



## ***Self* y creatividad en el pragmatismo de C.S. Peirce: “la incidencia del instante presente en la conducta”**

*Self* and Creativity in the Pragmatism of C.S. Peirce: The Impact  
of the Present Instant on Human Conduct

Fernando ANDACHT  
*University of Ottawa, Canadá.*

### **RESUMEN**

El artículo presenta una reflexión sobre la relevancia teórica y analítica de la creatividad y de la espontaneidad, consideradas como un aspecto central del modelo semiótico de C.S. Peirce, y lo hace a través del estudio de su incidencia en la identidad humana, en el *self*. Para ello, apelo a una serie de conceptos técnicos de la teoría de los signos peirceana, los cuales son aplicados a un abordaje analítico contemporáneo de un film de ficción realista. En su trama narrativa, bajo la forma de una alegoría realista, es posible contemplar el proceso en virtud del cual emerge en la vida de cada día la tendencia creativa al cambio, en fuerte tensión con su opuesto, la tendencia conservadora que, en caso de adquirir una hegemonía excesiva, busca convertir un estado concreto de cosas en algo permanente y opresor para la vida humana concebida como el aumento continuo de razonabilidad.

**Palabras clave:** Categorías faneroscópicas, espontaneidad/creatividad, Peirce, *self*/identidad.

### **ABSTRACT**

The article discusses the theoretical and analytical relevance of spontaneity, the basis of creativity, considered as a central aspect of the semiotic model of C. S. Peirce, through the study of its incidence on human identity, on the self. To do so, I work with a series of technical concepts from the Peircean theory of signs, which are applied to an analysis of a contemporary realistic fiction film. In its plot, in the mode of an allegory, it is possible to contemplate the process whereby the creative tendency to change emerges in everyday life, in a strong tension with its opposite, the conservative tendency which, if it acquires an excessive hegemony, aims to transform a concrete state of things into something permanent and oppressive for human life, which is construed as the continuous increase of reasonability.

**Key words:** C.S. Peirce, phaneroscopic categories self/identity, semiotic, spontaneity/creativity.

**INTRODUCCIÓN**

En este trabajo quiero continuar con la exploración de un tema aún subestimado, o no lo suficientemente considerado dentro de la vasta y rica obra del lógico C.S. Peirce (1839-1914)<sup>1</sup>, a saber, la relevancia de la imaginación en la generación de sentido humano, e inseparable de dicho sentido imaginado, en la acción con propósito, una pieza angular del pragmatismo semiótico. Para ello, voy a retomar algunas reflexiones de hace ya una década sobre este aspecto menos iluminado por la reflexión de la comunidad de estudiosos del semiótico<sup>2</sup>, así como las muy recientes y sugerentes reflexiones de Barrena<sup>3</sup> sobre la importancia de la creatividad como un componente inseparable de nuestra imaginación y de nuestro comportamiento en el mundo. El ser creativo es inseparable del ser en el que nos estamos convirtiendo, a cada momento de nuestra vida. Dichos elementos están asociados especial aunque no exclusivamente a una de las categorías universales de la experiencia, según el análisis fenomenológico que de ella realiza Peirce. Procuero usar ese aparato analítico para reflexionar sobre la identidad humana en tanto proceso de crecimiento del sentido, una forma privilegiada de la semiosis, y para tal fin empleo el término inglés ‘*self*’, para referirme al ‘sí mismo’, una práctica que ya es de uso corriente entre psicólogos y otros especialistas de habla española. En continuidad con publicaciones anteriores<sup>4</sup>, recurro a la oposición entre ‘identidad’, concebida como un producto interpretativo manifiesto, específico, que se encarna en un momento dado de la historia de una persona o una sociedad (ej. el rol de padre o de funcionario, el pertenecer a una cierta etnia o nación, etc), por un lado, y el ‘*self*’, entendido como el proceso mismo que evoluciona a través de un movimiento interpretativo constante, sea éste consciente o no, y que produce de modo puntual esos enclaves socio-históricos que son nuestras identidades, esas formas singulares del ser en el mundo<sup>5</sup>.

Además de recurrir a trabajos analíticos sobre la semiótica peirceana, he de valerme aquí de una producción audiovisual reciente, de un film que constituye una reflexión vivaz sobre el tema teórico que me convoca. En un texto escrito en colaboración<sup>6</sup>, desarrollamos la idea del cine como un auténtico “ensayo icónico-simbólico” sobre una cuestión tan compleja y humana como lo es la subjetividad, la cambiante auto-definición de la persona. Así, deseo extender esa propuesta analítica, y plantear la interrogante sobre cómo es que ocurre el cambio en el *self*, cómo acontece la irrupción de la espontaneidad, imaginación mediante, en unas circunstancias históricas y sociales que parecen diseñadas especialmente para

1 Citaré su obra del siguiente modo: CP X.XXX, en referencia a la edición de los *Collected Papers; EP1 y EP2* para los dos valiosos volúmenes editados por el Peirce Edition Project, a cargo de la edición cronológica de las obras de Peirce.

2 ANDACHT, F (1996). “El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce”, *Anuario Filosófico* XXIX/3, pp. 1265-1289.

3 BARRENA, S (2007). *La razón creativa*. Rialp, Madrid.

4 ANDACHT, F. & MICHEL, M (2005). “A Semiotic Reflection on Self-Interpretation and Identity”, *Theory & Psychology* 15, pp. 51-76; ANDACHT, F. & MICHEL, M (2007). “El turista accidental: el cine como ensayo icónico-simbólico sobre la identidad humana”, en *Colección Latinoamericana de Semiótica. Semióticas del Cine*, Vol. 5. Univ. del Zulia, Maracaibo.

5 Esta distinción la tomamos de la obra de WILEY, N (1994). *The Semiotic Self*. University of Chicago Press, Chicago.

6 ANDACHT, F. & MICHEL, M. (2007). *Op. cit.*

impedir tal estado de cosas. A través de una consideración detallada del laureado y polémico film alemán *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Alemania 2006 – de aquí en adelante *LVDO*), formulo y procuro responder a esta pregunta fundamental que tiene que ver con el cambio y con la permanencia: ¿por qué y de qué modo somos capaces de cambiar y de seguir siendo lo que decimos, sentimos, creemos o pensamos que somos? ¿Cómo acaece el cambio, a pesar de la persistencia de la ley, del funcionamiento de la regla más tenaz y violentamente impuesta? Tal como lo entendió Peirce, en su visión heracliterana del sentido y del mundo, la realidad supone un cambio constante. Microscópico e imperceptible, o torrencial y dramático, allí está siempre ese flujo incontenible en el que vivimos y significamos, ese que nos va transformando, incluso cuando estamos del todo convencidos de que nada se moverá en nosotros, de que al igual que firmes árboles, estamos plantados en medio de la existencia con la fijeza del tronco, gracias a la pertinacia de nuestra voluntad. Y sin embargo... la creatividad, el surgimiento inopinado pero irresistible de la espontaneidad, de leves cualidades, de sugerentes visiones, ya sean externas, o las más inasibles aún que provienen del interior, como el *insight*, un acceso súbito a la comprensión, en fin, todo eso nos sacude como un viento poderoso que remueve y hace caer nuestras certezas. Así aquello que parecía firme y mineral, termina siendo animado y vegetal. Barrena concluye su exhaustivo análisis sobre lo creativo en el pensamiento de Peirce acotando que el suyo ha sido un intento por “esbozar una teoría de la creatividad”, y que ella “no (se ha) detenido en casos o aplicaciones particulares”<sup>7</sup>. Sin pretender que la autora consideraría éste un ejemplo apropiado, ni mucho menos de su desarrollo analítico, quisiera imaginar que en sintonía con su erudito y esclarecedor estudio, el caso que he escogido entre muchos otros posibles, podría funcionar como una ilustración válida de al menos algunos de sus argumentos centrales, los que comparto ampliamente.

En una de sus conclusiones, Barrena afirma, con razón, que la creatividad no es patrimonio exclusivo de unos pocos<sup>8</sup>. En el film *LVDO*, el personaje central, un anti-héroe cinematográfico si los hay, es un ser casi confundido, consustanciado con sus rutinas; alguien destacado en una tarea de naturaleza invisible y ominosa: ser un espía y maestro de espías al servicio del Estado, de la República Democrática Alemana, a mediados de los años ochenta, del siglo pasado. El Capitán Gerd Wiesler sólo recibe la admiración de su superior, un antiguo compañero de clase y ahora su jerarca en el servicio de vigilancia social, el Coronel Anton Grubitz. En cambio, quien se convertirá en el objeto de la vigilancia de Wiesler, el aclamado autor teatral Georg Dreyman sí recibe de modo regular múltiples admiraciones; él es un ser atractivo física e intelectualmente, que comparte su vida y su morada con una hermosa y talentosa actriz. Sin embargo, espero demostrar en lo que sigue, que el gesto creativo que altera la subjetividad y el mundo en el que vive Wiesler no es algo de menor jerarquía. Su intervención lúcida y oportuna como la entrada precisa de un instrumento en una composición orquestal, producirá un beneficio vital e ignorado durante muy largo tiempo por el talentoso Dreyman. Tras ser removido de su cargo por sospecha de conspirar con los enemigos del Estado, Wiesler habrá de sobrevivir abriendo sobres con vapor en un claustrofóbico sótano, la más baja jerarquía dentro de ese organismo estatal de vigilancia ciudadana. Una vez que sobreviene la liberación, junto con la caída del muro de Berlín, este

7 BARRENA, S. (2007). *Op. cit.*, p. 267.

8 *Ibid.*, p. 270.

oscuro funcionario no se convertirá en un héroe; por el contrario, lo veremos calmo y satisfecho empujando un carrito con publicidad de casa en casa, por las calles del antiguo Berlín Oriental. Con un final trágico, pero animado por un impulso de valentía semejante, cabe recordar aquí la gesta silenciosa del ciudadano alemán que el pensador Hans-Magnus Ensenberger<sup>9</sup> describe como el operador solitario de uno de los intentos fallidos por matar a Adolf Hitler, poco antes de estallar la guerra. Desde su modalidad de persona común, con una educación básica, el oscuro carpintero que fue Johann Georg Elser (1903-1945), en 1939, consiguió colocar una bomba en la cervecería de Munich donde daría un discurso el Führer. Cuando lo detuvieron, en un tren, mientras intentaba escapar a Suiza, les fue muy difícil a las fuerzas de seguridad nazis creer que aquel ser humano con escasa educación básica había actuado solo, por sus propios medios e inspiración, sin ser parte de una conspiración mucho mayor. Por eso apoyo decididamente la propuesta crítica de Barrera de no distinguir entre una creatividad mayúscula, escrita y concebida de ese modo, frente o contra una minúscula, y de menor relevancia<sup>10</sup>.

Mi conclusión apunta a revelar teóricamente la centralidad que el acto imaginativo de hecho posee en el ámbito de la subjetividad, en el modelo teórico del semiótico Peirce. La acción imaginada no es una evasión misteriosa, una fuga a ese paisaje neblinoso del tan mentado ‘imaginario’ colectivo o personal, ni tampoco la considero como un efluvio proveniente del ámbito fantástico, sino como un rasgo real, constitutivo de todo ser humano, en su existencia cotidiana. Al igual que los duros o concretos objetos del mundo –sean estos teorías, utopías o sillas de roble– incide en nuestro ser en el mundo, y en nuestra constante actividad de significarlo. El posibilismo libérrimo que, incluso en las más adversas condiciones para la creatividad, nos permite expresar de modo espontáneo nuestros anhelos, dudas o creencias; es esa especie de ligera brisa que emerge sugerente pero consigue alterar por completo el universo. Poder avizorar un estado de cosas tan leve y sutil como una burbuja de jabón, es suficiente para que se ponga en movimiento la muy concreta y densa maquinaria del mundo que nos rodea, para alterar ciertamente nuestra vida y la de los otros. Muy grande es el poder de la cualidad absoluta, de la “categoría de lo Primero, la idea de lo que es tal como es sin consideración de ninguna otra cosa” (CP 5.66), cuando ésta adquiere primacía en nuestras vidas. Esa hegemonía de la Primeridad, aún si pasajera, hace que esos momentos merezcan ser llamados ‘estéticos’, aunque nada tengan que ver con la creación de una obra de arte, del tipo que sea. Aunque recurriré a un ejemplo concreto de esa clase de producción humana, lo haré porque ella aborda como tema, o quizás sería mejor decir como un problema a tratar, el cambio identitario impulsado por la imaginación, y lo hace de un modo no demasiado diferente a como lo podría haber hecho un tratado.

