

[ARTÍCULO]

Aproximaciones a una teoría de la representación II. De la materialidad y la producción de sentido

Héctor Ponce de la Fuente

Departamento de Teatro
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Email: semiotic@uchile.cl

Recibido: 22 de octubre, 2018

Aceptado: 12 de noviembre, 2018

Publicado: 10 de enero, 2019

[*] Nota del editor: Este artículo debe ser leído en relación al texto publicado en el número 8 (julio de 2018) de la *Revista Chilena de Semiótica* ("Aproximaciones a una teoría de la representación. Teatralidad y visualidad", pp. 48-60).

Approaches to a theory of representation II. Of materiality and the production of meaning

Cómo citar este artículo:

Ponce de la Fuente, H. (2019) Aproximaciones a una teoría de la representación II. De la materialidad y la producción de sentido. *Revista Chilena de Semiótica*, 10 (74–88).

Resumen

Pensar la idea de representación desde una perspectiva semiótica, y considerar al mismo tiempo su puesta en relieve respecto de la estética y la teoría del arte, demanda una explicación preliminar respecto de las condiciones de posibilidad de una teoría unificada de la representación, cuestión que ya anunciábamos en un trabajo anterior. El objetivo de este artículo es referir algunas problemáticas ingentes en el debate respecto de cómo (y qué) representan las imágenes y las materialidades que conforman un espacio narrativo en el proceso de creación artística, tanto en el campo de las teatralidades como en el de las artes visuales.

Palabras clave

Representación, Realidad, Semiosis, Sentido, Estética del Arte

Abstract

To think about the idea of representation from a semiotic perspective, and to consider at the same time its placing in relief with respect to aesthetics and art theory, demands a preliminary explanation regarding the conditions of possibility of a unified theory of representation, a question that We announced in a previous job. The aim of this article is to refer to some huge issues in the debate regarding how (and what) represent the images and materialities that make up a narrative space in the process of artistic creation, both in the field of theatricalities and in the field of visual arts

Keywords

Representation, Reality, Semiosis, Sense, Art Aesthetics

1. Introducción

El problema de la representación es una pregunta frecuente, por no decir obligada, en el campo de los estudios semióticos y estéticos. Si bien su apertura ha tenido desarrollos en distintas tradiciones, en la actualidad es objeto de pugna a propósito de la prevalencia de los estudios de performance y la consiguiente puesta en relieve de la noción o categoría de acontecimiento. Si anteriormente habíamos señalado la dificultad de acercar posiciones teóricas entre disciplinas afines, pero no necesariamente abiertas a reconocer principios fundantes de una teoría unificada, ahora pondremos un énfasis mayor en las condiciones que permiten entender la idea de representación en términos afines a distintos marcos de explicación, como lo son los de la denominada semiótica de la cultura, representada en la figura de Iuri Lotman (1922-1993), o bien los de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que en este caso será referido o explicado a partir de una lectura muy precisa de Darin McNabb (2015).

Superada la idea de la representación en tanto semejanza, idea explicada en Goodman (1976), la representación puede ser entendida como el resultado de una condición o un aspecto de un objeto determinado, y que es visible –y reconocido- como uno de los modos de ser de dicho objeto: “uno de aquellos aspectos, uno de los modos de ser, o parecer, del objeto” (Goodman, 1976: p. 24). Así vista, la representación es siempre ‘captación’ e ‘interpretación’, en tanto operaciones contiguas o interdependientes que conducen a pensar que, en efecto:

Un aspecto no es precisamente el objeto-desde-una-cierto-distancia-y-un-cierto-ángulo-y-bajo-una-cierto-luz; es el objeto tal como lo contemplamos o lo concebimos, una versión o hermeneuma (construal) del objeto. Al representar un objeto, lo que hacemos no es copiar tal hermeneuma o interpretación: lo consumamos (...) En otras palabras, nunca se representa nada desgajado de sus propiedades, o en la plenitud de ellas. Un cuadro nunca representa puramente a x, más bien representa a x en cuanto hombre, o representa a x que es una montaña, o representa el hecho de que x es un melón (Ibid.: 26-27).

