

[ARTÍCULO]

Aproximaciones a una teoría de la representación. Teatralidad y visualidad

Héctor Ponce de la Fuente

Universidad de Chile, Facultad de Artes

semiotic@uchile.cl

Recibido: 15 de mayo de 2018

Aceptado: 20 de junio de 2018

Resumen

El presente ensayo constituye una aproximación crítica a la dimensión semiótica de dos montajes teatrales del director chileno Marcos Guzmán, *Trabajo sucio* (2015) y *Demonios* (2016), y a dos muestras que actualmente se exponen en el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, en Quinta Normal: *El bien común* y *Los muros de Chile*, respectivamente. Mi propósito es poder ofrecer un marco interpretativo de ambas puestas en escena, a partir de algunas categorías centrales en el ámbito de los estudios semióticos y sus aplicaciones al campo de la producción de discursos artísticos. El objetivo de este artículo es ensayar una aproximación a la teoría de la representación, entendiendo por tal el conjunto de acercamientos críticos que provienen tanto de la historia y la teoría del arte, así como de la estética y la semiótica.

Palabras claves: representación; ideología; teatralidad; umbral.

Abstract: Approaches to a theory of representation. Theatricality and visuality

This essay constitutes a critical approach to the semiotic dimension of two theater productions by Chilean director Marcos Guzmán, *Trabajo sucio* (2015) and *Demonios* (2016), and two exhibitions that are currently exhibited at the Museum of Fine Arts and the Museum of Art Contemporary, in Quinta Normal: *El bien común* and *Los muros de Chile*, respectively. My purpose is to be able to offer an interpretative framework of both staging, from some central categories in the field of semiotic studies and their applications to the field of the production of artistic discourses. The objective of this article is to try an approach to the theory of representation, understanding as such the set of critical approaches that come from both history and art theory, as well as aesthetics and semiotics.

Keywords: representation; ideology; showmanship; threshold.

INTRODUCCIÓN

No existe una teoría unificada de la representación. Y en ningún caso sería indispensable hablar de un intento por acercar visiones que difícilmente estén dispuestas a obviar los cerrojos disciplinares. Según mi perspectiva, aquello que denominamos teoría de la representación es un campo extendido, un espacio amplio de discusión en el que transitan miradas diversas, no siempre excluyentes entre sí, pero que abrigan caminos teóricos –y metodológicos- disímiles. Con todo, podemos hablar de una teoría de la representación en el cruce virtuoso entre estética y semiótica, a partir de algunos referentes obligados, como es el caso de Nelson Goodman y su ya clásico *Los lenguajes del arte* ([1968]1976). La idea de representación es anunciada en la entrada de su libro, cuando al hablar de denotación, señala:

Saber si un cuadro ha de ser una representación o no, es un problema mucho menos decisivo de lo que las recias contiendas entre artistas, críticos y propagandistas podrían dar a entender. Sin embargo, la naturaleza de la representación requiere un estudio, previo a cualquier examen, del modo como los símbolos funcionan en el interior y en el exterior de las artes (Goodman, 1976: 21).

Más adelante, y después de aseverar que la representación se da frecuentemente en algunas artes, y raramente en otras, ensaya una definición que podemos acercar a una perspectiva semio-estética del problema.

El hecho puro y simple es que un cuadro, para que represente a un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él; ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación de referencia precisada. Tampoco la semejanza es *necesaria* para la referencia; casi cualquier cosa puede estar en lugar de cualquier otra. Un cuadro que represente a un objeto –así como un pasaje que lo describa- se refiere a él; más concretamente, lo *denota*. La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza (*ibid.*, p. 23).