En resumen, en este trabajo aspiro a demostrar que:

a. la imaginación es un componente clave de nuestro *self* o proceso identitario concebido como un signo en desarrollo continuo, cuyo incremento en complejidad y en capacidad de comprensión de los otros y de nosotros mismos ocurre mediante encuentros comunicacionales.

9 ENZSENBERGER, HM (1984). *Migajas políticas*. Anagrama, Madrid.

10 BARRERA, S. (2007). *Op. cit.*, p. 271.

b. No hay un corte radical entre el impulso creativo universal, esa tendencia que promueve, junto a los hechos y a las reglas, la determinación creciente de los signos, gracias al funcionamiento cooperativo de las tres categorías universales de la experiencia y el aporte del artista o del científico destacados, que ofician de faros en la historia de la humanidad.

c. Hay formas de organización social históricas, más allá de su color o sesgo ideológico, que entronizan el dualismo, esa forma reduccionista de ser y de entender el mundo. En esos sistemas, la reintegración transgresora, valiente y creativa del sinequismo o tendencia continuista consigue re-establecer imaginativamente un estado de cosas de mayor razonabilidad en el mundo de lo humano.

d. En el producto artístico analizado, un film alemán contemporáneo, es posible contemplar la recreación ficcional de una instancia histórica que pone de manifiesto un proceso imaginativo que denominé 'la puesta en iconicidad'. Se trata de un acto de emulación admirativa de la persona que maximiza el componente estético (y no necesariamente artístico) de la subjetividad, y que de ese modo incrementa la razonabilidad del *self* como signo que nos vuelve parte de un mundo enriquecido cualitativamente.

### **ESPONTANEIDAD, UN ELEMENTO INASIBLE Y VITAL DE LA IDENTIDAD HUMANA**

La mayor parte de los hombres traiciona de continuo a ese *sí mismo* que está esperando ser, y para decir toda la verdad, es nuestra individualidad personal un personaje que no se realiza nunca del todo, una utopía incitante, una leyenda secreta...<sup>11</sup> (Ortega y Gasset, 1980/1957, p. 32-33).

Una influencia no demasiado conocida del análisis fenomenológico peirceano del universo que se encuentra en la base de su teoría semiótica madura, a saber, la faneroscopia, es la que dicho modelo ejerció sobre el creador vienés del psicodrama, Jacob-Levy Moreno. Crítico de Freud, de un modelo del aparato psíquico que él consideraba en exceso determinista, Moreno apeló a la espontaneidad para desarrollar su propia teoría del funcionamiento de la psiquis. Cuando establece los principios del psicodrama, Moreno escribe con admiración sobre "las asombrosas referencias (de Peirce) a la espontaneidad que permanecieron inéditas hasta mucho tiempo luego de su muerte"<sup>12</sup>. Recordemos ahora la caracterización del modo más básico o fundamental de la experiencia, la Primeridad, según Peirce, como todo aquello que posee "la característica de no resultar por ley de algo antecedente (como) novedad, frescura y diversidad" (CP 1.161; 1.356, citado por Moreno, *Ibid.*). En la visión arquitectónica peirceana del cosmos (CP 6.59), cuya deuda con el evolucionismo darwinista es clara, la indeterminación original o espontaneidad desempeña un papel central como principio de crecimiento vital:

11 ORTEGA Y GASSET, J. (1980/1957). *El hombre y la gente*. Revista de Occidente, Madrid, pp. 32-33.

12 MORENO, J.L. (1978). *Psicodrama*. (D. WAGNER, Trad.) Ediciones Hormé, Buenos Aires, p. 9.

Al admitir así la pura espontaneidad o vida como un rasgo del universo, que actúa siempre y en todas partes aunque restringida dentro de límites estrechos por la ley, que produce desvíos infinitesimales de la ley continuamente, y algunos grandes con infinita infrecuencia, doy cuenta de toda la variedad y diversidad del universo, en el único sentido en el cual lo realmente *sui generis* y nuevo puede afirmarse que ha sido analizado.

En ambas teorías, la semiótica y la psicodramática, el cambio espontáneo es un rasgo constitutivo del funcionamiento universal, algo que vale tanto para los procesos humanos como para los naturales, y esta posición es compatible con la regularidad producida por todas las formas de la ley. Hay, no obstante, una crítica de Moreno<sup>13</sup> a la concepción de espontaneidad en Peirce, a saber, su asociación con el azar. El fundador del psicodrama creía que el comportamiento espontáneo en la vida de los seres humanos no emergía de un modo arbitrario, azaroso, sino que involucraba “la habilidad de un sujeto de enfrentarse a cada nueva situación de forma adecuada”<sup>14</sup>. En mi enfoque de la subjetividad humana, y de su dimensión creativa, espontánea, es posible tomar en cuenta la preocupación de Moreno y también buscar una visión más compleja de lo espontáneo en la teoría de Peirce sobre el universo. En verdad, la Primeridad que conlleva la espontaneidad explica la introducción de lo nuevo de un modo que resulta inseparable de la operación de tendencias, de leyes configuradoras de hábitos, pero lo hace de un modo no mecánico (ver CP 1.174). De esta manera, quiero dejar claro que Peirce no redujo la espontaneidad sólo al azar. El hecho de reconocer la importancia del azar en la vida, como lo hizo el lógico (CP 6.62), no contradice el funcionamiento teleológico de la generación de sentido, i.e., la emergencia de regularidades en la naturaleza y en la humanidad, por obra de causas intrínsecas. El modelo triádico de la semiótica considera el posibilismo ontológico del azar como una parte integrante del funcionamiento general del universo.

Lo que quizás faltó en el abordaje crítico de Moreno sobre la espontaneidad en Peirce es el modo en que el azar se combina con las tendencias ordenadoras en la semiótica, en lugar de limitarse a postular una oposición dualista y reduccionista entre ambos componentes. Por otra parte, la interpretación está siempre vinculada a algún fin, lo que explica el comportamiento adaptativo, dotado de propósito, de los seres humanos, y también de cualquier forma de vida no humana. La siguiente cita me parece una buena respuesta a la objeción que hace Moreno al pensamiento de Peirce (CP 6.63) sobre lo espontáneo:

Acometer la explicación de cualquier cosa diciendo audazmente que se debe al azar sería, en verdad, fútil. Pero no es esto lo que yo hago. Hago utilización del azar en primer lugar para dejar lugar al principio de generalización, o tendencia a formar hábitos, que sostengo ha producido todas las regularidades.

Puesto que nos encontramos en el ámbito de lo psíquico, vale la pena recordar al pensador del psicoanálisis en su bien conocida invocación a escuchar a los poetas. Y en tal sentido, quiero evocar aquí una frase que se reitera en la obra del escritor argentino Jorge L.

13 MORENO, JL (1978). *Op. cit.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 81.

Borges<sup>15</sup>, y que plantea de modo epigramático la dialéctica entre lo espontáneo y libérrimo, y lo ordenado y regular, como elementos inseparables en el metabolismo del universo, sea éste humano o no:

El universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo.

En el presente contexto, es aún más interesante el uso que hace el escritor de la misma frase cuando la pone en boca del siniestro protagonista del relato “Deutches Requiem”<sup>16</sup>. Antes de ser condenado y seguramente ejecutado, Otto Dietrich zur Linde, ex comandante de un campo de concentración nazi, reflexiona en los siguientes términos sobre la “justificación” de sus actos y, por ende, de toda su existencia, cuando tras la frase inicial sobre la atención divina como motor universal citada arriba, él agrega:

Nadie puede ser, digo yo, nadie puede probar una copa de agua o partir un trozo de pan, sin justificación. Para cada hombre esa justificación es distinta; yo esperaba la guerra inexorable que probaría nuestra fe<sup>17</sup>.

En ese mismo relato, en el cual el narrador borgeano discurre sobre el funcionamiento de “una teleología individual” en nuestras vidas, vemos debatirse de modo alegórico y análogo a lo que ocurre en el film alemán que consideraré en la próxima sección las tres dimensiones de la semiosis: los duros hechos que nos golpean de modo ciego, tal como accidentes, el más o menos previsible derrotero de la vida en tanto hábito cuya dirección el paso del tiempo nos permite ir conociendo, y el inquieto e imprevisible posibilismo, la irrupción de lo espontáneo constitutiva del origen de cambios imperceptibles o notorios, que impiden que las tendencias se fosilicen como materialidad pura, rígida. Con cierto desdén aristocrático y estoico, “el subdirector del campo de concentración de Tarnowitz” piensa que “no hay consuelo más hábil que creer que hemos escogido nuestras desdichas”<sup>18</sup>, él está convencido de que, más allá de cualquier decisión y, *a fortiori*, imaginación de otras acciones posibles para moldear nuestra existencia, existe para toda persona “la secreta justificación de su vida”<sup>19</sup>. En esta concepción de la inevitabilidad de lo humano, no hay espacio alguno para el poder imaginante, para las sugerencias sutiles y poderosas de la Primeridad, la categoría faneroscópica asociada a lo icónico, al libre juego de semejanzas posibles y cualitativas, gracias a las cuales lo novedoso y lo impensado pueden un día volverse una nueva norma, convertirse en leyes diferentes, más humanas, por ejemplo.

15 BORGES, JL (1998). “Historia de la Eternidad”; “Deutches requiem”, en *J. L. Borges Obras Completas*. Vol. I, Emecé, Buenos Aires, p. 363.

16 Este relato fue publicado trece años más tarde, en la colección de relatos titulada *El Aleph*.

17 BORGES, JL (1998). *Obras Completas*. Vol. I, p. 577.

18 *Ibid.*, p. 578.

19 *Ibid.*, p. 579.



En un original análisis de la identidad humana desde el punto de vista semiótico y pragmatista, Wiley<sup>20</sup> propone como tesis central de su obra la distinción entre el *self* en cuanto proceso generativo, es decir, la interpretación como semiosis, y sus resultados concretos, históricos, las identidades particulares, como aquello que es interpretado. De ese modo, habría una tensión entre repetición e innovación, en términos de teleología de Peirce; vemos aquí la cooperación de la regularidad y de la originalidad en nuestra vida, y a partir de ambas tendencias asistimos al surgir de la autonomía, de la innovación, en una palabra, del impulso creativo que nos permite desafiar la fuerte inercia que nos condenaría a un universo fijista, fosilizado. Como resultado adverso de la estereotipia de la identidad, Wiley<sup>21</sup> describe la perturbación que sobreviene cuando “una identidad se vuelve el sustituto funcional de la estructura y desplaza el rol del *self*”. En ese instante, se produce un desequilibrio patógeno entre la tendencia hacia la regularidad y aquel movimiento que nos induce a la originalidad, en nuestra vida de cada día. Este triunfo de la direccionalidad tética<sup>22</sup> hace que una identidad concreta usurpe la totalidad del proceso del *self*. Y como una consecuencia de esta distorsión, el rasgo dialógico del pensamiento humano pelagra, el intercambio signico con los otros y con el mundo disminuye, y por ende se ve amenazada la posibilidad del cambio de hábito semiótico.

Mediante la consideración detallada de un artefacto artístico, de un film de ficción realista, espero poder presentar en términos concretos algunas nociones teóricas abstractas como creatividad, espontaneidad, Primeridad, razonabilidad creciente, y la integración de tendencias conservadoras e innovadoras, en lo que respecta a la identidad como proceso o *self*, y a sus efectos históricos e individuales o colectivos, las identidades particulares. Sin la incidencia imaginativa de lo espontáneo en la acción de los signos o semiosis, no es posible concebir el cambio, la irrupción de lo nuevo, la transgresión de la Ley en aras de nuevas generalizaciones, más razonables, el fruto de una visión posibilista que amplifica el carácter del presente<sup>23</sup>, expandiéndolo en un horizonte que nos libera de la opresión y de la ciega obediencia a un orden de cosas injusto.