En la perspectiva de Greimas y Courtés (1982), la representación es un concepto de la filosofía clásica que en términos semióticos señala la función referencial del lenguaje: “insinúa -de manera más o menos explícita- que el lenguaje tendría como función estar en lugar de otra cosa, representar otra “realidad” (...) Las palabras no serían sino signos, representaciones de las cosas del mundo”. (1982: 340). Pero también representación es entendida en términos de la referencia que, en un sentido general, “designa la relación orientada –la mayoría de las veces no determinada- que se establece (o se reconoce), entre dos magnitudes cualesquiera”. (Ibid.: 335) De tal modo que la referencia se constituye en una palabra bisagra, una especie de continuo a la idea de representación:

Tradicionalmente, el término referencia denomina la relación que va de

una magnitud semiótica hacia otra no semiótica (=el referente), que depende, por ejemplo, del contexto extra-lingüístico. Desde esta perspectiva, la referencia, que une el signo de la lengua natural a su “referente” (objeto del “mundo”), es llamada arbitraria en el ámbito de la teoría saussuriana y motivada (por la semejanza, la contigüidad, etc.), en la concepción de Ch. S. Peirce. –Si se define el mundo del sentido como una semiótica natural, la referencia toma la forma de una correlación entre elementos, previamente definidos, de dos semióticas (Ibid.: 335).

Y en una misma posición, el referente, entendido como el universo de objetos del mundo “real” que designan las palabras de las lenguas naturales, abarca las cualidades, las acciones y los eventos reales. Asimismo, el referente también alude al mundo imaginario, trascendiendo al sentido acotado de lo “real”.

Cuando Joseph Kosuth (2018), el reconocido artista norteamericano de origen húngaro, sostiene que el arte es, para los artistas, y más precisamente para aquellos que como él hablan de ‘arte conceptual’, “una suerte de proposición presentada en el contexto del arte como un comentario sobre el arte” (2018: p. 40), está suscribiendo un principio típicamente semiótico, pues en estricto sentido el arte es siempre una prolongación conceptual, un crecimiento de la idea que trasciende a su propia materialidad. Es decir que esta proliferación, el constante ‘flujo de los signos’, como postula Boris Groys (2008), hace que la subjetividad emerja como “la pura, paranoia, pero a la vez inevitable “su-posición” de que bajo lo visible tiene que esconderse algo invisible (...) La subjetividad es siempre tan sólo aquello que se esconde detrás, que se oculta, que permanece en lo oscuro”. (2008: p. 37) De manera que el espacio submediático del que nos habla Groys nos llama la atención sobre el hecho de que el espectador sólo puede ver aquello que se le muestra: “el espectador no puede “representarse” él mismo las cosas, de manera que su visión depende siempre de lo que se le permite ver. Así pues, nadie negará el hecho de que el ver depende del mostrar: lo que no se muestra, tampoco puede ser visto, de modo que surge una cuestión: ¿qué o quién muestra? (Ibid.: 38).

2. De la representación y lo irrepresentable

El último trabajo de Ana Luz Ormazábal (1985) pone en escena la representación misma de lo irrepresentable para una comunidad de estudiantes y profesores: en el examen o muestra de los estudiantes de Tercer Año de Actuación y Diseño Teatral, una escena hace visible el lugar de auxiliares, profesores y directivos a partir de la muerte de una funcionaria de la Universidad de Chile. El año pasado, en Diálogos en torno a la belleza, otra escena mostraba a Nábila Riffo y su ceguera como trasfondo de una explicación sobre belleza y percepción. De inmediato cobra vigencia, en estas dos escenas, el hecho mismo de la ética como factor para entender el sentido de lo que dichos actores y diseñadores quisieron darnos a entender a quienes pudimos asistir como espectadores, para exigirnos un ejercicio mínimo de repliegue y así poder dar al menos con una explicación a la violencia de lo representado.



Diálogos en torno a la belleza, Sala Agustín Siré (2017)

La violencia enmascarada hace visibles los resortes mismos de la representación no como aquello que a veces inocentemente se asume como 'lo irrepresentable', sino precisamente como aquello que sólo podemos ver en tanto 'pura representación'. Porque eso que nosotros vemos con un dejo de hostilidad inicial, deviene en la expresión de una memoria muchas veces cínica, o abiertamente reprochable, y que nos hace preguntar por el sentido mismo del arte y su función de mediador entre el espesor de signos que emanan de su materialidad, y la construcción en nuestras mentes de un objeto estético. El devenir en objeto estético confiere un valor especial a la capacidad de entender la obra-cosa, el símbolo sensible, que gracias a su mediación convierte en sentido –para alguien, y siempre respecto de algo [1] - el cuerpo significante, es decir, lo representado.

