

# Sobre el sentido de *representamen*- representación en Charles S. Peirce. Una lectura de *La Gaviota* de Chéjov

Regarding the Meaning of *Representamen*-Representation  
in Charles S. Peirce. A Reading of Chekhov's *The Seagull*

Héctor Ponce de la Fuente

Universidad de Chile  
semiotic@uchile.cl

## Resumen

---

El siguiente ensayo propone una lectura de un texto relevante del drama moderno –*La Gaviota*, de Antón Chéjov– a partir del modelo triádico del semiótico norteamericano Charles S. Peirce (1839-1914). Mi lectura busca actualizar el sentido de la propuesta teórica de quien es considerado el fundador de la semiótica moderna, pero pensando siempre en el contexto escénico en el que me posiciono enunciativamente. Postular una *semiosis* en acto nos permite relacionar categorías y sumar un punto de vista respecto del análisis y la interpretación de textos dramáticos y escénicos.

### Palabras clave:

Semiosis – *representamen* – objeto – interpretante – representación.

## Abstract

---

The following essay proposes a reading of a relevant modern dramatic text –*The Seagull* by Anton Chekhov– that is derived from the triadic model by the American semiotician Charles S. Peirce (1839-1914). My reading seeks to update the meaning of the theory proposed by Peirce, who is considered to be the founder of modern semiotics, while thinking within the scenic context in which I declare to position myself. This proposed in semiosis in action permits us to connect categories and to take a viewpoint with respect to the analysis and interpretation of dramatic texts and staging.

### Keywords:

Semiosis – *Representamen* – Object – Interpretant – Representation.

## La idea de *representamen* en Peirce

Entender la idea de representación desde la perspectiva del modelo triádico de Charles S. Peirce (1839-1914) nos conduce a repensar –o, mejor dicho, *actualizar*– el sentido que la expresión “representación” tiene en el ámbito de los distintos lenguajes escénicos. No obstante, en este caso me referiré a las acepciones comúnmente utilizadas en el espacio académico en el que me desenvuelvo: el teatro<sup>1</sup>. Como en la teoría de los signos el lugar de la representación está inextricablemente ligado al proceso que supone la existencia de un signo, cualquiera sea su naturaleza o ropaje semiótico, es necesario antes que todo explicar de qué manera, desde la perspectiva teórica de Peirce, se explica la relación *representamen*-objeto-interpretante.

La filosofía sistemática de Peirce agrupa teorías y doctrinas distintas, desde el pragmatismo (que luego rebautizó como “pragmaticismo”), la semiótica –entendida como una teoría de la interpretación y el crecimiento del conocimiento–, hasta el idealismo objetivo, el *falibilismo* y el *agapismo*. Estos dos últimos desarrollos, aunque no muy reconocibles, resultan del todo pertinentes para comprender el sentido de movilidad de su pensamiento. Por un lado, tenemos la tesis de que ningún investigador puede arraigarse a una certeza (una verdad absoluta) que permita cerrar filas frente a un sistema de creencias; y, por otro, el hecho de que el amor y la simpatía contribuyen a ejercer una influencia real en todas nuestras acciones. Su trabajo teórico, en general, puede ser visto como un “evento en progreso”, pues en el devenir de su obra hay permanentes variaciones, redefiniciones y hasta modificaciones radicales para entender distintos procesos que, en el contexto de las revelaciones de la experiencia, atizaban cambios dramáticos en su vida intelectual y personal.