Quiero argumentar que la espontaneidad, en el modelo triádico de Peirce, es ese ingrediente vital que nos es dado contemplar y ejercer, cuando en la interminable lucha contra la supremacía o poder desmedido de la Terceridad, la categoría de lo regular y previsible, imaginación mediante, conquistamos el derecho cualitativo de considerar la necesidad presente, los hechos que nos limitan a un lugar y tiempo dados, a la luz del posibilismo, y nos soñamos otros, y crecemos. En esa ampliada razonabilidad de la que nos habla con gran precisión Alexander<sup>24</sup>, nos encontramos nuevos al renacer, surcando raudos por el proceso del *self* como determina-

20 WILEY, N (1994). *The Semiotic Self*. University of Chicago Press, Chicago.

21 Ibid., p. 38.

22 ALEXANDER, V (2002). *Narrative telos: The ordering tendencies of chance*. Disponible en [http://www.dactyl.org/directors/vna/Narrative\\_Telos.htm](http://www.dactyl.org/directors/vna/Narrative_Telos.htm)

23 ALEXANDER, TA (1993). “J. Dewey and the Moral Imagination: beyond Putnam and Rorty toward a Postmodern Ethics”, *Transactions of the C. S. Peirce Society*, XXIX, pp. 369-400.

24 ALEXANDER, TA (1990). “Pragmatic Imagination”, *Transactions of the C. S. Peirce Society*, XXVI, pp. 325-348; (1993). “J. Dewey and the Moral Imagination: beyond Putnam and Rorty toward a Postmodern Ethics”, *Transactions of the C. S. Peirce Society*, XXIX, pp. 369-400.



ción semiótica creciente<sup>25</sup>. En cambio, cuando nos encontramos enfundados en la camisa de hierro inclemente de una única identidad asfixiante, esto nos lleva a creer que ya no hay donde ir, ni qué soñar, pues la imagen y el cuerpo se han confundido en una inmóvil y conformista posición. Todo el ser entonces se agota en esa identidad inamovible.

Aunque el título del film considerado, *La vida de los otros*, parece apelar de modo explícito a la categoría de la Segundidad fenomenológica, a la experiencia de choque o resistencia a algo diferente de sí mismo<sup>26</sup>, esta obra artística me habrá de servir para demostrar cómo, en todo momento, los tres tonos del pensamiento o modos de ser que analiza la faneroscopia peirceana acontecen de modo simultáneo, pero lo hacen a la manera de un caleidoscopio, una configuración inestable por excelencia. El film comienza poniendo en escena la práctica policial de convertir al otro en un espécimen típico, tan sólo un ejemplo de las reglas que el buen funcionario debe aplicar sin pensar, para así ejercer su oficio de espionaje para el sistema, para un Estado que todo lo ve y que condena el menor desvío ideológico. Así la ocurrencia singular que es una persona se disuelve en la casuística general, sin por ello aumentar la razonabilidad de ese universo burocrático y deshumanizado. Por ese motivo, uno de los elementos más llamativos del relato filmico de *LVDO* es la primacía creciente y subversiva de lo cualitativo puro, de la Primeridad, del componente estético de la existencia cotidiana. A ese nivel ocurre la revelación de la verdad, de un mundo diferente, cuya razonabilidad crece de modo perceptible. En un ámbito donde la imaginación ha sido condenada al exilio, el posibilismo, la imaginación moral<sup>27</sup> también han sido desterrados. En esa tierra baldía, el otro sólo es considerado como un obstáculo, como una amenaza, o como instancia de un conformismo apaciguador. Se trata de un ámbito donde todo está brutalmente sometido a una Ley ubicua y feroz, aunque oculta, como los calabozos donde se interroga a los que caen en desgracia en ese régimen.

Para este sistema social nada puede ser más transgresor que la invasión de lo “puro, original, de esa absoluta posibilidad cualitativa”<sup>28</sup>. Por eso, como lo aprenderá amargamente en el film el dramaturgo Georg Dreyman, inclusive la obra de un creador que se concibe a sí mismo como un ser independiente, como es el caso de este personaje de *LVDO*, sólo puede ser valorada por la burocracia reinante en virtud de su carácter (involuntariamente) apologético del estado de cosas presente. Aunque este artista vive de su imaginación, esa capacidad, de modo sutil, ha sido regimentada y explotada por el sistema para fines propagandísticos. Cabe citar aquí la explicación de Hausman<sup>29</sup> sobre el funcionamiento simultáneo y ubicuo de las categorías faneroscópicas:

25 COLAPIETRO, V (1989). *Peirce's Approach to the Self. A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*. State University of New York Press, Albany.

26 “Un niño oye que dicen que la estufa está caliente. Pero no lo está, él dice; y, de hecho, ese cuerpo central no lo está tocando, y sólo aquello que toca está caliente o frío. Pero él lo toca, y encuentra el testimonio confirmado de un modo impactante. Así, él se vuelve consciente de su ignorancia, y es necesario suponer un *self* en el cual esa ignorancia pueda ser inherente. Así el testimonio nos da el primer albor de la auto-conciencia” (CP 5.233).

27 JOAS, H (1999). *La créativité de l'agir*. Les Éditions du Cerf, Paris; ALEXANDER, TA (1993). “J. Dewey and the Moral Imagination: beyond Putnam and Rorty toward a Postmodern Ethics”.

28 HAUSMAN, CR (1979). “Value and the Peircean Categories”, *Transactions of the C.S. Peirce Society*, 15, p. 206.

29 *Ibidem*.

Aunque Peirce describe cada una de las categorías por separado, él enfatiza que las categorías son ingredientes que se encuentran juntos en cada fenómeno. Una puede dominar a tal punto que se puede pensar que el fenómeno representa a la categoría de modo exclusivo. Pero, en realidad, todas las categorías se encuentran presentes en el fenómeno.

Aunque dos de las categorías son pre-rationales, o irracionales, Hausman acota que ellas funcionan en conjunto como “las condiciones de toda experiencia inteligible”<sup>30</sup>. Cabe plantear que en un sistema sociopolítico donde la libertad de expresión, y por ende, la subjetividad, se encuentran seriamente coartadas, se decreta, *a fortiori*, una suerte de exilio de una de las tres categorías, junto con el imperio tiránico de las otras dos. En el análisis del film *LVDO*, veremos cómo una Ley implacable, la seguridad estatal, y la atención obsesiva a cualquier hecho para detectar eventuales desvíos de la legalidad imperante y ubicua, intentan desterrar de la vida cotidiana, social, política y cultural lo imaginativo, la espontaneidad, el aporte propio de la Primeridad en nuestra existencia. El relato filmico de *LVDO* puede resumirse en términos semióticos como una reconsagración del posibilismo libérrimo, de lo que nos permite imaginarnos otros, y abandonar la excesiva constricción de una solitaria y claustrofóbica identidad para embarcarnos proteicos en la travesía del *self* como proceso de crecimiento, de una razonabilidad evolutiva. Esto es lo que expresa con lucidez Barrena<sup>31</sup>, cuando, en la conclusión de su texto, ella postula la inseparable unión entre libertad, creciente razonabilidad y creatividad en el ámbito humano:

Cuanto más crecemos más capacidad tenemos de crecer, de seguir buscando novedad y razonabilidad. (...) La creatividad (es) la capacidad de introducir nueva racionalidad en el universo, algo que todo ser humano es capaz de hacer combinando lo nuevo y lo que ya es, en ese proceso de continuidad que preside el universo y la vida de los seres humanos.

### **LA SUGERENTE SUBVERSIÓN DE LA PRIMERIDAD ESTÉTICA EN UN RÉGIMEN TIRANIZADO POR LA LEY Y SUS INDICIOS**

No sería difícil afirmar que la trama del film *LVDO* no es más que un melodrama europeo hecho al estilo industrial hollywoodense, que utiliza e inclusive explota una época del pasado reciente como si fuera un fresco histórico, y que el conjunto está sazonado por una ideología conservadora o reaccionaria<sup>32</sup>. En lo que sigue, aspiro a presentar un argumento diferente, inclusive opuesto a esta visión algo simplificadora de lo que está en juego en la trama narrativa, y claro, ideológica de la película alemana que ganó el máximo galardón norteamericano otorgado al cine extranjero en 2007. Sin negar o siquiera minimizar el uso de recursos dramáticos pro-

30 *Ibidem*.

31 BARRENA, S (2007). *Op. cit.*, p. 273-4.

32 Entre varios ejemplos críticos de la prensa de calidad cabe citar el de Garton Ash, T (2007). “The Stasi on Our Minds”. *The New York Review of Books* Vol. 54, No. 9 (31.05.07), y de las muchas reseñas y comentarios disponibles en internet, puede verse la posición crítica de JENNINGS, T (2007). *Rehabilitating Big Brother*, disponible en: <http://libcom.org/library/i-lives-others-i-dir-florian-henckel-von-donnernsmark-reviewed-tom-jennings>

prios del cine clásico comercial, sostengo que *LVDO* no explota sino que explora, en el modo ficcional narrativo, la cuestión de la creatividad en relación a la subjetividad humana, y lo hace exponiendo al mismo tiempo a su otro, es decir, la supresión de aquello que nos habilita a esa condición imaginante. ¿Qué ocurre cuando está rigurosamente vigilada y castigada la generación de lo nuevo, de lo inesperado y original en el seno de la vida cotidiana? Lo que podría interpretarse como un drama pasional-personal de alguien que, por una serie de circunstancias altamente idiosincrásicas, muda de parecer, o como reza la expresión inglesa, que sufre un cambio de corazón (*a change of heart*), posee suficientes elementos en su textura estética —las cualidades intrínsecas de este signo complejo que es toda obra de arte— pero sobre todo en su armazón lógica —el desarrollo argumental del relato— como para habilitar al espectador a contemplar una suerte de alegoría fílmica sobre la evolución de ideas y de los sentimientos nuevos, a ver en primerísimo plano la creatividad en estado naciente, cuando ésta irrumpe en la matriz cotidiana. Por eso me referí antes a este film como si fuera un ‘ensayo icónico simbólico’, un signo capaz de generar reflexiones que nada pierden por estar expresadas mediante imágenes y sonidos en una gran pantalla.