Otro referente fundamental y citado con asiduidad, Ernst Gombrich (1982), propone un camino muy expedito para adentrarnos en esta denotación, y consiste en asumir que la obra es un texto cuya cifra (el código) requiere ser leído en relación de continuidad con su contexto (“la posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto”⁸). Sabido es que la denotación corresponde al sentido expreso, literal del mensaje. En

⁸ “Cabría pensar que el texto por sí solo haría que las otras dos fueran redundantes, pero nuestras conversaciones culturales son demasiado flexibles para que así sea. En un libro de arte, si aparece una imagen de un perro con el texto “E. Landseer”, se entiende que éste se refiere al autor de la imagen, no a la especie representada. Por otra parte, en el contexto de una cartilla de lectura cabe esperar que el texto y la imagen se apoyen mutuamente. Aunque las páginas estuvieran rotas y sólo pudiera leerse “rro”, el fragmento del dibujo contiguo bastaría para indicar si las letras que faltan son “pe” o “ca”. En combinación, los medios de la palabra y la imagen aumentan la probabilidad de hacer una reconstrucción correcta” (Gombrich, 1982, p. 45-6).

este caso, Goodman quiere decir descripción, la referencia del signo que leemos aún antes de su apertura a un marco de referencialidad. Si bien la definición de representación es de suyo compleja y demanda una revisión exhaustiva, podemos avanzar una hipótesis de lectura respecto del libro de Goodman, y de paso sobre lo que el mismo Gombrich suscribe, diciendo que por representación entenderemos una acción o movimiento que permite observar, ya sea en un objeto o una imagen, una proyección referencial que el lector-observador debe interpretar de acuerdo con su propio marco de experiencia; es decir, en conformidad con su repertorio o reserva de saberes. Como nada en sí mismo significa si no es puesto en relación con otra cosa, la apertura a la generación de sentidos es siempre la acción de quien pone en marcha dicha relación.

SIGNOS, IDEOLOGÍA Y TEATRALIDAD

Si pensamos, de acuerdo con el programa teórico que desarrolla Charles S. Peirce (1839-1914), en que todo signo está siempre en representación de otra cosa, entonces podemos decir que la reproducción parcial de un *Mall* en *Trabajo sucio* (2015)⁹, de algunas de sus tiendas emblemáticas, reproduce el espacio de recorrido que todo habitante del espacio comercial hace, cotidianamente, pero también de aquel lugar ultra visitado, el baño, contenedor, en palabras del propio Marcos Guzmán, su director, de la ideología que subyace a la sociedad de consumo: o bien la ideología es el desecho, lo que la sociedad reduce a simple basura (cuestión que habría que leer como la premisa capital que el autor colige desde Slavoj Žižek); o atendemos al proceso de lectura, también en clara connivencia con los principios del freudomarxismo, según la cual lo ideológico actuaría como la representación del enigma, el síntoma que es necesario explicar a través de un significado.

En la terminología de Peirce, el signo o *representamen* es aquello que está en reemplazo de otra cosa: “Un signo representa algo para la idea que produce o modifica, (...) Aquello que representa se llama su ‘objeto’; aquello que transmite, su ‘significado’; y la idea a que da origen es su interpretante” (Peirce, 1931-58: 1339).

El objeto es entonces aquello de lo que trata el signo, lo que quiere representar, a través del signo o representación material, y que producto de una relación el espectador traduce en términos de un interpretante (al menos uno inicial y provisorio) que devendrá en la aparición *a posteriori* de otros interpretantes¹⁰. Lo que está delante de nosotros, en la escena viva del teatro, es un recorte visual que nos lleva

⁹ Texto original de Nona Fernández; puesta en escena de Marcos Guzmán.

¹⁰ La relación de representación en Peirce, entendida desde los tres términos del signo triádico, está constituida por el signo o entidad representativa (el *representamen*), el “objeto” del signo y, finalmente, el “interpretante” del signo como un signo de ese objeto. Estas etiquetas, como refiere Ransdell (1992), pueden ser más informativas de lo que realmente parecen: “excepto en algunos casos muy especiales el signo no vuelve presente o presenta el objeto en su totalidad, pero lo vuelve accesible a la experiencia solo en algún (os) aspecto (s)”. (1992, 4)

a pensar que la escena que vemos habla del consumo, pero una vez que atendemos a los primeros diálogos, nos percatamos de la serie de signos que el director ha dispuesto para nosotros. Después de la tienda *Puma*, o de *Almacenes Paris*, aparece el baño. El dispositivo escénico –circular– permite seguir el movimiento de los actores y entender que la historia que vamos a conocer encierra, en una verdadera progresión metonímica, la opacidad de las relaciones laborales, la violencia, pero por sobre todo, el modo como se orquestan los vínculos entre ideología y teatro. Dice Marx (1975), a propósito de ideología, que el proceso de enmascaramiento que supone el desempeño de las personas en sus trabajos se pone de manifiesto como sus propias relaciones personales y no aparecen disfrazadas de relaciones sociales entre las cosas, entre los productos del trabajo.