El arte ha sido, desde aquellos pintores ancestrales que pintaban bisontes, una forma de mediar entre la realidad observada y su ulterior aparecer, su presencia, ante los ojos de un observador que reconoce en esos signos o cifras una manera de hacer visibles los efectos reales de una realidad distanciada. El carácter artístico de una escena en la que ciertos cuerpos accionan tiene en su origen un sentido alojado en la conciencia de sus propios creadores, algo que muchos entienden como el aspecto poético del mensaje; pero también un sentido desplazado que es registrado en el espectador o receptor de dicho mensaje, y que asumimos como el sentido estetizado, el régimen estético del sentido. Como llenar de significado una escena no es en ningún caso una superación del orden semántico, de algo que precede a las operaciones de sentido, entendemos la semiótica como la acción misma de los signos en la mente corporizada de alguien que percibe.

Para Jan Mukarovsky (1936) y la Escuela de Praga, la obra de arte está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo:

Una obra de arte es un signo autónomo caracterizado únicamente por el hecho de servir como mediador entre los miembros de una misma colectividad (...) El estudio objetivo de los fenómenos que representan el arte, se orienta a la obra de arte como signo constituido por el símbolo sensible. Y éste es creado por el artista de un 'significado' (objeto estético), que se asienta en la conciencia

colectiva y de una relación a la cosa designada, relación que remite al contexto total de los fenómenos sociales [2] (p. 115).

Esa noche, al ver el ejercicio de mis alumnos, creí entender que por lo menos un sentido doble cuajaba a partir de esa escena construida por ellos, y guiada por Ana Luz Ormazábal: una primera lectura que me hablaba de un ‘nosotros mismos’, la comunidad del Departamento de Teatro en su existir cotidiano, pero una segunda interpretación volvía extraña la representación misma de nuestra ceguera –del literal ‘no hacer nada’- frente a la violencia material recaída en una persona que había muerto, en la madrugada de un día, cuando caminaba junto a uno de sus compañeros de trabajo por calle República, en dirección a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Precisamente en un mes marcado por la paralización de las clases, esta escena mostraba el carácter espectacular de nuestra protesta, de la tendencia casi natural a estetizar lo político [3]. De ahí, entonces, que entienda dicho ejercicio como una forma de poner en escena la contradicción que hace visibles, en palabras de Alain Badiou (2005), los lazos indisolubles que habitan entre violencia y real. Una de esas formas –el cinismo desigualitario- nos hace espectadores cómodos de una violencia que nosotros conocemos en tanto consumidores de imágenes de violencia, pero totalmente distantes de la realidad que dicha violencia representa en una vida.

La muerte de Margarita Ancacoy, su representación en una de las escenas del trabajo ya referido, y lo que dicha representación supuso para quienes asistimos a ver ese examen, detonó un efecto al menos doble en su discursividad punzante: hizo que, por una parte, observáramos el registro de un acontecimiento doloroso (inenarrable o irrepresentable para muchos), y por otra, que ese mismo recorte de la realidad estallara en la indefinición misma de la mirada que la propia Universidad de Chile tuvo respecto del desenlace abyecto de una de sus trabajadoras (un reportaje aparecido recientemente, en un medio de circulación nacional, hablaba de las condiciones precarias, por no decir inhumanas, en las que trabajaba Ancacoy y sus compañeras, justamente en la Facultad más rica de la universidad).

El filósofo Sergio Rojas (2017) nos recuerda, al citar a Kant, que

Los objetos de nuestra experiencia no exhiben la apariencia de las cosas en sí mismas (que algo pudiera tener una apariencia en sí mismo sería una contradicción), sino el modo en que éstas se ofrecen a nuestra experiencia, es decir, las cosas se conforman a nuestras posibilidades subjetivas de percibirlas y conocerlas. Entonces, no vemos las cosas tal como son en sí mismas, sino de acuerdo a nuestras posibilidades subjetivas de percibirlas, sometiéndose mediante nuestra sensibilidad a las formas del espacio y el tiempo (formas que en Kant sólo existen por obra del sujeto). Vemos fenómenos (=lo que aparece), vemos lo que podemos ver (Rojas, 2017: 25).