Tanto Max Fisch, como Gérard Deledalle y Murray Murphey, tres de sus principales biógrafos, han propuesto divisiones o caracterizaciones de su producción filosófica en los que se reiteran hitos como la crítica a la lógica kantiana, el descubrimiento de la lógica moderna y las fundamentaciones semióticas. Con todo, el desarrollo del pensamiento de Peirce avanza desde un idealismo a un realismo semiótico. En este contexto aparece reformulada su tesis sobre las categorías de *primeridad* (sensación, o signos de primeridad), *segundidad* (sentido de acción y reacción) y *terceridad* (sentido de aprendizaje o mediación). Para 1897, en palabras de Fisch, Peirce será un “realista de tres categorías” (25); tras aceptar la realidad de los terceros, y por ende la del universo del pensamiento o de los signos, su filosofía –que debe entenderse como eminentemente sistemática– se organiza a partir de categorías universales. La explicación de Nathan Houser me parece muy precisa al respecto:

La *primeridad* es el aspecto monádico de la experiencia que habitualmente se identifica con la sensación; la *segundidad* es el elemento diádico que se identifica con el sentido de acción y reacción, y la *terceridad* es el elemento triádico que se identifica con el sentido de aprendizaje o mediación tal como ocurre en el pensamiento o la semiosis. (28)

1 No resulta ocioso decir que en el contexto actual de la discusión sobre lenguajes escénicos, la idea de “representación” cobra un interés inusitado. En el terreno fértil del debate académico, suele oponerse a “presentación” o “acontecimiento” toda vez que se quiere rescatar el carácter de evento *in situ* de muchas expresiones artísticas. Este punto de vista es animado de manera más enfática por los *Performance Studies*.

Todos los intentos por desarrollar intrincados modos de clasificación de los signos configuran un trayecto particular dentro de esta teoría. La llamada “gramática semiótica” condensa solo una parte del proyecto peirceano, pero representa el lugar más reconocible en el ámbito semiótico contemporáneo. Debemos entender este desarrollo particular como un trayecto que por razones formales es separado de la lógica crítica y la retórica universal, pero entendiendo que siempre las recurrencias a una gramática especulativa definen un tipo de orientación semiótica que tiene como propósito investigar relaciones de representación, es decir, signos. El recurso permanente a este desarrollo particular de su teoría ha dejado una tarea que recién comienza a despuntar; me refiero a los alcances de su fenomenología y sus teorías de la estética y la ética, expresiones que, a la luz de investigaciones sobre la idea de acontecimiento en la escena, hacen de esta teoría un lugar prioritario para explicar la idea de *semiosis en acto*<sup>2</sup>.

## El signo en Peirce

Pensamos solo en signos.

*Obra filosófica reunida*, C. S. Peirce

Para Peirce, la noción de signo aparece vinculada a la idea de razonamiento –todo razonamiento sería una interpretación de signos de algún tipo o naturaleza. En “¿Qué es un signo?”, explica el funcionamiento de los signos a partir de sus tres categorías universales –primeridad, segundidad, terceridad. Señala que todo comienza en una sensación –“esto es casi lo más cercano posible a un estado mental en el que algo está presente, sin compulsión y sin razón”–, que es seguida por una reacción –“esta percepción que tenemos de actuar y de sufrir la acción, que es nuestro sentido de la realidad de las cosas”– y que finalmente deviene en una mediación, un tercer estado en el que podemos reconocer al signo o representación –“podemos tener un interés de mediación en ella [en una cosa], en la medida en que transmite a la mente una idea sobre una cosa” (Tomo II 18).

Me parece oportuno citar, a guisa de explicación más detallada, el comentario de Eliseo Verón respecto de las categorías universales en Peirce, para precisar “la inmensidad del alcance . . . y sorprendente actualidad” (24) respecto de la posición que dicho marco teórico tiene para las semióticas de última generación, y que de paso explican el tamiz epistemológico de su nomenclatura. Para el autor de *La semiosis social*, las categorías –devenidas en concepciones articuladas a una manera de entender un modelo general de los procesos cognitivos– avanzan desde la perspectiva ontológica (en el universo hay Primeros, Segundos y Terceros) hasta llegar a una acepción más cercana al dominio semiótico. En ese trayecto, como enfatiza Verón, Peirce recoge buena parte de las teorías científicas, poniendo en el centro del debate el estudio del signo. Los tres momentos –cualitativo, correlativo e interpretativo– resultan entonces indisolubles; se