Trabajo sucio. Sala La Memoria, Santiago (2015)

De pronto, en el inicio, un joven haitiano espeta una serie de palabras en creole, lenguaje incomprensible para todos, pero una vez que ese joven deviene en el doblez de otro, esta vez un actor chileno, comenzamos a entender sus palabras: habla del tiempo que debe recorrer en la micro desde una comuna muy alejada del centro para llegar al kilómetro cero de la ciudad; del hambre que siente y de la dificultad del idioma.

Vemos en esta primera escena la representación de la alteridad como acontecimiento que choca –desde la visualidad y el lenguaje– con la uniformidad de un dispositivo escénico que muda desde una pared de paneles de madera prensada, a la luminosidad del neón.



Demonios. Sala Antonio Varas (TNCH), Santiago (2016)

Demonios (2016)¹¹ condensa en una fórmula contemporánea, el drama de parejas en un contexto que el espectador reconoce como una clara condición de época: la desafectación, el miedo a la soledad, el rechazo a las formas tradicionales de construir las relaciones amorosas, y la violencia material que las releva. En un espacio que reproduce un departamento, y que actúa como la sinécdoque de la moral posmoderna, con claros indicios de espíritu snob y hasta *hipster* en su manera de representar las cosas (remisión casi inmediata al proceso de gentrificación o elitización urbana), el drama de los protagonistas pareciera acercarse nuevamente a lo que vimos antes en *Trabajo sucio*. Al parecer, la clave discursiva de Guzmán tiene mucho de lo que entendimos en su momento, con Ricoeur, como metáfora de tensión¹². Es decir, y en palabras del propio director, a disponer, en su trabajo, de una retórica visual que destruye la linealidad de las metáforas muertas (o de diccionario), para abrir ese espacio de oblicuidad que exige al lector-espectador establecer un plan de interpretación más sofisticado. Si bien es cierto un tornamesa o un refrigerador *vintage* representan, casi de manera espontánea, a este nuevo habitante pequeñoburgués del centro (o casi centro) de la ciudad, esa comodidad objetual que limita la dificultad de la recepción, en lo relativo a otro espacio narrativo –el de las relaciones de pareja, siempre tormentosas o rayanas en el gesto esquizoide; el ánfora con las cenizas de la madre del protagonista– es altamente pródiga en signos discontinuos. En palabras de Barthes (me refiero al Barthes de “Semántica del objeto”), el desplazamiento metafórico actúa como una progresión de los saberes a partir de lo que en una primera instancia señalan los objetos en su función de uso. La profundidad metafórica supera la mera cualidad del signo para hacer nacer (aparecer) al objeto en muchos respectos, trayendo consigo la apertura a otros interpretantes: sabemos que el departamento de los

¹¹ Texto dramático de Lars Norén; puesta en escena de Marcos Guzmán.

¹² La referencia explícita, que podemos ver en *La metáfora viva* (2001), nos habla de la prevalencia de la oblicuidad por sobre la linealidad (metáforas muertas, o de diccionario, opuestas a metáforas vivas). Guzmán ha hecho suya la expresión “la traza oblicua” para representar su interés en una directriz poética, autoral, con la que articula sus procesos creativos.