El hecho de que dicha vida sea representada ficcionalmente, en el modo realista, no altera su validez como una sugerente reflexión sobre la existencia de los seres humanos. ¿Qué otro sentido tendría el arte, sea éste realista o no, si no fuese interactuar, complementar y ahondar nuestros signos de cada día, y así ampliar nuestro horizonte hermenéutico? Al menos ésta es la visión sinequista (*CP 7.571*), enemiga acérrima de toda dicotomía irreconciliable que deja para siempre aislados a los elementos que contraponen. Esta visión continuista del mundo es la que defenderé aquí como una premisa fundamental de mi análisis. En el caso presente, se trata de la creencia en una perfecta continuidad entre arte y vida, es decir, entre uno de los frutos más prestigiosos del imaginar, por un lado, y la existencia que transcurre de modo aparentemente rutinario, por el otro. Por lo tanto, mi tesis es que en el film *LVDO*, la peripecia dramática no sólo recrea imaginariamente una época y un acontecimiento verosímil, en el sentido aristotélico, sino que además nos proporciona un signo complejo para entender mejor cómo surgen las nuevas ideas, cómo cambia el mundo a pesar de la poderosa tendencia a su persistencia inmutable. Tanto a nivel subjetivo, en el ámbito del *selfo* proceso auto-interpretativo de cada ser humano, como a nivel societal, se debaten en todo momento estas dos formas de ser complementarias, la conservadora y la innovadora. Aún en el sistema sociopolítico más antagónico al cambio, como el que es recreado minuciosamente en *LVDO*, o precisamente en uno de muy alta constricción, emergen en todo momento las fuerzas y los vectores del cambio. Una instancia de este fenómeno, en apariencia banal pero que no lo es, ocurre al comienzo del film. A instancias de Wiesler, en aras de la igualdad socialista, éste convence a su jefe, el Coronel Grubitz, a que compartan la mesa con sus subordinados, para el almuerzo, en el ascético comedor del organismo de seguridad. En el otro extremo de la misma, hay un grupo pequeño de funcionarios jóvenes, uno de los cuales comienza a contar un chiste que ridiculiza a Honecker, el Secretario General del Partido Socialista Unificado de Alemania y jefe del Estado democrático-alemán (RDA). Él no percibe los gestos desesperados de sus colegas, que, en vano, intentan hacerlo callar, a causa de la presencia intimidante de los dos jefes. Con una sonrisa ancha y benévola Grubitz persuade a quien comenzó el cuento a que siga adelante con la broma, como si eso fuera algo del todo inofensivo y normal. Tras el desenlace, y luego de reír con ganas junto con el bromista, el Coronel de la Stasi, encaramado abruptamente en lo alto de su rol jerárquico, le ordena al otro, con un tono seco y amenazante, que le diga su identificación completa, mientras lo increpa severamente y le comunica que será castigado por su conducta reprehensible. Casi sin transición, Grubitz vuelve a explotar en una carca-

jada, poco tranquilizadora esta vez, mientras dice con la voz entrecortada que ha sido sólo una broma. Al final del film, el espectador comprobará que no hay nada de espacio para ese tipo de juego imaginativo en un sistema organizativo que condena al exilio el posibilismo en todo su territorio; el joven oficial será degradado al escalón más bajo de la *Stasi*, como lo será también más adelante el propio Wiesler.

Poder contemplar la reconquista del modo estético de ser, el lugar sutil y poderoso de nuestra imaginación, en esa especie de modelo para armar que es un texto filmico ficcional, constituye un privilegio. En *LVDO*, tenemos la oportunidad de ver encarnadas muchas de las luminosas ideas de Peirce sobre lo creativo, sobre lo nuevo emergente en la subjetividad humana, como uno de los tres componentes necesarios del universo, una de las tres hebras que conforma la trama de toda experiencia, la Primeridad fenomenológica. Esto ocurre así tanto en el arte como en la vida, pues ésta se vale de la creación artística para verse y entenderse mejor, cara a cara, diríamos, sin el opaco velo de la rutina, que a veces anestesia nuestra percepción y nos hace olvidar la ininterrumpida mutación de todo orden, por virtud de esa aventura descubridora de mundos que es la imaginación humana.

Podríamos resumir la trama del film como una preparación imaginativa de acciones que alterarán el curso de la vida de varios personajes. Todo ocurre de un modo que me recuerda poderosamente un episodio que Peirce (*CP* 5.538) describe un par de veces en sus escritos, y que involucra a su hermano menor Herbert. Éste, a pesar de su corta edad, de modo tan inesperado como admirable, actúa con heroísmo y consigue rescatar a los suyos de un peligro doméstico inminente. Para realizar esa hazaña en el hogar, Herbert Peirce le cuenta a su hermano mayor que él se había preparado en la imaginación. En un texto anterior<sup>33</sup>, discutí en detalle cómo el acto imaginativo sirve a modo de meditación preparatoria para la acción. De modo análogo, el Capitán Gerd Wiesler, intachable funcionario del *Ministerium für Staatssicherheit*, más conocido como *Stasi*, el organismo oficial a cargo de la seguridad en la República Democrática Alemana, irá aproximándose creativamente a un cambio radical de su subjetividad. Este proceso comienza de modo gradual, a través de un acto que voy a describir como “la puesta en iconicidad”. Me refiero así a un mecanismo de emulación, de admiración que, a pesar de algún desvío, terminará con quien fuera ejemplar oficial entregado en cuerpo y alma a una nueva causa, la de la búsqueda de esa cualidad absoluta que Peirce (*CP* 2.199), tras varios titubeos, llama “*kalós*”, el componente estético de la vida, de la ciencia y del arte. Esa conversión gradual pero irreversible a la verdad, a ser parte de una visión estética de la vida, en un sentido muy amplio de dicho término, que no se limita en modo alguno al arte, constituye el genuino asunto del film. El término “puesta en iconicidad” supone el desarrollo de un concepto aristotélico, el de “mímesis ascendente”, que retomo de mi trabajo previo sobre la imaginación en Peirce, y que extraje de la monumental exégesis de Aubenque<sup>34</sup>. Como escribí entonces<sup>35</sup>, ese proceso es distinto de una copia automática, pasiva; la mímesis ascendente es uno de las maneras por las que se introduce la novedad en el mundo de lo humano: por “la emulación de lo admirable, a través de la imaginación aspiramos a una visión de algo como ya logrado (*tó téleion*)”. En *LVDO*, es posible ver en primer plano cómo se conforma esa visión tética que sugiere con levedad

33 ANDACHT, F (1996). *Op. cit.*, pp. 1265-1289.

34 AUBENQUE, P (1962). *Le problème de l'être chez Aristote*. Presses Universitaires de France, París.

35 ANDACHT, F (1996). *Op. cit.*, p. 1282.

otros mundos posibles, en vez de forzar de modo brutal, como ocurre con la primacía excesiva de la diada de acción y reacción según la analiza la categoría de la Segundidad en Peirce. El desenlace de este movimiento libérrimo, cualitativo, capaz de revertir esa singular traición humana “del sí mismo que está esperando ser”, al decir de Ortega y Gasset<sup>36</sup>, nos muestra una nueva forma de organizar el sentido y de comprenderse a sí mismo, es decir, una Terceridad o Ley de mayor razonabilidad, capaz de cambiar el mundo y nuestra forma de entenderlo, de ser y de estar en él con los otros.

Escribí antes que el nudo argumental de *LVDO* presenta un cambio de opinión o de parecer. Sin embargo, sería más justo afirmar que en el protagonista, el Capitán Wiesler, ocurre una especie de golpe de estado interno que, finalmente, derroca la hegemonía tiránica de dos de las categorías de la experiencia en su vida: la Segundidad de los hechos brutos y ciegos, que como tales se imponen a nosotros y exigen el despliegue físico de la voluntad, de la resistencia, y la Terceridad, que está encarnada en el film por una frase enunciada con veneración por el protagonista al comienzo, “Somos el escudo y la espada del Estado”. Éste es el eslogan o lema de la *Stasi*, el temible principio simbólico que orienta e inspira el trabajo de espionaje y de represión de un servicio inquisitorial que aspiraba a controlar todo desvío, por pequeño que fuese, en la vida de cada día. Podría agregar aquí que dicha institución estaba encargada extra-oficialmente de inhibir y de prevenir todo derrape imaginativo o “*musement*” (CP 6.458). Gracias a la gestación sigilosa pero potente de una revolución del sentimiento (*feeling*, al decir de Peirce), a la irrupción rebelde de lo cualitativo puro, de lo estético en medio de un ordenamiento desvitalizado y hostil a la creatividad, asistimos en el film a la conversión de un implacable cazador de indicios, de señales fisiológicas de la culpabilidad, en otra persona muy diferente, en alguien cuyo presente es ampliado, pues crece hasta lo impensable. La invasión de una cualidad cromática, musical, henchida de aromas y texturas seductoras en medio de la átona vida de este esbirro de la *Stasi* lo pone en contacto imaginativo con la alteridad, con el otro que era antes sólo un ser tipificado, alguien reducido implacablemente a la categoría simbólica de sospechoso, de disidente, y nunca un ser humano misterioso, interesante por sí mismo, capaz de evocar toda suerte de visión o ensueño en nuestra propia vida.

El trayecto del film *LVDO* es la preparación imaginativa para el diálogo con los otros, y consigo mismo como un otro ignorado, negado violentamente. La invitación al encuentro comunicacional genuino implica el abandono de una escucha parcial, reificadora, junto con el ceder a un impulso, a dejarse llevar por una conversación que siempre tiene el ‘riesgo’ de volverse una conversión mayor o menor en ese otro, como lo explica bien el sinequismo peirceano:

(L)a doctrina de la continuidad impide a) considerar lo mental y lo físico como irreductiblemente diferentes entre sí; y b) tratar al *selfy* al otro como esencialmente excluyentes entre sí. (...) Además la vida de cualquier *selfes* inseparable de las vidas de (al menos) algunos otros sí mismos (*other selves*). El sinequista no debe decir, “Yo soy absolutamente yo mismo, y en absoluto tú” (CP 7.571)<sup>37</sup>.

36 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 32.

37 Citado en COLAPIETRO, V (1989). *Op. cit.*, p. 64.

Este especialista en la obra de Peirce, un pionero en el estudio del *self* en los escritos publicados y manuscritos del semiótico, aporta una cita de John Dewey que, creo, posee una gran afinidad con las ideas de un filósofo español no asociado comúnmente al pragmatismo, pero que con sagacidad Colapietro rescata en un momento de su análisis<sup>38</sup>. De la misma obra, *El hombre y la gente*, quiero evocar otro pensamiento de Ortega y Gasset del que creo difícilmente renegaría un pragmático como Peirce: “El destino del hombre es pues, primariamente, *acción*. No vivimos para pensar, sino al revés: pensamos para poder pervivir”<sup>39</sup>. Esta conclusión llega a poco de haber afirmado este pensador que luego de la acción puramente reactiva, y de la reflexión “teórica”, que Ortega y Gasset denomina “ensimismamiento”, el ser humano “vuelve a sumergirse en el mundo para actuar él conforme a un plan preconcebido; es la *acción*, la *vida activa*, la *praxis*”<sup>40</sup>. Colapietro<sup>41</sup> describe la conciencia como “el foco de conflicto entre los esfuerzos y las expectativas del organismo; cuanto más intenso el conflicto, más elevada la conciencia”, y luego cita un pasaje de la obra *Experience and Nature*, de Dewey, donde éste afirma que “Todo caso de conciencia es dramático; (y) el drama es un realzar las condiciones de la conciencia”. Para poner aún más en evidencia la feliz convergencia de pensamientos entre el pensador español y el norteamericano, voy a remitirme ahora a otro pasaje de dicho texto, que no es citado por Colapietro. En él Dewey describe magistralmente el proceso transformativo que vive Gerd Wiesler, quien al comienzo de la historia es un letal instrumento del sistema autoritario, pero que se convertirá en un *self* libre, que evoluciona en pos de una verdad que sale a su encuentro y que lo altera para siempre. En el siguiente pasaje, que, por su gran valor me permito citar en extensión, Dewey ataca cierta “doctrina realista” de la conciencia, y nos ofrece su visión pragmática y, agregó, imaginativa:

La conciencia, una idea, es aquella fase de un sistema de significados que en un momento dado está sufriendo un redireccionamiento, una transformación transitiva. La conciencia *es* el significado de los acontecimientos en proceso de reconstrucción; su causa es sólo el hecho de que éste es uno de los modos en los cuales transcurre la naturaleza. (...) La teoría (realista) considera como el caso normal de la conciencia, aquel en el cual hay un mínimo de duda y de investigación el caso en el cual los objetos son más familiares (...) en vez de en el caso del pensamiento en el cual el indagar reflexivo (*reflective inquiry*) es necesario para poder obtener un significado”<sup>42</sup>.

He invocado a estos pensadores para apuntalar mi argumento central relativo al valor teórico, semiótico del film *LVDO*: de modo alegórico, este film parece responder a la pregunta que se formula Peirce (CP 5.462) sobre el alcance semiótico del pragmatismo, a saber, “cuál es la incidencia del instante presente en la conducta”, la frase que es parte del título del presente trabajo. *LVDO* nos propone el espectáculo del estado naciente de la conciencia.

38 *Ibid.*, p. 42.

39 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 30.

40 *Ibidem*. Énfasis en el original.