2 El intrincado edificio teórico que conforma la filosofía de Peirce se organiza en distintos estadios. La denominada “gramática semiótica” es uno de esos momentos –el más reconocido y estudiado–, aunque necesariamente debe ser leído solo como una parte de un sistema mucho más complejo. Señalo la idea de una *semiosis en acto* para destacar la importancia de la experiencia en la concepción peirceana sobre la producción de sentido.

presuponen recíprocamente. Así, entonces, lo que antes entendíamos como manifestación de la lógica, o ciencia de los razonamientos, es ahora una semiótica propiamente tal. El signo puede ser entendido a partir de la representación de tres estados mentales: de lo que está presente “sin compulsión o razón” (el sentimiento, *feeling*), pasamos a la reacción (“actuamos antes de actuar, nos representamos las cosas” y luego tenemos el signo, o representación, en la medida que pensamos o razonamos (algo ha mediado en nosotros)<sup>3</sup>.

La definición más expedita –y tal vez la más reconocible– según la cual entendemos la existencia de un signo es más o menos la siguiente: *algo está para alguien según cierta condición o capacidad*. 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, pueden ser más informativas de lo que realmente parecen. En palabras de Marafioti, “un signo debe entrar en relación con un objeto o representar a ese objeto” (74). Esta sería la condición *representativa* del signo: “Todos los signos tienen una dirección hacia uno o varios objetos en la medida en que están *por algo*” (74).

¿Cómo, entonces, poder establecer una relación entre el carácter “representativo” del signo y el espacio de representación que acontece al interior de una escena? Toda escena, en la perspectiva del semiótico ruso Iuri Lotman, es el espacio predilecto de la conducta sígnica que evidencia el carácter de “trato” entre quienes participan del diálogo. Pensemos en la entrada de *La gaviota*, de Chejov, sin olvidar que nuestra intención es explicar la manera como un signo se relaciona con su objeto y logra producir un interpretante.

La escena es la siguiente: Medvedenko y Masha conversan en medio de un parque, antes del inicio de una breve representación que ocupa como escenario natural el lago de la finca de Sorin. Hagamos cuenta que la acción misma, el diálogo entre ambos, es el *representamen*. Luego ¿cuál es el *objeto*? Una indicación muy precisa de Ransdell nos permite entender que el objeto es “simplemente aquello de lo que un signo o representación trata” (3). En este caso, y de acuerdo con esta lógica, se trataría de una mezcla de infelicidad y sinsentido compartido, aunque obedeciendo ambos sentimientos a causas o explicaciones distintas (ambas almas, sin saberlo al menos hasta esta escena, abandonadas a la reciprocidad de los afectos, a un amor correspondido y declarado). Lo que se hace evidente a partir de esta acción no revela en ningún caso algo más que una parcialidad, un fragmento que insinúa y conduce a seguir atentos a la escena. Como sostiene Ransdell, “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)” (3). Luego, en cierto modo, Medvedenko reconoce, en el silencio y la dis-

3 “Imagínese a una persona en un estado de ensueño. Supongamos que está pensando solo en un color rojo. Pero no realmente pensando en él, es decir, no haciendo ni respondiendo ninguna pregunta sobre él, ni siquiera diciéndose a sí misma que le place, sino solo contemplándolo, conforme su fantasía lo va evocando. . . . Esto es casi lo más cercano posible a un estado mental en el que algo está presente, sin compulsión y sin razón; se llama *Sensación*. Segundo, imagínese que nuestro soñador escucha de repente un silbato de vapor fuerte y prolongado. En el instante en que empieza, se sobresalta. . . . Esta percepción que tenemos de actuar y de sufrir la acción, que es nuestro sentido de la realidad de las cosas. . . . puede llamarse el sentido de *Reacción*. Tercero, imaginemos que nuestro soñador, ahora despierto e incapaz de bloquear el penetrante sonido, se levanta de repente e intenta escapar por la puerta. . . . El silbato deja de sonar. Bastante aliviado, piensa en volver a sentarse. . . . Sin embargo, el silbato comienza de nuevo. Se pregunta si el cerrar la puerta ha tenido algo que ver con ello, y una vez más abre el misterioso portal. Al abrirlo, el sonido cesa. Ahora está en un tercer estado mental: está *Pensando*” (*Tomo II* 53).