En ese “poder ver” de la escena radica uno de los problemas que a mi juicio presentan estos ejercicios. Escenificar o hacer ver hechos de violencia como los de Nabila Rifo o Margarita Ancacoy permite someter a una acción de pensamiento la propia forma de la representación (pensar la escena, en palabras de Badiou), al punto de hacer visibles los riesgos de una narración que busca interpelar al espectador para hacerlo consciente de su incapacidad

de ver. La metáfora, o mejor dicho el desplazamiento metafórico que promueve la idea de hacer presente la ceguera de Nabila Rifo para explicar el problema de la percepción, de la manera como los ciegos captan la realidad, testifica el sentido de urgencia de un problema que no se resuelve en un mero planteamiento estético –la cuestión de lo sensible, de la percepción estética propiamente tal- sino también de la exigencia política con la que cada cierto tiempo la sociedad reconoce, en hechos violentos, un nivel de inconsciente que pulsa por emerger desde su zona de latencia. Si la represión, en la concepción psicoanalítica de Freud, no equivale a la no realización de un deseo percibido, sino a su falta de percepción, pues entonces el olvido es el objeto – en un sentido radicalmente semiótico- que estas escenas representan: exactamente lo que representan es la separación del afecto y la propia representación –“El efecto de la represión sobre la pulsión es disociarla entre su contenido representativo (pensamientos, imágenes, recuerdos) y su carga afectiva”. (Freud, 1970: 15)

3. El rostro de Chile

El arte contemporáneo que Nicolas Bourriaud (2009) creyó ver como ‘relacional’ [4], no solo desde los 90s, es un espacio abierto a lo intersubjetivo, colaborativo o emancipado (en el sentido de Jacques Rancière [5]) porque las condiciones estructurales han transitado desde un estado de las cosas lo suficientemente territorializado, para pasar a representar un ámbito de inscripción de lo común, de lo compartido. Pasamos así de un régimen estético a uno declaradamente ético. Mucho de esto ya es reconocible en nosotros desde las vanguardias, el arte situacionista, el arte de acción y la performance art. Buena parte de las creaciones escénicas del último tiempo transitan esta frontera (lábil, desde luego) que une representación y experiencia, y a mi manera de ver dicho interés radica en una necesidad política por corporizar al espectador.

En las artes visuales del Chile de la dictadura destaca el trabajo de Paz Errázuriz (1944). Ahora que el Museo Nacional de Bellas Artes exhibe una muestra retrospectiva de su obra, surgen nuevas lecturas a las distintas series fotográficas que la hicieran protagonista de la denominada Escena de Avanzada, y figura representativa de las estéticas de la memoria.



Paz Errázuriz, Muestra retrospectiva, Museo de Bellas Artes, 2018.

La humanidad de sus retratos hace visibles los rasgos más recónditos de la identidad chilena, cubriendo un amplio rango de subjetividades de extramuro, periféricas: homosexuales, travestis, pacientes de un psiquiátrico, boxeadores del Club México, trabajadores del circo, manifestantes opositores al régimen militar, habitantes comunes de la calle. Todos convergen en una especie de síntesis de la intimidad deteriorada del Chile que vio estallar esas identidades en plena dictadura.

Las distintas esferas de lo cotidiano, de esas temporalidades contendidas en la mirada de Errázuriz, actúan como la memoria archivada en el imaginario de quienes habitamos ese espacio-tiempo, y que hoy en día, al recorrer la muestra retrospectiva, reconstruimos para establecer una frontera que permite reunir ambos extremos de las esferas. Para Iuri Lotman, el semiótico de Tartu [6], una frontera es una persona semiótica porque remite de manera indefectible a la individualidad del que ha vivido o transitado un determinado espacio de experiencia.

Recordemos, de entrada, que el glosario básico de términos lotmanianos comienza por la noción de texto entendido como dispositivo pensante –el texto artístico y la cultura como texto-, y que lo lleva a superar los límites del estructuralismo (la idea de inmanencia o entidad separada de la realidad) para entrar en diálogo con la historia y otros sistemas de pensamiento. Pero a esta noción debemos sumar la idea de cultura como memoria no hereditaria, además de las categorías de semiosfera, frontera y ensamble semiótico. ¿Por qué refiero estas tres categorías y no otras? Simplemente por el hecho que estas son, en buena medida, tres expresiones que explican algo que para el teatro y otros lenguajes escénicos resulta muy revelador y pertinente. El espacio teatral, como aquel que señala el propio Lotman cuando ejemplifica con el museo, es un espacio semiótico que condensa información. Al punto que la semiosfera que constituye la escena es el espacio articulador de diversos lenguajes: “El espacio escénico se distingue por un alto grado de saturación sígnica: todo lo que entra en la escena adquiere la tendencia a saturarse de sentidos complementarios con respecto a la función objetual directa de la cosa” (1980: 66).