protagonistas está amoblado de una forma que conduce a pensar en una determinada ideología –la ideología de quienes se representan en esa cultura *Netflix* que la filósofa japonesa-alemana Hito Steyerl asimila en la expresión “condenados de la pantalla”-, pero en el momento que dicha retórica visual es subrayada, el mensaje deviene en expresión de otro signo: lo que enmascara o quiere hacer ver de manera subrepticia esta escenificación es precisamente aquello que otro Barthes, el de *Mitologías*, señala casi al final de “El pobre y el proletariado”, cuando se refiere a la operación de desmontaje del habla mítica en *Tiempos modernos*: “Chaplin, conforme a la idea de Brecht, muestra su ceguera al público de modo tal que el público ve, en el mismo momento, al ciego y su espectáculo; ver que alguien no ve, es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve” (2003: 45). Es decir que a veces, para hacer ver esa realidad que no queremos ver, tenemos que asumir que precisamente en lo simulacral está la base de la realidad. Alain Badiou se refiere en los siguientes términos al problema:

La ideología es una figura discursiva a través de la cual se efectúa la representación de las relaciones sociales, un montaje imaginario que, no obstante, re-presenta un real. En ella, por lo tanto, hay sin duda algo casi teatral. La ideología pone en escena figuras de la representación en que la violencia primordial de las relaciones sociales (la explotación, la opresión, el cinismo desigualitario) está enmascarada (Badiou, 2005: 69).



Demonios. Sala Antonio varas (TNCH), Santiago (2016)

Es decir que, en la perspectiva autorial que estoy queriendo ver en Guzmán, la ideología, las ideologías, entendidas más allá de su inscripción como sistemas, atienden a la forma –siempre discursiva– con la cual las personas se representan las relaciones sociales. En este sentido, podemos observar que la ideología es el lugar del desecho (y la ideología, en la posición filosófica que suscribe nuestro autor, así lo entiende), lo que oculta el baño del *mall* detrás de su asepsia cotidiana. Si las relaciones sociales desnudan el marco de sordidez en el que se

cruzan trabajo, ejercicios de poder y violencia material (*Trabajo sucio*), en el último trabajo de Guzmán, *Demonios*, nuevamente la intersubjetividad vista en escena nos da cuenta de las prácticas sociales en tanto relatos simulacrales: la violencia es violencia material y simbólica al mismo tiempo, las dos parejas, aunque opuestas e irreconciliables en su exterioridad, ocultan una verdad que se cuele en filigrana en cada movimiento o palabra que articulan: no por ser menos disruptiva la vestimenta de una de las parejas –elegida precisamente para contrastar ese tono “tan contemporáneo” de la otra– es más conservador el relato. De hecho, la progresión de la historia revela el grado de locura –más sorprendente, menos previsible– de quienes representan a esos habitantes también jóvenes del edificio, pero que constituyen (aparentemente) la antípoda manifiesta al *look* “gentrificado” de los otros protagonistas.

¿Qué es entonces lo que está mediando entre uno y otro signo? Decíamos, en el inicio de este ensayo, que de acuerdo con Peirce entendemos el proceso de producción de sentido como el paso de una cualidad a una relación, y de esta a una representación. Lo que se representa en el espectador es precisamente la generación de más de un interpretante a partir de la relación convocante en el objeto. Si el objeto es lo que quiere representar el signo, pues entonces ¿qué es lo que nos quiere decir Guzmán con *Trabajo sucio* y *Demonios*? Probablemente un interés, y hasta una declaración de intenciones, respecto de su manera de entender el proceso de representación de las ideologías en los referentes que eligió como base de expresión. Aunque eso sí, y esto lo remarco por sobre lo anterior, en ningún caso puede pretender –como entiendo que lo hace– clausurar el espacio de interpretabilidad para sus espectadores, la mayoría de ellos representantes de lo que en nuestro medio se conoce como “público de teatro”. Por eso es que el proceso de generación de interpretantes no cesa, aunque las condiciones pragmáticas limiten el crecimiento de los signos.