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov. Dirección: Iván Parra. Proyecto de Investigación "Narrativas del Cuerpo", 2012. Dirección del proyecto: Igor Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

tancia de Masha, el sentido de la desgracia que dice sobrellevar su amada. Avanzado el diálogo, ella misma es la encargada de revelar ese implícito: "Su amor me conmueve, pero yo no puedo corresponderle, y eso es todo" (Chéjov 92).

Si el supuesto del que parto es que este verdadero continuo semiótico (*un signo es otro signo, para otro signo*) vuelve difícil la separación –salvo en términos formales– entre las partes de la tríada, entonces con mayor razón debo intentar recuperar todo aquello que se manifieste o que se vuelva presente en la acción dramática. Puedo concebir un interpretante que filtra la ideología de los personajes –Masha representaría un lugar eminentemente burgués; Medvedenko, el maestro, entendería la felicidad en términos del acceso a las cosas materiales– como también señalar que ambos son herederos de los últimos reflujos del romanticismo decimonónico. Al fin y al cabo, a ambos les une una suerte de desapego con respecto a los negocios vitales. La conciencia de hastío, sumada a la impresión de melancolía y soledad, configuran un trayecto de sentido en esta escena. Un interpretante inmediato me conduce a un interpretante dinámico (para Peirce, la idea de interpretabilidad aparece asociada explícitamente al interpretante inmediato, el interpretante tal cual está representado en el signo mismo<sup>4</sup>). Este proceso que, en teoría, aspira a vislumbrar un interpretante final, también es conocido mediante otra relación –una segunda tricotomía– cuando el autor tipifica otras tres entradas para hablar de interpretante: emocional,

4 Según Ransdell, dicha representación del interpretante en el signo mismo está dada implícita o explícitamente. "Tomo esto como una manera de decir que el interpretante inmediato es el rango de interpretabilidad –el rango de posibles interpretantes dinámicos- determinado por la identidad del signo como tal" (4).

energético, lógico. Aunque la primera de las tipificaciones ha ganado mayor aceptación en el ámbito de los estudios sobre Peirce, no pocos especialistas observan con interés el ingreso de una nomenclatura que claramente sirve para explicar procesos asociados a la creación artística. Para los efectos de una semiótica de las pasiones con acento en la enunciación corporal, esta tricotomía resulta del todo oportuna.

Vuelvo a la idea de antes: un signo o representación inicia un movimiento en el que “cualquier cosa funciona activamente para proveer un acceso a aquello de lo cual es el signo, es decir su objeto” (Ransdell 3). Luego, el interpretante del signo será aquello que accede al objeto mediante el signo. De ahí que Ransdell sostenga que el signo “de esta manera, es el mediador entre el objeto y el interpretante” (3). Desde una perspectiva cercana, Nathan Houser esboza un intento de síntesis aduciendo que “un signo es una determinada cosa que entraña la representación *de* algo *ante* algo. Aquello de lo que el signo constituye una representación es el interpretante” (33).