De tal expresión, entendemos que el espacio concebido en términos de una semiosfera es aquel que, cerrado sobre sí mismo, hace posible la realización de procesos comunicativos y la producción de nueva información. Fuera de este espacio semiótico no es posible la existencia de la semiosis (“la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”). Sólo la existencia de la semiosfera hace posible el acto sígnico particular, donde los rasgos distintivos –homogeneidad e individualidad semióticas- presuponen el carácter delimitado de la semiosfera en relación al espacio extrasemiótico (o alosemiótico) que lo circunda.

Aquí es donde la noción de frontera acompaña y delimita al espacio semiótico:

Puesto que el espacio de la semiosfera tiene carácter abstracto, no debemos imaginarnos la frontera de ésta mediante los recursos de la imaginación concreta (...) La frontera semiótica es la suma de los traductores-“filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El carácter cerrado de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con lo no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos (1996: 24).

De acuerdo con este marco explicativo, podemos inferir que el concepto de frontera es explicable en términos de una individualidad semiótica. El propio Lotman señala que la semiosfera es una “persona semiótica”, idea que se explica, en tanto fenómeno de la semiótica histórico-cultural, como relativa al modo de codificación que ésta pueda tener. Las fotografías de Paz Errázuriz, vistas desde la lógica semiótica de Lotman, constituyen avistamientos de esferas que se superponen, como si fuesen anillos que condensan temporalidad, espacio y afectos, pero en un sentido de apertura o explosión; es decir, como huellas discursivas que permiten vivenciar un campo de experiencias y atesorar su impronta archivística. Tal como asevera Nelly Richard (2007), la obra de Paz Errázuriz perteneció al campo no oficial de la producción artística chilena, la Escena de Avanzada, con quienes reformuló, desde fines de los años setenta:

Mecánicas de producción creativa que cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video y el cine, el texto crítico) y que ampliaron los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas (2007: 13).



Paz Errázuriz, La manzana de Adán, Museo de Bellas Artes, 2018

4. Cuando hablar es hacer

El teatro de Jesús Urqueta (1975) transita entre la sutileza y la emotividad. Si en *Prefiero que me coman los perros* (2017), la morosidad de la palabra es conformadora de los afectos – destacando, como fondo de la intriga, el imperio de las enfermedades anímicas, de la pérdida indefectible en la subjetividad de las pasiones-, en *Arpeggione* (2018), el sentido de actualidad de un texto escrito en los sesentas aparece ante nuestra mirada como reflejo contemporáneo de la imposibilidad del encuentro amoroso, de su falta de resolución en el contexto dialógico de dos almas sensibles.

Esa imposibilidad, en Heiremans, evidencia el agotamiento metafísico de sus protagonistas, reconocido como una verdadera clave discursiva en la dramaturgia de este autor, pero también de una condición existencial preeminente en la órbita de los filósofos que conformaban su reserva de lectura [7].



Prefiero que me coman los perros, Sala Taller Siglo XX, 2017.

Lo contemporáneo de la puesta en escena de Urqueta estaría dado por la manera como representa las relaciones intersubjetivas, y en este caso la ineluctable ausencia que media entre cada uno de los protagonistas, la inconsistencia de la vida del artista, la soledad. Pero es a nivel de la dramaturgia donde resaltan estas características, que sabe leer y accionar el director, dando forma a unas acciones que actualizan, desde la propia interpretación de los actores, un sentido separado del texto que le sirve de precedente.