Una cuestión más o menos parecida ocurre con *Demonios* y la apertura crítica que produjo en sus espectadores. De seguro, la estetización que actúa como una suerte de programa conductual, y que había sido anunciada en el discurso de la teoría crítica alemana, ha supuesto, entre otras cosas, la progresiva conversión de los espectadores en agentes potenciales del propio espectáculo en el que han devenido sus vidas. La escena de *Demonios* logró interpretar a mucha gente joven porque precisamente el repertorio de prácticas culturales –basadas, muchas de ellas, en el consumo simbólico de expresiones como *Netflix*– ahí representadas, expresaban el sentir generacional de un consumidor asiduo a las pantallas. Y en ese sentido repercute la dimensión del discurso crítico de autores como Hito Steyerl (ya referida más arriba), o Boris Groys, por ejemplo, quienes hablan de la producción de imágenes en el contexto del semiocapitalismo, definiendo como clave de época la creación de nuevos avatares y el deseo, sobrerrepresentado, de volverse público. En definitiva, el teatro de Marcos Guzmán es contemporáneo en la medida que logra “poner en escena” las huellas materiales de la ideología que define estos años, pero también porque logra actualizar

un objeto –y me refiero a la noción de objeto que propone Peirce en su modelo triádico- del que los propios consumidores de imágenes han hecho una suerte de síntoma generacional compulsivo. Como dice Groys, “hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas” (2015, 14). Ese, según mi punto de vista, es el logro de esta teatralidad tan atractiva: representar, hacer presente a la vista, aquello que está mediando entre la manera como producimos ideología y la forma con arreglo a la cual receptamos, en imágenes, su lógica representativa.

EL ROSTRO Y LOS MUROS DE CHILE

No menos ideológico es el trabajo de Bernardo Oyarzún que la curadora de la muestra *El bien común* –Paula Honorato- contrasta con “La fundación de Santiago”, de Pedro Lira. “Bajo sospecha” es una instalación fotográfica en la que el artista exhibe un retrato biométrico de sí mismo, además de una pared completa con fotografías de sus familiares. ¿Qué puede representar esta serie sino el propio *self* del artista, su rostridad individual y familiar? Para Jean-Luc Nancy (2006):

El retrato es una representación de una persona considerada por ella misma. Esta definición es tan correcta como simple. Sin embargo, dista de ser suficiente. Define una función o una finalidad: representar a una persona por ella misma, no por sus atributos o atribuciones, ni por sus actos, ni por las relaciones en las que participa. El objeto del retrato es, en sentido estricto, el sujeto *absoluto*: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad (2006: 11).

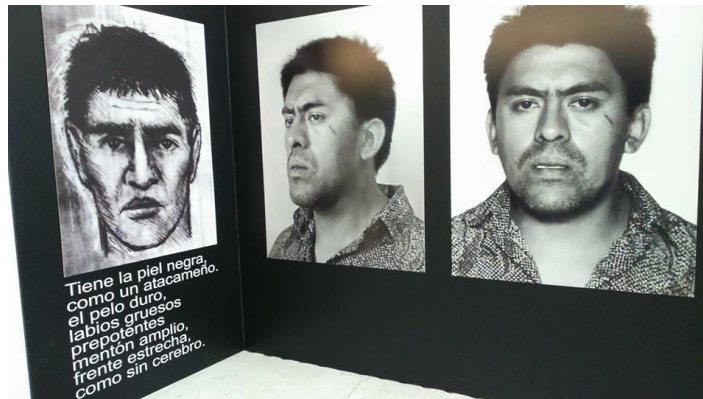
Pero en este caso es el sujeto y su extensión familiar, declarando que “si los miras, me miras”. Es, como advierte el mismo Nancy, la persona –“o como se quiera llamar: individuo, sujeto, particular, *quidam*, “alguien” (p. 12)- la que habla e interpela al observador. Entendemos que el sentido que promueve esta acción es exponer la identidad deteriorada de quien decide mostrar su pelo, la piel, el rostro, para denunciar los prejuicios sociales que actúan como conformadores del estigma social. Pero también la queja ciudadana de quien fuera detenido injustamente –por sospecha- en una conocida calle santiaguina, y posteriormente liberado sin mediar explicación o restitución moral alguna.