Una figura central en este drama ruso, la gaviota, que actúa como una suerte de proyección de una de sus protagonistas, Nina Záréchnaia, me sirve de base para aproximar otra explicación respecto de la generación de interpretantes (¿dinámicos, energéticos, pasionales?) que permiten entender los afanes chejovianos en torno al amor y la creación artística. La gaviota muerta con la que llega Kostia a casa, una especie de trofeo inútil que abre un espacio simbólico conectado a la conciencia de Nina “Quiere al lago como una gaviota y es feliz y libre como una gaviota” (Chéjov 111), engeguedada por Trigorin, un novelista anodino, aunque muy leído y respetado en Moscú, actúa en términos de un mal presagio que hace presumir al lector un final trágico: “He cometido hoy la infamia de matar esta gaviota. La pongo a sus pies. . . Pronto, en la misma forma, me mataré yo mismo” (Chéjov 118). Afuera de la casa de Sorin el viento azota el entablado que había servido de teatro para el drama de Kostia. Mientras Irina y otros invitados se divierten, el joven Treplev, atormentado en su tesitura de héroe romántico, se escabulle del juego y observa desde su ventana el lago, ahora devenido en una crispación de olas amenazantes. De pronto aparece Nina y la historia comienza a cerrarse. ¿Qué ha pasado? Las miradas, el silencio que sucede a las frases, el movimiento inquieto de Nina, inauguran otras sensaciones en la mente de Kostia: algo está mal, algo no anda y en los pliegues de cada palabra musitada por Nina se escabullen otras verdades, opacidades que en el lenguaje de Peirce dan pie a una reacción (como en la escena descrita en “¿Qué es un signo?”) redituada en un razonamiento –¡porque ahora Kostia está razonando el que será su final!– lapidario. Ella sigue prendada del novelista; lo ama intensamente, como desde el primer día en que se vieron, y entonces no es él el motivo de esta inesperada visita. Cuando el encuentro entre la cualidad de un indicio (una sospecha, una lejana corazonada) modifica (o hace reaccionar) el *gestus* de Kostia, entonces se devela un sentido que antes –yo, el protagonista, el lector o espectador– ya habíamos observado en filigrana.

En el lenguaje escénico, así como en otras expresiones de naturaleza estética, se da una condición particular de existencia entre signo, objeto e interpretante, al punto que es muy difícil discriminar dónde empieza uno y dónde termina el otro. Objetos y signos aparecen como materialmente idénticos, y el interpretante pareciera estar inscripto en esa misma forma percibida. En todo relato escénico el espacio de representación se vuelve infinitamente lábil, inquietando el lugar del receptor –que en ningún caso puede ser pasivo– al exigir una disposición semiótica no solo destinada al ejercicio de interpretación, sino además a la posibilidad de compartir una



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov. Dirección: Iván Parra. Proyecto de Investigación "Narrativas del Cuerpo", 2012. Dirección del proyecto: Igor Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

experiencia. Quienes asisten a una realización escénica saben de antemano que la naturaleza de la invitación convoca una responsabilidad en el orden de los sentidos: la representación inaugura un espacio de infinitas referencias. El teatro es algo así como la puesta en escena de la representación y en ella se manifiestan los márgenes de la interpretabilidad, el *largo plazo de la semiosis*, el lugar de lo que está por venir.

### De la representación de los signos

El significado de cualquier signo para cualquier persona consiste en la manera en que reacciona al signo.

*Obra filosófica reunida*, C. S. Peirce

El sentido de "representación" ha conocido distintas acepciones semánticas desde el siglo XIV en adelante. "Representar" en principio quiere decir "hacer presente", pero también "tener mentalmente presente" o "hacer presente a la mirada". La representación es un concepto propio de la filosofía clásica, y que en su uso semiótico insinuaría la condición del lenguaje de "estar en lugar de otra cosa", o representar otra "realidad"<sup>5</sup>. Si un signo, o *representamen*, es algo que

5 Como hemos dicho más arriba, en el espacio contemporáneo la idea de representación es permanentemente impugnada por aquellas prácticas escénicas en las que prevalece el carácter de realización o acontecimiento. También, y en cierta



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov.  
Dirección: Iván Parra. Proyecto de  
Investigación "Narrativas del Cuerpo",  
2012. Dirección del proyecto: Igor  
Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

está reemplazando –o mediando, como sugiere Ransdell–, entonces la condición básica de la representación estaría dada por la posibilidad de representarnos el mundo, las cosas, los objetos, cuestión que ya ha sido explicada a partir de la función referencial (Jakobson) o representativa (Bühler) del lenguaje.