41 COLAPIETRO, V (1989). *Op. cit.*, p. 57.

42 DEWEY, J (1958). *Experience and Nature*. Dover Publications, Nueva York, pp. 308-309.



cia, si entendemos esta última como el resultado del funcionamiento de las tres categorías faneroscópicas, y no en escasa medida del flujo móvil, fresco y original de la Primeridad, de la cualidad absoluta que nos permite acceder a una *insight* que no le pertenece aún a nadie, mucho menos al personaje cuyo *selfy*, a fortiori, cuya vida no serán jamás iguales, en virtud de ese paso casi gaseoso de lo estético en estado puro, de la cualidad que es *kalós*.

Quiero traer a colación otro elemento para ilustrar el paso desde la primacía tiránica y deshumanizada de la Terceridad —un orden impuesto por la voluntad férrea, por el dominio autoritario y amenazante sobre el otro— a la Primeridad, como ámbito posibilista de acciones no previstas, espontáneas, creativas, que no pueden sino transgredir el rígido orden liberticida. Para ello, usaré como ejemplo una expresión burocrática de la época y del lugar en los que transcurre el film, a saber, “el ciudadano públicamente leal al Estado” (*der öffentlich staatsloyalen Bürger*). La expresión designaba la condición de un ciudadano por encima de toda sospecha, como lo es al comienzo de *LVDO* el dramaturgo Georg Dreyman, hasta que arbitrariamente se reciba la orden de espiarlo para satisfacer la lujuria de un poderoso político del régimen<sup>43</sup>. El uso mecánico, irreflexivo de esta clase de terminología volvía posible evacuar todo contacto real, y sobre todo imaginativo con la figura opuesta, con todo aquel que se volviese objeto de sospecha y, fatalmente, de vigilancia. En la novela *Les bienveillantes*<sup>44</sup>, que es un pormenorizado relato de los horrores múltiples de la segunda guerra narrados desde la mirada de un oficial de las siniestras fuerzas de seguridad estatal nazi, las Divisiones de Protección (*Schutzstaffel*—más conocida como “*SS*”), una de las matrices históricas de la *Stasi*, encuentro una reflexión que considero complementaria a mi análisis del film *LVDO*:

Se cree todavía en las ideas, en los conceptos, se cree que las palabras designan ideas, pero eso no es forzosamente verdad, quizás no haya realmente más que palabras, y el peso propio de las palabras. (...) ¿No habrá habido más que palabras en nuestra lengua tan particular, más que esa palabra, *Endlösung*, su belleza goateante? Esa tendencia se extendía a todo nuestro lenguaje burocrático,... en las cartas, en los discursos también, los giros pasivos dominaban, « fue decidido que... », « los Judíos han sido enviados según medidas especiales » ... y así las cosas se hacían completamente solas, nadie hacía algo nunca, nadie actuaba, eran actos sin actores, lo cual es siempre asegurador, y de cierto modo no eran siquiera actos, pues por el uso particular que nuestra lengua nacional-socialista hacía de ciertos nombres, se llegaba, si no a eliminar por completo los verbos, al menos a reducirlos al estado de apéndices inútiles (...), y así incluso se prescindía de la acción, había sólo hechos, realidades brutas ya sea presentes, ya sea aguardando su realización inevitable.

La extensa cita demuestra cómo sólo mediante el acto imaginado, imaginativo, puede recuperarse la espontaneidad, ese estado que le permitirá a Gerd Wiesler reunirse consigo mismo, y con los otros, pero hacerlo desde un lugar móvil, liberado de una Ley monológica, tiránica. Así, la acción humana recupera su subjetividad, su titularidad: son actos de

43 El ministro de cultura codicia la mujer de Dreyman, la hermosa actriz Christa Maria Sieland.

44 LITTELL, J (2006). *Les Bienveillantes*. Gallimard, París, pp. 580-581.



alguien que ha escogido ese comportamiento, y que lo ha hecho en un presente ampliado por la posibilidad, ya no más como un automatismo que habilita y favorece la monstruosa noción de actos sin actores, descrita por Littell en su novela. Es esa perversión del actuar a la que se entrega una sociedad histórica un factor clave para llevar a cabo el exterminio del otro, para cometer un Otricidio eficaz y literalmente des-humanizado, según lo describió Ortega y Gasset<sup>45</sup>. A modo de contrapunto de esta tendencia funesta, capaz de anestesiar la atrocidad cometida mediante un encierro colectivo y obediente en una especie de gran Colonia Penal semiótica, en la que se convierte la sociedad bajo la égida absoluta del mal banal y bien templado, quiero evocar la siguiente descripción de Peirce del signo perfecto, aquel que “está perpetuamente siendo actuado por su objeto, del cual está perpetuamente recibiendo los incrementos de nuevos signos.... En adición, el signo perfecto nunca cesa de sufrir cambio (de una clase espontánea)”<sup>46</sup>.

### **VIAJE DESDE EL CENTRO DE LA LEY HASTA SU TRANSGRESIÓN ESPONTÁNEA Y ESTÉTICA**

En esta sección, voy a presentar de forma analítica y descriptiva las diversas etapas que atraviesa el *self* del protagonista de *LVDO* en su derrotero imaginativo, liberador, en pos de la verdad y de esa casi indefinible cualidad que es el objeto de la ciencia normativa estética, lo *kalós*, dentro del sistema de ciencias arquitectónico de Peirce (*CP* 2.199). Aunque hay cierta superposición o coincidencia de estas escenas con los momentos de mayor tensión dramática en el relato filmico, esto no siempre es así. Mi propósito no es realizar una crítica o siquiera un análisis cinematográfico o semiótico de *LVDO*. Del inicio hasta el fin de esta presentación, el propósito es presentar ilustraciones de la ampliación posibilista del presente por obra de la imaginación en el ámbito de la subjetividad humana.

#### **1. EN EL COMIENZO ERA EL REINO DUALISTA DE LA OBSERVACIÓN DEL OTRO Y DE SUS INDICIOS**

El relato comienza con la disección de lo humano convertido en pura Seguridad, una vez que nuestra humanidad es colocada, de modo científico y cruel, bajo la Ley kafkiana, de una Terceridad deshumanizante. En lo que podría ser una transposición de un relato del narrador checo a la segunda mitad del siglo XX, asistimos a una lección magistral sobre cómo llevar a cabo un escrutinio despiadado del Otro, una vez que éste ha quedado reducido a sollozos, temblores y a su olor, el que será celosamente almacenado en un frasco diseñado para tal fin, tal como se graban las palabras del interminable interrogatorio insomne. El docente de esa lección en crueldad no es otro que el Capitán Wiesler, a quien contemplamos en todo su eficaz y gélido esplendor de funcionario modelo. La suya es una vida dedicada a una tarea excluyente: extraer el máximo de información de quienes han incurrido en la sospecha del régimen. En su tratado sobre el *self* semiótico, Wiley<sup>47</sup> describe la perturbación psíquica y semiótica que ocurre cuando “una identidad se convierte en el sustituto funcional de la estructura y se apropia del rol (del *self*)”. Más adelante en el film, esta primera

45 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 32.

46 MS 283, pp. 116-117. Citado por COLAPIETRO, V (1989). *Op. cit.*, p. 58.

47 WILEY, N (1994). *Op. cit.*, p. 38.

impresión es corroborada cuando acompañamos al esbirro a su casa, un espacio que podría estar habitado por cualquiera, o mejor, por nadie, apenas un sitio donde prepararse para otra jornada de trabajo, con el menor gasto posible de energía imaginativa o afectiva. Nada parece pertenecerle allí, nada nos habla de un *self* en desarrollo; ese lugar habitado encarna espacialmente la impersonalidad de la Ley que ya vimos en acto.

Tampoco registramos algún cambio en su ser cuando Wiesler es invitado por el Coronel Anton Grubitz a ver una obra teatral. Siempre instalado en esa identidad particular, estrecha y monótona como un uniforme, el interrogador observa con binoculares la obra y a un hombre elegante que sigue su desarrollo desde un costado del escenario. Wiesler concluye que éste, Georg Dreyman, el autor, tiene un aspecto arrogante que él conoce muy bien, y que eso es un indicio de culpabilidad probable. Por eso le ofrece a Grubitz ponerlo bajo vigilancia. Wiesler no hace el menor comentario sobre el arte escénico que presencié; él parece tan distante de la representación como de sus propios afectos. Antes de poder convertirse en un público empático y activo, como el que Horacio describe en su máxima, *de te fabula narratur*, el impávido oficial de la *Stasi* habrá de sufrir un cambio radical, deberá emprender una odisea por su “imaginación moral”<sup>48</sup>. Sólo así conseguirá convertirse en un público verdadero, alguien tan inmerso en esas cualidades estéticas que ya no sea capaz de diferenciar la danza de quien la ejecuta, como reza la poesía de W. B. Yeats “Entre escolares”.

La inmunidad de la que goza Georg Dreyman, un creador favorito del régimen, desaparece, sin que éste lo sospeche hasta varios años después, cuando ese régimen ya ha dejado de existir. Por un capricho de un alto político, Wiesler deberá encontrar evidencia que lo incrimine, para así eliminarlo como rival, y poder apoderarse de la compañera de aquel, la actriz Christa Maria Sieland. Ella actúa en la obra que vemos al inicio, la misma que parece dejar indiferente a Wiesler. Así, poco después, sin haber hecho nada contra el sistema, Dreyman se convertirá en “Lazlo”, un nombre cifrado, un mero símbolo administrativo cuya contrapartida es la identidad en clave “HGW XX/7” con la que el espía Wiesler firma cada uno de sus informes de “monitoreo” (*bespitzeln*), el término oficial para designar esa tarea de espionaje, para la cual esconden múltiples micrófonos. Como parte de su dedicación implacable, vemos al oficial de la *Stasi*, de rodillas, dibujando en el piso del altillo donde fue montado el operativo de vigilancia el diagrama detallado del apartamento que comparten Georg y Christa Maria, dos pisos abajo, en el mismo edificio. La densa trama de la vida de los otros, esa mezcla desordenada, en imparable evolución, ha sido de ese modo administrativo violentamente reducida a una serie esquemática, en la cual lo imaginativo e icónico, la manifestación de la Primeridad, cumple apenas un rol servil, no creativo; esos signos cualitativos se limitan a reproducir lo que es, para aumentar el control y cumplir con una Ley impersonal. La percepción que obtiene Wiesler y el subordinado que lo reemplaza cada mañana en la vigilancia es ajena al “ensimismamiento” que nos permite ganar la humanidad, al decir de Ortega y Gasset<sup>49</sup>. Los dos funcionarios de la *Stasi* están allí como parte de un mecanismo; ellos son sendas piezas de relojería que podrían ser, sin pérdida alguna, sustituidas por aparatos de grabar y transcribir.

48 ALEXANDER, TA (1993). *Op. cit.*

49 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 32.

Una de las manifestaciones más nítidas del dualismo que la trama de *LVDO* se encarga de combatir y, finalmente, de negar, la encontramos en un breve pero revelador intercambio entre Georg y el ministro Bruno Hempf, su secreto rival, en una pequeña celebración, tras el estreno de la obra teatral. Cuando el dramaturgo intenta convencer al jerarca de levantar la prohibición de trabajo (*Berufsverbot*) de su amigo, el talentoso director teatral Albert Jerska le dice que éste ha cambiado, y que por eso merece que se olvide el hecho de que él puso su firma en un manifiesto crítico contra el Estado. Condescendiente, el ministro le responde que Georg debe limitarse a introducir el cambio en su creación literaria, pues en la vida real nadie cambia jamás. Mucho de lo que ocurrirá en el film se encargará de contradecir esa afirmación cínica, y lo hará a través de la imaginación. Al mismo tiempo, quedará de manifiesto la desvitalización progresiva que sufre una comunidad cuanto ésta es regida por una Ley incapaz de crecer en razonabilidad. Arte y vida van a entremezclarse de modo creciente y promiscuo, hasta que esa mutua contaminación las confunda mediante la acción imaginativa que las ha reunido.

