desenlace de este episodio de *Shoah* hay una conjunción única, irreplicable, de tiempo hecho cuerpo y espacio temporalizado, para la cual todo el dispositivo fílmico y escénico ha sido armado. La porción inicial del testimonio de Bomba se asemeja a ese lugar imposible, a una máquina de muerte

camuflada de atención cosmética: no hay espejo ni futuro, allí se va a desaparecer, a borrar el horizonte narrativo que es cada vida.

Al comienzo, el *self* del sobreviviente se asemeja al mar helado de colores, formas y texturas del paisaje siniestro de Brueghel, una vasta extensión inmóvil a pesar de la agitación que se ve en cada personaje retratado. Luego del choque con ese otro contemporáneo, presente —el director como interlocutor y resistencia— el *self* irrumpe como encuentro consigo mismo, como una pequeña y poderosa epifanía que le revela al sujeto y a nosotros como sus desconocidos compañeros de viaje el dolor en toda su magnitud insoportable, imposible de negar. Quienes nosotros somos sólo lo aprendemos en ese trájín semiótico, en el itinerario interminable de los signos por el camino de la auto-interpretación y de los encuentros materiales o imaginados con el Otro. Eso es siempre un riesgo y una oportunidad para el descubrimiento del mundo y de nosotros mismos. A la perenne sospecha constructivista (y nominalista) de que inventamos el mundo convencionalmente, y que todo es apenas una ficción más o menos exitosa, el análisis semiótico del testimonio filmado responde que la escena montada en *Shoah* no es algo fabricado por la cámara, una actuación inventada para el espectáculo de la memoria del horror, sino que hay un encuentro con algo real, genuino, tan insistente y resistente como la vida ante la muerte. El sobreviviente, que parecía blindado al dolor, se descubre Otro; gracias al choque frontal con la alteridad, él encuentra en sus propios signos un relato callado, amortiguado hasta entonces. La cámara sirve como catalizador, como un modo de apresurar lo que de otro modo llevaría mucho más tiempo, pero no como inventor de algo que ya no estuviera en el sujeto, su identidad como recorrido semiótico, falible y necesario para ese descubrimiento interminable. Hay una irrupción de la verdad del sujeto, del dispositivo productor de sentido; es un acontecimiento tan inesperado para el sujeto como para quienes contemplamos su odisea de memoria, signos y sentimiento. No es el aparato técnico del cine el que crea el *self* del sujeto; esta significación identitaria sólo surge en el universo relacional, y no en un ámbito oculto, privado, interno e inaccesible. Según Peirce, en el universo todo es expresable y, por ende, interpretable. La identidad humana no es ajena a esta tendencia.

## NOTAS

<sup>1</sup> Citamos a Peirce según la convención x.xxx, i.e., el Volumen y la Sección, en los *Collected Papers*.

<sup>2</sup> “La idea de otro, de no, se vuelve un verdadero eje del pensamiento. A este elemento le doy el nombre de Segundidad.” (CP 1.324)

<sup>3</sup> Moreno (1972) define este concepto como “la ciencia que explora la verdad por medios dramáticos” (1972:12) en un espacio donde rige el dominio del “como si”. La afinidad con la iconicidad de la imagen en Peirce (CP 2.277) es sugerente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. (2002) "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics" en *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closures and Frame* de B. Richardson (ed.), 15-24. Columbus: Ohio State UP.
- COLAPIETRO, V. (1989) *Peirce's Approach to the Self. A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*. Albany: SUNY Press.
- COLLINGTON, T. (2006) *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Montreal: XYZ.
- GOFFMAN, E. (1986) *Frame Analysis*. Boston: Northeastern UP.
- LANZMANN, C. (1985) *Shoah* (Film).
- LANZMANN, C. et al. (1991) "Seminar With Claude Lanzmann 11 April 1990" en *Yale French Studies* 79, 82-99.
- MORENO, J. L. (1972) *Psychodrama*. Vol. 1. (4th ed.). Beacon, NY: Beacon House.
- PEIRCE, C. S. (1931-58) *Collected Papers of C. S. Peirce*, Vol. I-VIII de Hartshorne, C., Weiss, P. & Burks, A. (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard UP.