Según declaración expresa de la curadora, la idea del bien común busca poner en tensión dos relatos que inauguran la muestra. Si bien la pintura de Lira actúa como relato fundacional y hegemónico desde su propio nombre –“La fundación de Santiago”-, es también constitutiva de una representación de la idea de ‘bien común’, de la manera como se ha ido construyendo, históricamente, la idea de nación. Por eso mismo, su poder radica en la inscripción de aquel relato más reconocible en los libros de historia –al menos en aquellos representativos de una historiografía tradicional-, al naturalizar el hecho del ‘descubrimiento’ y elevarlo a hito constituyente en la formación de una identidad nacional.

Por el contrario, el relato asociado a la instalación de Oyarzún representa un modo de ejercer reconocimiento con respecto a las identidades personales y familiares. Tal como lo hace esta muestra al albergar, en otras salas, a los denominados ‘habitantes desconocidos’: varias series, tanto de pinturas como de fotografías, donde es posible contrastar dos miradas representacionales de la identidad chilena. De ahí que se entienda la idea de la muestra como una verdadera explosión, en imágenes, de los distintos rostros de la patria. Cuando digo explosión me refiero al sentido crítico que deja ver el contraste entre estas dos obras, a la manera como lee Jacques Rancière (2011) los fotomontajes de la artista norteamericana Martha Rosler:

Por un lado, la imagen decía: ésta es la realidad oculta que ustedes no saben ver, deben tomar conocimiento de ella y actuar de acuerdo con ese conocimiento. Pero no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarrea el deseo de cambiarla. Es por eso que la imagen decía otra cosa. Decía: ésta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsables de ella (Rancière, 2011: 31-2).

La oposición entre las obras de Lira y Oyarzún evidencia una zona disruptiva en el sentido de poner en acción un dispositivo crítico para ofrecer dos lecturas: aquella que activa nuestra conciencia sobre el estigma o la separación social, y, por otra, el sentimiento de culpa asociado a la negación, u omisión, de esa realidad.



Bernardo Oyarzún, *Bajo sospecha*. Museo de Bellas Artes

En el Museo de Arte Contemporáneo (Quinta Normal) se exhibe la muestra del artista alemán-suizo Louis von Adelsheim, producto de tres años de registro hecho junto a la poeta Andrea Brandes, en la cárcel de Valparaíso. En los distintos espacios del museo cobra presencia el lugar del encierro, de la vida carcelaria que desnuda nuestra precaria condición ética. “Los muros de Chile” transita entre la revelación de la ominosidad y la progresión de la metáfora visual.



Louis von Adelsheim, *Los muros de Chile*, Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal

El espacio carcelario representa, precisamente, una contradicción respecto de la idea de bien común. Si la ética es entendida como una forma de articulación de la idea de comunidad, de una suerte de distribución social del bien común que un Estado debe garantizar a los ciudadanos, lo que está en juicio a partir de la interpretación de estas muestras es aquello que Beatriz Sarlo (2003) denominara en su momento como ‘la deuda’, graficando con dicha expresión el dolor de los cuerpos que demandan al Estado su más deplorable y manifiesto abandono:

El Estado no garantiza aquello que se había obligado a garantizar para ser reconocido legítimamente como Estado. En pocas palabras, no asegura los derechos. Por el contrario, en el caso de los derechos sociales actúa como si no formaran parte de la cuenta de un crédito impago (...) La deuda asume, además, una dimensión histórica irreparable porque deja marcas que no se borrarán con el cumplimiento futuro de las obligaciones. Aun cuando se las pague, las heridas de la deuda no cierran del todo (Sarlo, 2003: 16).

La prisión es representada como aquel lugar de encierro, pero también de la imaginación de quienes, habitando ese lugar opresor, son capaces de concebir evocaciones del territorio que conocieron en libertad. Dos o tres espacios de la muestra sitúan de manera física, literal, el punto de vista del que observa detrás de los barrotes, transfiriendo la naturaleza sensible de ese habitar constreñido por el encierro. Pero también otros expresan el cotidiano de la población carcelaria, exhibiendo objetos, lógicas del convivir entre centinelas y detenidos, ensoñaciones y liberaciones oníricas que documentan el trabajo creativo de algunos reclusos.