## **2. CUANDO LA OBSERVACIÓN SE VUELVE CONTEMPLACIÓN: HACIA EL KALÓS DE LA VIDA**

El primer movimiento que arranca al Capitán Wiesler de su impasibilidad funcional es su insólita intervención cuando él observa la llegada de la mujer de Georg, en el automóvil oficial del Ministro de Cultura Bruno Hempf. El espectador ha sido testigo de su casi violación, del modo extorsivo con el cual el político ha conseguido satisfacer su lujuria: la amenaza de una prohibición absoluta de actuación. Como primer paso para llegar a ser el que él es<sup>50</sup>, apartándose de su misión, Wiesler procede a alertar al escritor sobre esta irregularidad, haciendo sonar el timbre del apartamento, lo que obliga a Georg a ver con sus propios ojos cómo Christa Maria desciende del vehículo del poderoso. Ya no más un observador distante y ajeno, el esbirro ha intervenido en las vidas que debía apenas registrar como si fuera un mero dispositivo mecánico.

Parece que la reprimida iconicidad de la existencia reclamase con urgencia su readmisión en este ámbito desvitalizado, reducido a reglamentos, donde la vida se ha militarizado y perdido la capacidad de soñarse diferente. En esa misma ocasión, luego de que Wiesler ha sido un instrumento en la revelación de la verdad ignominiosa a quien debía simplemente observar, veremos la conversión, si se quiere la humanización, del oficial de la *Stasi* a través de un estado imaginativo, icónico.

Si lo propio de la Segundidad y de la Terceridad es el límite u oposición y su legitimación, lo que caracteriza a la Primeridad es un sueño que como tal “no posee Terceridad conspicua; es, al contrario, completamente irresponsable; es lo que se le antoje ser” (*CP* 1.342). ¿Y qué mejor ilustración del actuar de la cualidad absoluta que constituye lo que es *kalós*, que nos reúne y confunde con el otro, que la actitud que tomará Wiesler desde su ya no tan solitario puesto de vigilancia? Aunque él no puede ver lo que está ocurriendo, pues tan sólo lo escucha, se produce una “puesta en iconicidad” entre el oficial y Christa Maria. Mientras oye las voces, su cuerpo replica la postura acurrucada, indefensa de la mujer que, desolada por lo que ocurrió, sólo desea el abrazo comprensivo y sin preguntas de su compa-

50 Parfraseo aquí la máxima ética de Píndaro, citada por ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 33.

ñero tras aquel acto indigno, al que ella no tuvo la fuerza ética suficiente para resistirse. Sin la barrera del género, o del rol desempeñado, vemos cómo esa cualidad afectiva de la indefensión y de la solidaridad que va a su encuentro consigue derribar toda cautela, el muro de ajenidad tras el que se parapetaba Wiesler, para convertirlo, de algún modo, a través de algo de su *self*, en eso que él emula y en lo que él se confunde y eventualmente convierte.

Esta continuidad de formas entre su cuerpo y el del otro es fruto de una deriva imaginativa, de una travesía que abandona la regularidad de la ley en pos de la cualidad absoluta del sentimiento. Ya no se trata de percibir indicios, esos productos fisiológicos, los residuos humanos en los cuales debía descifrar lo real, para satisfacer la imperiosa demanda de una regularidad encarnada por un Estado de vigilancia perpetua. Wiesler se deja conducir no por ‘Lazlo’, esa ficción administrativa que debe ser contenida, sino por esas cualidades absolutas que aún no tienen residencia fija, ni pertenencia legítima, porque como la brisa van donde se les antoja. ¿Qué mejor evidencia del sinequismo, de la más completa continuidad entre todo lo que es, que esta comunión imaginativa e imaginaria que deja al protagonista a merced de una corriente imperceptible que lo arroja a otra orilla, diferente, otro. Como lo explica Peirce, “el sinequista ... insistirá (en afirmar) que todos los fenómenos poseen un carácter común, aunque algunos de ellos son más mentales y espontáneos, otros más materiales y regulares” (CP 7.570).

## 2.1. UNA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN EL PROCESO DE CONVERSIÓN DE UN FUNCIONARIO ESTATAL

Aprovechando su conocimiento de las rutinas de Lazlo, vemos a Wiesler entrar a su apartamento vacío. No lo hace para ajustar algún micrófono, sino para apropiarse de uno de sus valores, de un texto literario. Se trata de un libro de Bertold Brecht, del cual leerá luego “En memoria de Marie”, una poesía que evoca la sutil melancolía del amor juvenil perdido. Pero antes de partir con su botín artístico, el espía observa cada objeto con algo semejante a la curiosidad, al afecto, como si él quisiera, por primera vez en su vida, cerciorarse de que esas cosas son, existen, poseen una realidad que va más allá de su escucha regimentada y previsible. Parece como si las siglas y nombres en clave que continúa escribiendo en el reporte diario que redacta concienzudo con su ayudante, ya no le alcanzaran, como si él necesitase algo más contundente, vivo, afectivizado. Así transcurre otro jalón en el viaje imaginativo que lo irá conduciendo a una comarca sorprendente, del todo alejada de su rol actual, de la impenetrable y ascética identidad a través de la cual lo conocimos al inicio del film. Él se desplaza, sin saberlo, a bordo del *museum* (CP 6.458), del derrape imaginativo poderoso que no podemos controlar, como tampoco podemos detener algunas imágenes que toman por asalto nuestra mente e inciden en nuestros actos. Mientras Georg busca su libro de Brecht, que, insiste, había dejado sobre su escritorio, el montaje nos da una visión más humana y apacible de Wiesler, que recorre con sus ojos y su mente la poesía robada. Avanza pues esta simbiosis, que crece hacia lo simbólico. Una mente mancomunada o “*commens*” –término que usa Peirce en su correspondencia con Lady Welby<sup>51</sup>– se encuentra al final de este crecimiento de razonabilidad. Sin ser consciente de ello, Wiesler se ha puesto en marcha hacia ese universo de discurso compartido con los otros a través de este ritual iniciático que lo volverá, literalmente, otro.

51 En HARDWICK, CS (1977). *Semiotics and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Indiana University Press, Bloomington, p. 196. A este respecto, ver LISZKA, JJ (1996). *A General Introduction to the Semeiotic of C.S. Peirce*. Indiana University Press, Bloomington, p. 91, para una discusión sobre la “condición dialógica” que coloca al unísono al “cuasi-enunciador” y al “cuasi-intéprete”.

### 3. LA INTEGRACIÓN IMAGINATIVA DEL SELF COMO SIGNO

Un momento decisivo en la peripecia ocurre tras el breve anuncio telefónico del suicidio de Jerska, una llamada que Georg recibe casi mudo por la emoción, y que desde su puesto de vigilancia Wiesler escucha sin demostrar ningún sentimiento. El autor se sienta al piano; detrás de él, de pie, está su compañera, Christa Maria, y también la escucha “ensimismada” (Ortega y Gasset) del espía. Sin dudarle, Georg decide ejecutar la partitura que Jerska le había dado como regalo de cumpleaños. Su título es elocuente: *Sonata de un hombre bueno*<sup>52</sup>. Ese acto es una elegía, un homenaje al entrañable amigo desaparecido. Mientras toca con emoción la pieza, vemos el rostro absorto de Wiesler, sobre el cual comienza a rodar lentamente una lágrima brillante mejilla abajo. Al final de la pieza, Georg le pregunta a su mujer, de modo retórico, casi como si tratara de una glosa de la pieza musical, si “alguien que ha escuchado esta música, quiero decir, que realmente la ha escuchado, puede ser un ser malvado”. Su comentario es un anticipo de la conversión del esbirro vigilante y temible en un ser creativo, en alguien que se deja arrastrar por su imaginación, y que incurrirá en actos tan espontáneos como peligrosos para su posición oficial.

Esa noche, camino a su apartamento, asistimos a una especie de lento e irregular deshielo en el modo en que Wiesler se relaciona con un niño de su edificio. Tras una indiscreción del pequeño, la identidad del espía reacciona mecánicamente, y está a punto de preguntarle el nombre de su padre, tal como lo había hecho su jefe con el hombre que contó el chiste. A medio camino, él se detiene y le pregunta por el nombre de su pelota, lo que, claro, no tiene sentido alguno para su atónito interlocutor. Lo espontáneo creativo, el flujo imparable de la Primeridad se desliza por entre las grietas ríspidas de esa vida amurallada, moldeada por una Ley inexorable, que hasta entonces había sido ajena a todo salto imaginativo.

Este proceso de integración imaginativa que propongo describir como una ‘puesta en iconicidad’ del personaje avanza raudamente. Un paso más audaz en esta vía creativa del cambio de una identidad casi fosilizada por años de ciega obediencia ocurre cuando quien fuera un funcionario modelo abandona, literalmente, su puesto para confundirse con el drama de sus observados, que ya no son más objetos de clasificación, y sí sujetos de comunicación, sus iguales. Wiesler transgrede su deber, su misión de espiar y liquidar a Lazlo, para ir al encuentro de Christa Maria y tratar de evitar así su perdición, de impedir la pérdida de esa cualidad preciosa que la vuelve amable, estética, un ser libre. Wiesler escucha cómo Georg le dice que él ya conoce su secreto y acto seguido hace lo posible para retenerla, para que ella se mantenga fiel a sí misma y no sucumba de nuevo a esa tentación mortífera de buscar la protección del poder político. El autor le habla de su falta de convicción en su propio arte, en su gran talento actoral. Pero nada de eso alcanza y ella sale del apartamento, aparentemente para ir a reunirse con el jerarca que la espera en un lugar acordado. Poco antes de este desenlace, hemos visto salir del edificio a Wiesler. Él parece desorientado, perdido como una persona que acaba de recuperar el dominio de sus piernas, pero no del todo su memoria. El funcionario no se decide a alejarse totalmente del lugar. Por algunos minutos se queda parado en la oscuridad, mirando hacia el apartamento vigilado desde la esquina opuesta,

52 En alemán *Sonate vom guten Menschen*. La traducción al inglés en el film, *Sonata for (sic) a good man*”, merece reparos, e inclusive ha sido objeto de debate en algunos foros de Internet (ej.), y he tratado de acercarme a su sentido original, a saber, el asunto o tema de esta composición. Hay una clara alusión intertextual a una pieza de B. Brecht, *El hombre bueno de Sezuán*.

donde hay un café, al que finalmente entra. Toma dos vasos de vodka, y atónito ve entrar a la actriz, quien pide un cognac, mientras se sienta en otra mesa. Cuando no puede ya tolerar más su quietud y quietismo, Wiesler hace lo impensable: él abandona su invisibilidad, su máximo poder para observar sin ser visto, sin reciprocidad posible, y va a enfrentarse a la actriz, para intervenir de modo abierto en su vida como un prójimo. El se imaginó a sí mismo como alguien que puede redirigir sus pasos, para impedir que le pase algo irreversible e ignominioso. Ya no es más una mujer cualquiera, vigilada, bajo sospecha, sino alguien con quien él desea conversar, con quien lo une una cualidad estética de proximidad, de afinidad. “Estimada Señora”, le dice para llamar su atención. Con calma y firmeza, ella le pide que la deje en paz. Wiesler apela a su saber, que de modo ambiguo podría ser el de un simple aficionado al teatro, pues el oficio de Christa Maria Sieland es público, y el suyo secreto. “Frau Sieland”, la interpela de nuevo. Sorprendida ella le pregunta si se conocen. La respuesta es tan audaz como inesperada: “Ud. no me conoce, pero yo la conozco. Muchas personas la estiman, porque Ud. es como Ud. es”.