El teatro, en su condición espontánea de inflexión enunciativa, es algo así como la *presentificación* natural del acontecimiento y el lugar más propicio para la emergencia de interpretantes emocionales, afectivos o pasionales. La condición representativa del signo cobra un sentido de actualidad, en la medida que una escena vuelve presente lo que, desde Peirce, entendemos como el impulso de una sensación que inaugura el crecimiento de los signos. El teatro concebido como representación de la realidad, en su acepción más clásica, quiere detener el tiempo para contener un espacio de real. En este sentido, nos resulta muy oportuno el ejemplo, y la explicación, que el propio autor señala en una de las cartas dirigidas a su entrañable amigo William

---

medida como un reflujo de la tradición psicoanalítica, se llegó a instalar como una especie de "doxa", la idea de lo irrepresentable. Al respecto, resulta interesante consignar el punto de vista de Jacques Rancière en su texto *El destino de las imágenes*, cuando señala que existe "un uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable y la constelación de los conceptos vecinos: lo impresentable, lo impensable, lo intratable, lo irredimible. Este uso inflacionista efectivamente hace caer bajo un mismo concepto y rodea de un mismo aura de terror sagrado toda una suerte de fenómenos, procesos y conceptos, que van desde la prohibición mosaica de la representación al modo de la Shoá, pasando por el sublime kantiano, la escena primitiva freudiana, el *Gran Vidrio* de Duchamp o el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch" (119).

James. A propósito de la distinción entre las modalidades de interpretantes, Peirce destaca la importancia de la “observación colateral” como factor determinante a la hora de entender lo que denota un signo. Lo “colateral” estaría dado por el efecto de familiaridad que hace que reconozcamos un valor informativo en aquello que se nos representa expresa o llanamente. Suponiendo que el signo en cuestión fuese la frase “Hamlet estaba loco”, para entender al menos el sentido literal de la expresión debiésemos tener, como mínimo, una experiencia –leída o vivida– sobre la locura y aún más si logramos conocer qué es lo que entendía Shakespeare por locura (“Pienso que ya debes entender. . . cuando digo que ningún signo puede ser entendido –o al menos que ninguna *proposición* puede ser entendida– a menos que el intérprete tenga una ‘familiaridad colateral’ con todos los Objetos de ella” (*Tomo II* 587). La distinción que abre Peirce al diferenciar Objeto Inmediato de Objeto Dinámico –el objeto tal como es representado en el signo, y el objeto real, respectivamente, en palabras del propio autor– refiere, además, la importancia de las indicaciones, y no necesariamente de lo que se puede efectivamente expresar en un signo, abriendo así un espacio para que el intérprete incorpore su “experiencia colateral” (*Tomo II* 587).