La cárcel aparece representada como una extensión del territorio, poniendo en evidencia la existencia de un lugar comúnmente omitido u olvidado por la mayoría de nosotros. Este espacio es una ciudad demarcada por zonas de vigilancia y por impedimentos o fronteras

físicas; las lógicas que identifican los movimientos y las prácticas cotidianas de los reclusos dan cuenta de la diversidad de formas de habitar las cárceles, es decir, de vivirlas. Estos espacios son, en la perspectiva de Stavros Stavrides (2016), espacios umbrales donde la teatralidad emerge como expresión de reconocimiento de una alteridad desconocida: “los umbrales median una relación con la alteridad al marcar pasajes entre el tiempo y el espacio (...) Los umbrales parecen operar como escenarios urbanos –a menudo temporales- en los que se practica el encuentro con la alteridad” (2006: 125). Entender la teatralidad como el arte de convertirse en otro sería al menos una posibilidad cierta de respirar el aire de una alteridad que, como en el caso de “Los muros de Chile”, nos permite interrumpir nuestro espacio cotidiano y ver al otro como alguien cercano y reconocible.

CONCLUSIONES

Tanto la categoría de signo como la de representación son de uso frecuente en ámbitos disciplinares diversos. En el ámbito de la producción de discursos artísticos, una teoría de la representación constituye una suerte de umbral en la que convergen distintas orientaciones, teóricas y metodológicas -en mi opinión más afines que opuestas- destinadas a operar críticamente sobre materialidades y discursos. La teoría semiótica en particular ofrece categorías sólidas que permiten al analista desarrollar prácticas interpretativas. En nuestro caso, hemos querido ensayar una aproximación al campo de la teoría de la representación ofreciendo una lectura –todavía parcial, desde luego- sobre dos ámbitos comunes al trabajo de docencia en mi Facultad. Tanto el teatro como las artes visuales son un terreno propicio para iniciar una discusión respecto del valor, y la pertinencia, de los instrumentos teóricos desde ámbitos disciplinarios bien definidos en una época marcada por el interés inter/pluri/transdisciplinar. El campo de la visualidad, de los objetos y el espacio representado en los registros que sirven de base para esta lectura, señalan una posibilidad concreta de realizar aproximaciones interpretativas, poniendo en acción las categorías y contrastando, *in situ*, su función operativa.

No es difícil pensar que Nelson Goodman leyera a Charles S. Peirce y lo tuviera al menos como referencia para concebir su aproximación a la teoría de los símbolos. Y si no fuese el caso, al menos me atrevo a sugerir que en las páginas de su libro existen no pocas explicaciones cercanas o colindantes al pensamiento del fundador de la semiótica moderna (como aquella en la que distingue, a propósito de la ‘representación-como’, la clasificación monádica de la representación denotativa diádica¹³). El principio fundante de toda

13 También es interesante observar la definición de representación, en oposición a expresión, que desarrolla en “El sonido de los cuadros”: “Creo que, para empezar, haríamos bien en limitar “expresar” a aquellos casos en los que se hace referencia a un sentimiento u otra propiedad cualquiera, más que a un caso dado de tal sentimiento o propiedad (...) Así, pues, una diferencia característica provisional entre representación y expresión podría ser que la representación se dice de objetos o sucesos, mientras que la expresión se dice de sentimientos u otras propiedades” (1976: 61-2).

semiosis es que siempre algo está en reemplazo de otra cosa, y que por tanto nuestra misión es insinuar al menos una lectura respecto de aquello que está por aparecer en la emergencia del sentido.

REFERENCIAS

- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GOODMAN, N. (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- GOMBRICH, E. (1982). *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate.
- GROYS, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- MARX, K. (1975). *El capital I*. México: Siglo XXI.
- PEIRCE, Ch. S. (1931-58). *The Collected Papers of Charles S. Peirce*. Vol. I-VI Charles Hartshorne, Paul Weiss (Eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- NANCY, J. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RANSELL, J. (1992). *The Meaning of Things The Basic Ideas of C. Peirce's Semiotic*, inédito.
- SARLO, B. (2003). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- STAVRIDES, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ZIZEK S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

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. Dirige el Programa de Especialización en Semiótica y Análisis del Discurso.