Con una lógica simple pero implacable el funcionario entabla una conversación basada en la sensibilidad. Wiesler parece haberse unido anímicamente e imaginativamente a Dreyman, en ese intento mancomunado para retener a la mujer, para evitar que se pierda a sí misma, que traicione su *self* por preservar una identidad particular<sup>53</sup>. Ya sentado en la mesa, la actriz inicia el intercambio con un tono irónico que evoca la paradoja del comediante de Diderot: para ser auténtico, un actor debe fingir sus sentimientos de modo convincente, pero nunca confundir su realidad con la del personaje. La respuesta de Wiesler es tan oportuna como eficaz: “La vi en el escenario, y ahí Ud. era más como Ud. es que ahora”. Sin confesarle quien es él realmente, el espía se arriesga a avanzar todo lo posible para apoyar su persona, para evitar que ella se extravíe para siempre. Christa Maria comenta con ironía “¿Cómo sabe Ud. cómo soy?”. Con perfecta lógica él le responde: “Yo soy su público”. En un intento final por burlarse del extraño entrometido, ella le espeta: “Entonces, ¿Ud. la conoce bien a esa tal Christa Maria Sieland?”. Transpuesta esa barrera, brota una insólita intimidad entre ellos, que le permite a la actriz hacerle una pregunta que, en verdad, ella se hace a sí misma, la confesión de su dilema: “¿Qué opina Ud., debe ella herir a un hombre que la ama por encima de todas las cosas? ¿Se vendería ella por el arte?”. Wiesler responde sin dudar un instante: “¿Venderse por el arte? ¡Pero Ud. ya tiene arte! Sería un mal negocio. Ud. es una gran artista, ¿acaso no lo sabe?”. Este diálogo implausible pero adecuado en un film que es una alegoría sobre la irrupción estética e imaginativa en un universo tiranizado por la Ley, se cierra con un anticipo del fin: “Y Ud. es una buena persona”. Ella usa la misma expresión que habíamos encontrado en el título de la sonata que conmovió a alguien cuyo oficio era ser inmovible, y que ahora es parte de una nueva tendencia que ha descubierto gracias a un movimiento creativo, a esa imaginación moral naciente.

Al día siguiente, cuando Wiesler lee el informe del otro vigía en el altílo, el sabrá que su intervención fue feliz, que la mujer cambió de planes y que volvió al apartamento, una decisión que terminó con un encuentro apasionado físico y afectivo entre Georg y la actriz. Wiesler no sólo ha sido un espectador, o sí lo ha sido en el sentido pleno y más satisfactorio del término “público”, a saber, un auténtico co-creador de este drama de la vida que se desarrolló durante y después de su más que oportuna intervención. En una audaz inversión,

53 WILEY, N (1994). *Op. cit.*



quien tiene como oficio ser un escucha insensible, una casi máquina de observar y de registrar cada indicio, ha pasado a actuar como un medio de expresión delicado, sensible, una suerte de instrumento musical en el que resuenan nuevas cualidades, imágenes inesperadas, acarreadas por símbolos que también lo son. Por eso, es grande nuestra sorpresa ante los signos de ese diálogo que ocurrió porque Wiesler dio el paso audaz y transgresor de renunciar a su puesto invisible y seguro de espía, para ocupar el muy notorio y arriesgado de interlocutor válido. Esa es la transformación estética que el film *LVDO* exhibe con singular convicción. En lugar de interrogar, por primera vez en el film, lo vemos ensimismarse, para encarar al otro en un intercambio dialógico genuino, enriquecedor. Ambos consiguen descubrir algo valioso en el otro y en sí mismos a partir de una escucha que libera lo que hay de creativo, de bueno, de *kalós* en cada uno. Por eso, en la anagnórisis con que se cierra el breve encuentro, Christa Maria le devuelve el signo recibido y ahora más complejo: “Y Ud. es una buena persona”. Él la ha tocado con sus flamantes signos, tal como las cualidades que llegaron de la actriz y del autor lo han sumergido en un ámbito estético que consiguió subvertir la figura temible del esbirro que permanece indiferente “Ante la Ley”, para impedir con su cuerpo y su ciega voluntad que el peregrino pueda acceder a esa luminosidad lejana, hasta su muerte, en el relato de Kafka. Con sus signos, Wiesler se encargó de forjar un espejo para que ella consiga verse de verdad, como quien ella es, o podría ser, si se deja invadir por esa cualidad estética y absoluta que ha tocado e impregnado la vida del triste funcionario de la *Stasi* hasta volverlo una persona más compleja. Y al final, ese espejo es el que le devuelve al funcionario una nueva imagen de sí.

#### 4. UN REVÉS ABRUPTO EN EL DERRAPE IMAGINATIVO DEL SELF

Este proceso de puesta en iconicidad del protagonista tiene altibajos. En un ámbito social y político como el recreado por *LVDO*, donde predomina la “alteración”, un concepto que Ortega y Gasset opone al de una relación “pragmática”<sup>54</sup> con el mundo, se produce una ruptura en el crecimiento de la razonabilidad del *self* de Wiesler. El proceso de conversión imaginativa del funcionario se retrotrae, como si él sucumbiese al hábito de aquella vieja identidad particular que englobaba todo su carácter, al inicio del relato, a saber, la de un esbirro sin resquicios, completamente dedicado a hacer cumplir esa ley injusta. Bajo la égida del voluntarismo, Wiesler decide cumplir con su rol oficial y denunciar un plan para escribir un texto crítico del Estado que involucra a Georg y a sus amigos. Se trata de un último esfuerzo por reconducirse a sí mismo, de modo casi automático, hacia la senda habitual, para volver a actuar del modo normal, una acción en la que la imaginación no posee incidencia, y donde todo se limita a la recolección de indicios en aras de una regularidad inflexible y hostil al posibilismo.

Tras redactar un informe donde él da cuenta en detalle de ese plan, Wiesler se encamina resuelto a ver a su jerarca en la *Stasi*, el jefe del ‘Operativo Lazlo’. La trama parece llevarnos hacia la escena temible de Kafka; después de todo, nadie conseguirá ingresar al ámbito luminoso que aguarda detrás del portón cerrado fieramente por el esbirro de la Ley. Sin embargo, será justamente durante este encuentro cuando podremos contemplar con mayor nitidez otra instancia de la ‘puesta en iconicidad’, del poder creativo de los signos, cuando la Primeridad desplaza por algunos instantes a las otras dos valencias de la experiencia, para que



irrumpan “la frescura, la vida, la libertad” (CP 1.302) que caracterizan esta categoría fenoménica. Ya instalado en el despacho del Coronel Grubitz, escucha como éste le cuenta con obvia satisfacción sobre la corrección de una tesis de doctorado de un estudiante de la *Stasi*, quien ha hecho una pormenorizada investigación sobre el castigo a infligir a los disidentes según su naturaleza. Antes de que Wiesler pueda contarle sobre el informe que ha traído en un sobre, el jefe relata con admiración cómo se ha llegado a una exacta clasificación de los opositores intelectuales y artistas, y que en ella Georg Dreyman pertenece sin duda al cuarto tipo. Gracias a este preciso saber técnico, el jerarca ya ha planificado en detalle cómo habrá de ser su castigo, una vez que consigan la evidencia para detener al autor. Sin necesidad de recurrir a la brutalidad física, comenta complacido Grubitz, él se asegurará de que al salir, luego de casi un año de encierro, Dreyman nunca más vuelva a crear.

Como parte de mi análisis de la creatividad a través de la puesta en iconicidad del *self*, quiero destacar que mientras que el jerarca de la *Stasi* describe con fruición la pena que le será administrada al artista y su consecuencia funesta, asistimos a una transfiguración del ser de Gerd Wiesler. Quien estaba a punto de cumplir con su misión de llevar adelante una tarea tan previsible como alta es su competencia de espía modelo, se desplaza a otro lugar, allí donde lo conduce el proceso sígnico del *self*, de la razonabilidad creciente, entendida “como la capacidad del ser humano creativo de introducir nueva inteligibilidad, de dar sentido y tratar de hacer razonable su propia vida y lo que le rodea”<sup>55</sup>. Quien llegó a la entrevista fue el esbirro dedicado, pero quien mira y escucha consternado el castigo minucioso e implacable que le será impuesto al autor es otra persona; es un hombre bueno, como el de la Sonata que lo enterneció, como el que vio Christa Maria al final de ese providencial encuentro y diálogo, y que de nuevo se conmueve en este momento. Surge así un movimiento semiótico que Aubenque<sup>56</sup> describe en la metafísica aristotélica como la “mimesis ascendente”, y que designo aquí como “puesta en iconicidad”, un salto imaginativo que lleva a Wiesler a ser y a sentir de modo indisoluble con el artista, una vez que conoce el destino reservado a este otro creador, lo que le ocurrirá a su capacidad creativa una vez encerrado en esa institución encargada de segar la imaginación, de asfixiar el posibilismo que extiende los límites del momento presente, para reducirlo a una mazmorra sin luz.

Ese dispositivo de punición explicado con orgullo por el coronel de la *Stasi* recuerda el aparato de tortura descrito de modo premonitorio por Kafka, tres décadas antes de que fuera montado el enorme aparato de destrucción nazi. Me refiero al relato “En la colonia penal”, creado en 1919. En él, asistimos a una descripción minuciosa y reverente por parte del oficial y torturador sobre el funcionamiento técnico de ese instrumento feroz creado por el admirado Comandante anterior. La maquinaria punitiva está programada para grabar sobre la piel del condenado la ley que ha sido infringida por éste. Un componente central del invento es ‘la rastra’, llamada así por la máquina agrícola que dotada de poderosos dientes o discos metálicos se usa para romper la tierra antes de sembrar. Una vez que se inmoviliza al condenado sobre una cinta mecánica, la rastra se encarga de grabar e inscribir sobre su cuerpo la letra de la ley que él violó, hasta su muerte. “¿Él conoce su sentencia?”, pregunta

55 BARRENA, S (2007). *Op. cit.*, pp. 239-240. De nuevo, encuentro en este punto una coincidencia luminosa con el pensamiento de Ortega y Gasset (*Op. cit.*, p. 60), cuando éste discute sobre nuestra “relación pragmática” con el entorno, lo cual nos lleva a “movernos en un mundo de asuntos o importancias”, y no de meras “cosas”, despojadas de toda finalidad.

56 AUBENQUE, P (1962). *Op. cit.*, p. 402.

el Viajero. El Oficial responde que no, que “sería inútil darle esa información”, ya que el condenado “la experimenta en su propio cuerpo”. En esta nueva versión del castigo, de fines del siglo XX, ya sin una rastra que cave surcos sangrientos en el cuerpo hasta su fin, el infractor intelectual “Tipo 4” deberá sufrir en su *self* un proceso de destrucción pormenorizada de su capacidad creativa. Georg Dreyman saldrá físicamente intacto de la prisión de la *Stasi*, como muestra del humanismo de este sistema penal, pero eso sólo será una apariencia; él sufrirá en su propio *self* la aniquilación sistemática de su psiquis, de su participación en la creatividad que es parte de toda semiosis humana.

Como el Viajero de Kafka, el deseo del oficial Wiesler es alejarse de allí, y llevar consigo el sobre con el informe que, luego de esta demostración de inhumanidad extrema y tecnificada él ha escondido debajo de su cuerpo, mientras escuchaba el relato de su superior. Así, cuando Grubitz le pregunta por fin cuál era el motivo de su visita, aquel no duda en responderle que cree que habría que reducir el aparato de vigilancia de Lazlo, que alcanza con su persona para seguir espionando un poco más al escritor.