Arpeggione, Sala Matucana 100, 2018

Jesús Urqueta destaca la idea de ser testigo de un acontecimiento, modificando el lugar del espectador, o variando su punto de observación. La idea, en sus palabras, es destacar el vínculo entre actuantes y espectadores: todos son dialogantes, desde su perspectiva, en el sentido de estar en presente, de compartir el mismo espacio. Los espectadores tienen la libertad de intervenir, de un modo 'creativo', jugando con la convención de la idea de ficción. Trabaja con hitos para los actores, opciones para que ellos tengan posibilidades a nivel de acciones y actividades. La toma de decisión de los actores es siempre en presente; es decir que los movimientos de los actores se asumen en estado de enunciación (pudiendo ser distintos de los ensayados, o bien de los realizados en una función anterior). El interés es que la obra sea cada día un desarrollo distinto; hay opciones ensayadas, posibilidades, como modelos para armar, en el sentido cortazariano.

Urqueta busca la honestidad como objetivo, la sensibilidad, la vulnerabilidad (lo que él llama "un cuerpo vulnerable"). Que el actor haga: hablar es hacer (por ejemplo, en la dramaturgia, un texto puede ser reemplazado por una acción); que lleve la persona que es al escenario, con sus virtudes, sus inseguridades. Como director, Urqueta deja de ser actor y asume el rol de periodista y futbolista que fue antes de devenir en actor y director de teatro.

Declara haber utilizado metodologías del deporte y del periodismo para dirigir, como el manejo de grupos, el de la investigación (para dirigir, hace entrenamientos derivados del deporte). También suscribe rasgos ideológicos del anarquismo, como la idea colaborativa de trabajo: todos son creadores, y por ende, partícipes de una comunidad. La idea es desprenderse del lugar egótico de los actores, para democratizar las responsabilidades y hacer, de paso, más evidentes las distintas identidades que confluyen en un mismo espacio-tiempo.



Arpeggione, Sala Matucana 100, 2018

5. Conclusiones

Una representación actúa siempre en términos semióticos, es decir que se explica sobre la base de un principio sógnico muy reconocido: ‘algo está en reemplazo de otra cosa’, y su manifestación material, su sustancia, puede variar, pero independiente de ello siempre es la revelación de algo que se quiere decir o hacer visible, aunque de una manera oblicua. De acuerdo con Darin McNabb (2015), “cualquier cosa puede ser un signo, pero no hay nada que es, naturalmente y en sí mismo, un signo. Para que algo lo sea, tiene que cumplir tres condiciones: (1) Tener una cualidad; (2) relacionarse con un objeto; y (3) producir un interpretante, lo cual representa la relación del signo con el objeto” (2015: 10).

1. Cualidad (cualidad del signo): la lectura que McNabb hace de Peirce insiste en recordar que “cualquier cosa puede ser un signo, pero las cosas se distinguen entre sí primordialmente por sus cualidades. Por ende, una cosa sin cualidades no sería nada. Entonces, la base de cualquier signo, por complejo que sea, es alguna cualidad que presente”. (Ibid.: p. 10) Con arreglo a estos presupuestos, es del todo reconocible la naturaleza del signo:

Un signo es un signo de algo, está en lugar de ese algo (...) Peirce dice que el signo (o representamen) está en lugar del objeto no en todos los posibles respectos sino en alguno en particular. Una veleta, por ejemplo, es un signo cuyo objeto puede ser “el viento”. No representa el viento en todos los respectos (e.g. su temperatura, su composición molecular, su velocidad, etc.), sino, en este caso, sólo uno, la dirección en la que corre. Si el signo y el objeto tuvieran las mismas cualidades en todos los aspectos, serían la misma cosa. Pero tienen que ser distintos para que uno sea el signo del otro. En el caso de la veleta, sus cualidades particulares (es plana y se puede girar), sirven para resaltar cierta cualidad del viento (la dirección en que corre) (Ibid.:10).

2. Relación (objeto del signo): la segunda condición que define al signo es que se debe relacionar o hacer referencia a un objeto. Peirce distingue entre dos tipos de objeto: “En cuanto al Objeto, puede significar el Objeto como

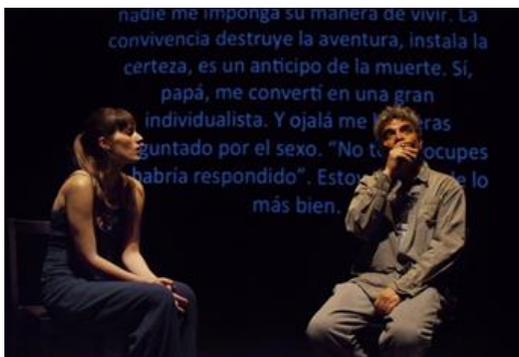
siendo conocido en el Signo y por tanto una Idea, o puede ser el Objeto como es independientemente de cualquiera aspecto particular suyo, el Objeto en aquellas relaciones que el estudio final e ilimitado mostraría que hay. Llamo al primero el Objeto Inmediato y al segundo el Objeto Dinámico” (CP 2.586).