En la escena referida antes, el diálogo abierto entre Medvedenko y Masha nos remite a un orden de diversas concomitancias: el amor y el desamor, la felicidad y la desgracia de la pobreza. Muchos de estos sentidos promueven interpretantes de naturaleza varia. Pero hay un detalle no menor que debemos observar si atendemos a las explicaciones contenidas en una de las cartas dirigidas a Victoria Lady Welby, escrita en la primavera de 1906, y en la que Peirce ensaya otra de las innumerables definiciones de signo. Según esta nueva entrada, “el signo no solo determina que el interpretante represente al objeto (o tome la forma de él), sino que también determina que el interpretante represente al signo” (*Tomo II* 573). En lo que respecta al lugar de las distintas expresiones del interpretante, algo no muy común en sus referencias más conocidas o citadas, emerge a partir de la división entre interpretante intencional, efectivo y comunicativo. De acuerdo con esta separación, el carácter intencional del interpretante estaría dado por la determinación que actúa en la mente del emisor, mientras que en el caso del interpretante efectivo la determinación se activaría en la mente del intérprete. Pero el punto más relevante de esta aclaración es el que tiene que ver con el interpretante comunicativo, pues es en este donde confluyen las mentes del emisor y el intérprete para que verdaderamente acontezca la comunicación. Esta suerte de mente fusionada es denominada *commens*. Me parece que este alcance es revelador de un lugar no siempre concurrido en la lectura de la obra de Peirce, o al menos de algo que no ha sido destacado por sus biógrafos y comentaristas. Si nuestros personajes en el drama chejoviano sirven de pretexto para explicar, al menos en parte, la dinámica del *commens*, es porque, en cuanto instancia prevalente en todo diálogo, dicha teatralidad hace emerger la enunciación de lo común, de una experiencia real contenida en lo que Peirce entiende como un “ítem de información”. Si un signo es siempre cualquier cosa determinada por otra cosa –su objeto–, el interpretante es la determinación de un efecto sobre una persona. Hay “efectos” en *La Gaviota* que hacen transparente la quintaesencia del teatro y reafirman el sentimiento de “familiaridad colateral” del que hablamos en el párrafo precedente: “No se puede vivir sin teatro”, dice Sorin a Tréplev, y este último responde: “Hacen falta formas nuevas. Hacen falta formas nuevas, y si no las hay, más vale que no haya nada” (Chéjov 84). La pregnancia de estos enunciados nos remite al orden de clasificación de los signos –una de tantas en la intrincada arquitectura peir-

ceana– para decir que este verdadero “choque real” que acontece en la mente de Sorin (pasar de la sensación inicial a la experiencia sorprendente de lo *sui generis*) se revela en cuanto espacio de la memoria, y por ende familiar. Los modos de presentación de estos signos se acercan a lo que Peirce entiende por *actisignos*, entendiendo por tales aquellos signos experimentados *hic et nunc* y que definen el carácter de acontecimiento único y por ende irrepitable.

### Una *semiosis* en acto. Cuerpo y presencia

Una *semiosis* en acto, que no es otra cosa que volver a insistir en el carácter de acontecimiento del hecho teatral, su enunciabilidad inestable e irrepitable, debiese ser el motivo de nuestras lecturas sobre el inquieto habitante de *Arisbe*<sup>6</sup> y seguramente el camino más propicio para entender el sentido de curiosa correspondencia entre el hecho teatral y el magnífico universo de los signos<sup>7</sup>. Peirce fue un amante declarado del teatro y muchas de las referencias que ocupa como ejemplos de sus categorías están orientadas a recuperar esa debilidad por las pasiones humanas. Muchas veces, cuando se destaca la creciente actualidad de su teoría, se repara eminentemente en la fortaleza heurística de su sistema de pensamiento, pero se ignora o evita aquella porción no menos importante de disquisiciones sobre los afectos y las emociones que se manifiestan de manera subrepticia en toda su trayectoria intelectual. No debemos olvidar que la *semiosis*, en Peirce, nace siempre a partir de una sensación, un sentimiento o *feeling*. Pensemos, entonces, que el sentido de nuestras acciones –el afectar y ser afectados– no es siempre el mero reflejo del querer hacer inteligible lo sensible. Hay que entender, en el cruce virtuoso entre semiótica y fenomenología, que todas las acciones tienen como base el movimiento –nuestros cuerpos como operadores universales, según Merleau-Ponty– y que a partir de él podemos observar el carácter de acontecimiento vivo de toda operación interpretativa (nuestra relación con el mundo sensible se define activamente; toda captación de lo sensible lo es también del movimiento). El paso de una sensación a una mediación supone siempre una reacción. La *segundidad* es siempre una acción. Y lo que es más importante: toda mediación es perceptual, intelectual y corporal (lo que entendemos como el ingreso del orden estésico de la presencia). Representar es hacer presente, y toda presencia es eminentemente afectiva, pasional. De ahí el lugar protagónico del cuerpo en la *semiosis*. Toda acción, en la medida que comporta la presencia de un cuerpo, se

6 *Arisbe* es el nombre que le dio Peirce a un terreno que compró en Milford, Pennsylvania, aludiendo a un personaje de la mitología griega. Esta parcela fue lo único que logró comprar Peirce. Al morir no tenía donde ser enterrado y sus amigos financiaron el entierro.