## CONCLUSIÓN

En su reflexión sobre la imaginación moral en el pragmatismo de John Dewey, Alexander<sup>57</sup> concluye que “el *self* moral es un proceso de crecimiento ecológico conectado con su mundo biológico y cultural”. Por ello, propuse considerar aquí que en su dimensión alegórica el film *LVD0* representa un esfuerzo imaginativo y creativo por reconectar el *self* con la “Oriencia u Originalidad” (CP 2.85). En el mundo social recreado por esta ficción, no hay lugar para el *self* como proceso de crecimiento, sólo se permite una identidad particular, es decir, la subjetividad humana concebida como una entidad rígida, fija para siempre por una Ley absoluta que postula la esencia inmutable del buen ciudadano, aquel que es definido como alguien “públicamente leal al Estado” (*der öffentlich staatsloyalen Bürger*). Todo aquel que no forme parte de esta moral predefinida por una legalidad que todo lo vigila deberá ser suprimido, reformado, corregido hasta obtener una moral sin imaginación alguna, próxima a la materia que el “idealismo objetivo” de Peirce (CP 6.25) define como “mente improductiva” (“*effete mind*”). La escena que describí arriba, en la cual el Capitán de la *Stasi* Gerd Wiesler se “ensimisma”, al decir de Ortega y Gasset, o según la expresión que aquí propongo, entra en iconicidad con ese Otro que antes era un cúmulo de indicios a ser medidos por la ley inexorable, nos muestra que ya nada es igual. La irrupción de la creatividad fuera del arte, en pleno universo burocrático, que afecta el comportamiento moral de Wiesler es, en verdad, como lo señala Alexander<sup>58</sup>, “un proceso de creación artística”. Por eso, nada mejor que replicar aquí la cita de Dewey que hace ese especialista para describir el funcionamiento pragmático del *self* como un proceso viviente, siempre en parte indeterminado: “El *self* no es un mero medio para producir consecuencias porque las consecuencias, cuando son de naturaleza moral, entran en la formación del *self*, y el *self* entra en ellas”. El comportamiento presente ampliado por el posibilismo de la imaginación es lo que, según Dewey<sup>59</sup> “forma, revela y pone a prueba el *self*”.

57 ALEXANDER, TA (1993). *Op. cit.*, p. 390.

58 *Ibidem*.

59 Citado por ALEXANDER TA (1993). *Op. cit.*

Ya en el final de mi análisis, quiero llamar la atención sobre un detalle de la trama del film. Luego de su intervención como héroe negativo, oscuro, más sigiloso que épico, en el episodio de subversión de Georg y su grupo, Gerd Wiesler pierde todas sus prerrogativas, ve su carrera esfumarse como castigo por la fuerte sospecha de que él, en vez de monitorear y ayudar a liquidar al autor y su grupo, ha cooperado con ellos, se ha identificado con la causa enemiga de la Ley convertida en Estado. Así, sin su rango de oficial, el que fuera maestro de cazadores de indicios y de culpables de imaginación subversiva es castigado a realizar una tarea ínfima, sin responsabilidad ni requisito de talento alguno. En un oscuro sótano de la *Stasi*, lo encontramos en 1989, cuatro años después de su conversión imaginativa, reducido a abrir sobres al vapor en un espacio claustrofóbico. Es allí, en una mesa vecina a la del joven bromista que fuera detectado y castigado por el Coronel Grubitz, que le llega a Wiesler la noticia de la caída del muro de Berlín. El episodio que cambia la historia moderna lo devuelve a un anonimato completo, a una pequeñez social rayana con lo ínfimo. Nada hay de destacable en el reparto de publicidad puerta por puerta que lo vemos realizar, cuando lo encontramos de nuevo, en la Alemania reunificada. Cabe preguntarse: ¿cómo es posible conciliar este mundo gris, anodino, de lo muy pequeño, con la irrupción de la creatividad, de lo nuevo que presenciamos en los hechos que precedieron a ese estado de cosas? Creo que, precisamente, uno de los argumentos aquí expuestos es que lo creativo en la vida humana no sigue regimentación o derrotero necesario alguno; nada hay de estipulado que determine de modo necesario que luego de su intervención creativa, innovadora, Gerd Wiesler estuviese destinado a seguir trayendo nuevas ideas, a gestar propuestas alternativas o revolucionarias en los nuevos tiempos políticos y sociales de su país reunificado.

En su análisis psicológico de la creatividad, Boden<sup>60</sup> postula “dos sentidos de la creatividad”, uno de los cuales es designado como “P-creatividad”, por ser, dice, de índole psicológica, el otro tipo recibe el prefijo “H”, por ser una “creatividad histórica”, una idea que nadie en el pasado humano ha tenido antes. Boden llama creativa a una idea de la primera clase, “si la persona en cuya mente surge no la podría haber tenido antes, no importa cuántas otras veces otras personas ya hayan tenido la misma idea”. Ambas clases de creatividad son juzgadas valiosas, por su utilidad, por el crecimiento que ellas entrañan, ya sea a nivel personal o colectivo. La transformación a la que asistimos en ese ‘ensayo icónico-simbólico’ que es *LVDO* pertenece sin duda a la primera clase de creatividad, esa que difícilmente accede a los libros de historia para ser luego estudiada y evocada como un avance de la humanidad, o como una conquista artística imprecadera.

En la nueva nación, asistimos a una reposición de la obra teatral de Georg Dreyman. Propongo considerar a Dreyman y a Wiesler como las dos caras del acto creativo, del leve impulso imaginativo que Peirce analiza como la Primeridad del Universo humano. Mientras que uno es aclamado, aún en un momento de su vida en que se siente incapaz de seguir produciendo su arte, el otro continúa siendo invisible, como cuando era un eficaz esbirro de un régimen autoritario. La verdad sobre la vigilancia implacable bajo la cual él había vivido le es revelada a Dreyman al final de la representación teatral por el propio ex jerarca que la había ordenado. Éste no se lo cuenta como forma de expiación, sino para inflingirle una nueva herida, para hacerlo sentir menos importante, más frágil. Impactado, el autor corre a

60 BODEN, MA (1994). “What is Creativity?”, en *Dimensions of Creativity*, M.A. Boden (ed.). The MIT Press, Cambridge, p. 76.

su apartamento y descubre los micrófonos ocultos. Luego da el siguiente paso natural para los antiguos ciudadanos vigilados de aquel Estado que no pudo sobrevivir a su rigidez, a su Ley de razonabilidad decreciente. Dreyman visita el edificio de la *Stasi*, donde le traen una mesa rodante empujeñecida bajo una montaña de informes, los que Wiesler y su subordinado habían redactado durante los meses de vigilancia ininterrumpida de sus días y noches.

Mientras lee esa crónica secreta de su vida, sobreviene una especie de anagnórisis indirecta, compleja: Georg Dreyman se ve obligado a reconocerse en su salvador inesperado, en ese agente de vigilancia que firmaba sus reportes con el nombre en clave “HGW XX/7”. No sólo se percata de que, con el mismo celo que transcribía los menores actos cotidianos en su morada, éste había omitido toda huella de la conspiración que culminó con la publicación en una revista del oeste de una extensa crónica de denuncia bajo seudónimo de la muy alta tasa de suicidios en la República Democrática Alemana, un dato que no estaba consignado, como Dreyman subrayó en ese texto, en las abrumadoras estadísticas que cubrían todos los demás aspectos de la vida social. Nada parece más lógico, casi inevitable, que un encuentro cara a cara con ese hombre, cuyo nombre le es suministrado en esos archivos públicos de la infamia colectiva, y cuyo rostro él puede ver en la ficha correspondiente al funcionario HGW XX/7. En una decisión artística encomiable, el director de *LVDO* no propicia el encuentro entre los dos principales creadores del relato fílmico. Provisto de los datos necesarios, Dreyman sale en búsqueda de Wiesler y lo encuentra, absorto en su trabajo de repartidor, de cartero de poca monta. Tras el reconocimiento, el escritor está a punto de hablarle, pero luego de observarlo durante algunos instantes cambia de idea y se marcha. Como si se tratara de las dos partes míticas del ser humano completo que no pueden reunirse, hemos contemplado dos dimensiones creativas del *self*: una cuyo ritmo creativo es más lento, difícil, y cuyo brillo no llega a deslumbrar a la sociedad, otra que es su lado público, encomiable, incandescente, el siempre mentado y enigmático ‘genio’. En la visión sinequista peirceana, es posible verlos como partes de una continuidad sin rupturas.

Sólo en el final del film, ya transcurridos algunos años, nos enteramos de que el autor ha decidido expresar su reconocimiento. Para ello, le reserva a su benefactor secreto un lugar de privilegio, en su primera creación tras un largo tiempo de silencio. Se trata de una novela cuyo título es *Sonata del hombre bueno*. En la dedicatoria del libro, Dreyman usa el nombre en clave del ex funcionario de la *Stasi*, algo que sólo Wiesler podría entender<sup>61</sup>. Cuando durante su reparto cotidiano, éste descubre en la vitrina de una librería un gran afiche con el rostro sonriente del escritor para anunciar la publicación de la novela, no lo duda un instante y entra a comprarla. En ese momento, se produce algo que sustituye con creces el encuentro físico que no había ocurrido entre ambos hombres. Éste es un encuentro entre dos seres creativos, uno público, famoso, y otro oscuro, anónimo, de pasado infame, pero cuya acción fue responsable, en buena medida, de que el primero haya logrado producir esa creación literaria. Como un avatar del héroe homónimo del relato “Pierre Menard, autor del Quijote” de J. L. Borges, el antiguo funcionario recorrió vacilante, como si fuera un joven aprendiz, los pasos creativos del otro, de su ilustre predecesor. Por eso, parece tan justa y necesaria la lacónica y satisfecha respuesta que Wiesler le da al dependiente de la librería, cuando éste le pregunta si quiere que le envuelva el libro para regalo: “No, esto es para mí”.

61 “Dedicado a HGWXX/7 con agradecimiento”.

Discrepo con la crítica de Garton Ash<sup>62</sup>, cuando él considera perturbadora la idea de que Gerd Wiesler sea “el hombre bueno de la Sonata”. Con sarcasmo, este intelectual inglés que vivió en Alemania Oriental, y que fue foco de atención por parte de la *Stasi* objeto: “Y entonces Wiesler hizo una buena cosa en contraste con las incontables malas que había hecho antes. Pero saltar de esto a la noción de que él era ‘un hombre bueno’ es una exageración artística —un *Verdichtung*<sup>63</sup>— que va demasiado lejos”. Aunque Garton Ash recurre a la historia para demostrar la ausencia de casos empíricos documentados que pudiesen respaldar esta ficción, creo que no es acertado emprender el camino de los indicios para valorar la propuesta estética de *LVDO*. Al menos no es ese el rumbo que he seguido en mi análisis. Por ese mismo motivo, apoyo la propuesta crítica de Barrena<sup>64</sup>, cuando ella destaca la importancia de no distinguir entre una creatividad mayúscula, escrita y concebida de ese modo, frente o contra otra minúscula, como lo hacen algunos especialistas en este tema (por ejemplo, Csikszentmihalyi).

Termino aquí mi recorrido por el camino del *self* concebido como un signo en perpetua evolución creativa, cuyo crecimiento en complejidad y frescura resulta de la tensión irresoluble entre hábito e innovación, entre lo típico y lo inesperado. He querido demostrar cómo, a través de la puesta en iconicidad, todo ser humano es capaz de sustraerse de la prisión en que puede convertirse la Terceridad, algo que lo aproxima a esa mente improductiva, según la expresión que Peirce usa para describir la materia, en su visión sinequista del universo. ¿Qué entraña para la subjetividad humana ese proceso que designé como la ‘puesta en iconicidad’? Ni más ni menos que el derrumbe de los rígidos límites de lo actual por obra de lo posible; ese es el efecto del acto imaginativo que nos devuelve una visión distinta del mundo y de nosotros mismos. Aunque, o a causa de no poseer la densidad de los hechos, el acto imaginativo es tan leve como “la contemplación estética o la construcción distante de castillos” (*CP* 6.458), tiene el poder de configurar nuevas formas de entender y de entendernos en el encuentro con el otro. Esto lo consigue nuestra imaginación pues nos permite consustanciarnos con lo que no somos, con la multiplicidad cualitativa del universo. Alcanza con un instante de escucha estética, como le ocurre al personaje del film considerado, para que caigan todas las barreras deshumanizantes, y para que su existencia quede completamente “perfundida” con cualidades, para parafrasear a Peirce.

62 GARTON ASH, T (2007). “The Stasi on Our Minds”. *The New York Review of Books*. Vol. 54, No. 9 (31.05.07).

63 El término alemán usado por Garton Ash en su texto inglés puede traducirse como “intensificación” o “incrementación”, ambos con sentido obviamente negativo.

64 BARRENA, S (2007). *Op. cit.*, p. 271.