McNabb propone un ejemplo fácilmente identificable: “Tomemos la ciudad de Nueva York como ejemplo de un objeto y la Estatua de la Libertad como el signo que lo representa (...) Lo que la Estatua de la Libertad nos hace pensar acerca de Nueva York (que fue una ciudad que aceptó a millones de inmigrantes) es lo que Peirce llama el objeto inmediato del signo” (2015: 12). Es decir, que el sentido, en tanto proceso de continuo crecimiento, evidencia una especie de diferimiento o dilación; así, la relación se explica en los siguientes términos:

Es el objeto visto desde el interior del signo; por ello, vemos un solo aspecto del objeto. El objeto en su totalidad, fuera del alcance de cualquier signo o proceso semiótico finito, Peirce lo denomina el objeto dinámico. Es el objeto tal y como se conocería a largo plazo tras una investigación entre una comunidad amplia de investigadores que empleara múltiples signos y contextos (Ibid:12).

3. Representación (interpretante del signo): esta categoría o correlato hace visible que “a partir de su relación con un objeto, todo signo genera un interpretante que es un nuevo signo del objeto, equivalente a o más desarrollado que el signo original”. (Ibid.: p. 12) Un ejemplo que McNabb colige directamente desde Peirce es muy pertinente a guisa de explicación:

Volvamos a tomar el ejemplo de las nubes oscuras. Las nubes son un signo cuyo objeto es la lluvia. Si está presente algo o alguien capaz de interpretar signos, esta relación signo-objeto podría determinar o producir varios interpretantes, como por ejemplo una imagen de lluvia en la mente de uno o incluso, como comentamos, algo más físico como llevar un paraguas al salir de la casa. Este acto de llevar el paraguas es el interpretante del signo o, en otras palabras, su significado, uno entre muchos posibles. Peirce habla a menudo del interpretante como una traducción del signo, “el significado de un signo es el signo (al que, en el que) tiene que ser traducido” (CP 4.132). (Ibid. 12).



Cuestión de principios (dirección de Jesús Urqueta), Sala GAM, 2018

Asumiendo que los ejemplos comentados en este artículo pueden servir de base para entender esta teoría, debemos considerar que cada campo de producción artística tiene su propia lógica, una manera relativamente autónoma de concebir la relación entre la materialidad, las formas, y su consiguiente devenir en discurso, en producción de sentido.

En el caso del teatro, resulta muy gravitante el sentido de co-presencia, del campo energético que fluctúa entre actuante y espectador. Y es por la misma razón que la generación de interpretantes se hace ‘en presente’, de manera compartida. Lotman (1980) entendía la semiótica como una ciencia del trato -“sobre la comprensión e incomprensión de otros seres humanos y de sí mismo” (p. 57)- y por lo mismo destacaba el rol de ‘espectador dado en presencia’, precisamente para señalar aquello que las obras comentadas en este artículo buscaron promover con sus propias audiencias: el sentido dialogante, la propensión a considerar el hecho artístico como una acción dialogante, algo que queda refrendado en el último de los trabajos de Jesús Urqueta, *Cuestión de principios* (2018), una obra que resume en gran medida el repertorio de principios que conducen su poética autoral. En esta obra prima la contradicción como base para articular el discurso generacional, opuesto, asincrónico, variando su orden de relevo entre la claudicación de los principios políticos, representados en la figura del padre militante, y la posición escéptica de una hija que interpela el sentido de la ‘política de los acuerdos’ que sucedió al término de la dictadura cívico-militar en Chile. Definitivamente, el cierre de este diálogo abre un espacio de reflexión en los espectadores, algo que la semiótica llama el largo plazo de la semiosis, el sentido que está por venir.

Notas

1. De acuerdo con Darin McNabb (2015), la idea de semiosis en Peirce nos sugiere que: “cualquier cosa puede ser un signo, pero no hay nada que es, naturalmente y en sí mismo, un signo. Para que algo lo sea, tiene que cumplir tres condiciones: 1. Tener una cualidad; 2. Relacionarse con un objeto; y 3. Producir un interpretante, lo cual representa la relación del signo con el objeto” (2015: 10).
2. El estructuralismo checo es heredero de la tradición formalista rusa, y dentro de sus aportes teóricos más reconocibles se encuentra la idea de la obra de arte como signo poseedor de una función estética. Comúnmente se habla de tres fases en el desarrollo de esta matriz teórica: a. La referida a la concepción de la obra como suma de procedimientos cuya función desfamiliarizadora propende a retrasar la percepción (primer formalismo y Shklovski); b. La obra entendida como un sistema de procedimientos con funciones sincrónicas y diacrónicas específicas (segunda etapa del formalismo -Tinianov-Eijenbaum-Jakobson); y c. La obra como signo, vehículo de mediación entre la obra-cosa y el objeto estético (construido a partir de una conciencia colectiva). Esta es la fase en la que se inscribe el proyecto semiótico-estético de Jan Mukarovsky.
3. Esta tesis, debemos recordar, es atribuible a Walter Benjamin (1939) y guía en gran medida la discusión que abren otras perspectivas teóricas, como la de Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, 1967), Jean Baudrillard (*Simulacros y simulación*, 1981) y Hal Foster (*El retorno de lo real*, 1996), por citar algunas de sus huellas más reconocibles.

4. Según Bourriaud, “la posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno” (Bourriaud, 2006: 13).
5. En *El espectador emancipado* (2011), Jacques Rancière entiende el sentido de ‘emancipación’ como “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (2011: 25).
6. Para Pampa Arán (2008), “en la intersección de diferentes epistemes: la lingüística, la teoría de la información y de la información, el estructuralismo etnográfico y aun la modelización cibernética, Lotman propuso una redefinición de las tareas de la semiótica para el estudio de la cultura como estructura plurilingüe en la cual el texto artístico desempeña una función capital. Su gran aporte fue integrar en nueva perspectiva las nociones de texto y de código, de memoria y de información, para interpretar las transformaciones culturales sobre la base de los sistemas modelizantes secundarios (2008: 77).
7. Filósofos como Jacques Maritain (1882-1973) y Emmanuel Mounier (1905-1950), representantes del humanismo y/o personalismo cristiano, constituyen la base de referencia de Luis Alberto Heiremans (1928-1964). Podemos asumir que estas lecturas constituyen un programa sistemático que permite leer esta dramaturgia como una unidad ideológica, con arreglo a determinadas bases axiológicas y estéticas, pero en rigor dicha apreciación no es excluyente con respecto a otros referentes que han destacado algunos de los estudiosos de su obra.

Referencias

- ARÁN, P. (2008) “Iuri Lotman: una semiótica antropológica”, en Dalmasso, María T. & Arán, Pampa, eds. *La semiótica de los 60/70. Sus proyecciones en la actualidad*. Córdoba: Doctorado en Semiótica / CEA- FFyH, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 77-87.
- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ___ (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- FREUD, S. (1970). *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza Editorial.
- GREIMAS, A. J & COURTÉS, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- GROYS, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia, Pre-Textos.
- KOSUTH, J. (2018). *Escritos (1966-2016)*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- LOTMAN, I. (1980). “Semiótica de la escena”, en *La semiosfera III. Semiótica de*

las artes y la cultura. Madrid, Cátedra, 2000, pp. 57-84.

___ (1996). *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra.

___ (2000). “Semiótica de la escena”, en *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid, Cátedra.

McNABB, D. (2015). *Semiótica*. Manuscrito inédito (s/f).

MUKAROVSKY, J. (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires, El cuenco de plata.

PEIRCE, Ch. (1931-1958). *The Collected Papers of Charles S. Peirce*. V. I-VI Charles Hartshorne, Paul Weiss (Eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

___ (2012). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Obra filosófica reunida (1893-1913) / Charles Sanders Peirce. ed. de Nathan Houser; trad. de Darin McNabb, México, Fondo de Cultura Económica.

RANSDELL, J. (1992). *The Meaning of Things. The Basic Ideas of C. Peirce's Semiotic*. Manuscrito inédito.

RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

ROJAS, S. (2017). *Las obras y sus relatos III*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

Datos del autor

Héctor Ponce de la Fuente es académico e investigador asociado al Núcleo de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es Doctor en Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba y egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.