7 Salvando todas las distancias epistémicas y teóricas este también es el camino inaugurado por Erving Goffman a partir de *Frame analysis*. El mundo de la vida cotidiana, el mundo del sentido común, en la perspectiva de Goffman –a quien leo en complicidad con Peirce– nos impulsa a partir del supuesto de que las relaciones simbólicas suponen la participación de nuestros cuerpos. Dicha participación “implica una capacidad de afectar al mundo cotidiano y de ser afectado por él” (Goffman 5). Goffman utiliza la noción de marco (*frame*), marcos de la experiencia, marcos de referencia primarios, marco teatral, y según su propia declaración lo hace desde Gregory Bateson. La perspectiva de Goffman es situacional, es decir orientada por la pregunta de cómo las personas se enfrentan a una situación actual: algo acontece a la vista de los observadores. La pregunta, diría Goffman, es: “¿Qué es lo que está pasando aquí?” (8). Sobre la perspectiva situacional el autor declara: “Doy por supuesto que las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos –al menos los sociales– y nuestra participación subjetiva en ellos; “marco” es la palabra que uso para referirme a esos elementos básicos que soy capaz de identificar. Esta es mi definición de marco. Mi expresión “análisis del marco” es un eslogan para referirme, en esos términos, al examen de la organización de la experiencia” (23).



*La Gaviota*. Dramaturgia: Antón Chéjov. Dirección: Iván Parra. Proyecto de Investigación "Narrativas del Cuerpo", 2012. Dirección del proyecto: Igor Pacheco. Fotografía: Pamela Figueroa.

abre al ejercicio *tensivo* de la experiencia. Por lo tanto, el calce pragmatista y fenomenológico estaría dado de manera casi espontánea en todo espacio de representación. No puede sino darse toda representación en términos de una acción que permita un acceso, un *choque de real*, como propone Peirce, y frente a este tipo de manifestación el cuerpo siempre activa un campo de presencia en el que incluso se presentifican las ausencias. Tenemos así un actuante que actúa para sí y sobre otros, y cuya base enunciativa no es el reducto de la mera expresión lingüística, sino su cuerpo.

Experimentar el sentido como presencia no solo explica una supuesta crisis de la idea de representación, sino que, en rigor, habla de la apertura a los otros regímenes de mediación. Por eso debemos observar que en muchos diálogos de *La Gaviota* se activan interpretantes energéticos y emocionales, y que en cada una de esas sensaciones que atesoran sus protagonistas –de Kostia a Nina, de Medvedenko a Mascha– se está concibiendo el lugar de lo posible, de lo que está por venir en el crecimiento de los signos.

### Obras citadas

- Chéjov, Antón. *Teatro completo*. Trad. Galina Tolmacheva. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. Impreso.
- Fisch, Max. *Peirce, Semiotic and Pragmatism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. Impreso.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2006. Impreso.
- Houser, Nathan. Introducción. *Obra filosófica reunida. Tomo I (1867-1893)*. Charles Sanders Peirce. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. 17-39. Impreso.

- Lotman, Iuri. "Semiótica de la escena". *La semiosfera*. Vol. III. Trad. Desiderio Navarro. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.
- Marafioti, Roberto. *Charles S. Peirce: el éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Biblos, 2004. Impreso.
- Peirce, Charles Sanders. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. Ed. Nathan Houser y Christian Kloesel. Trad. Darin McNabb. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Ponce de la Fuente, Héctor. "Cuerpo y mediación. En torno a la idea de presencia escénica". *Trayectos teóricos en semiótica*. Santiago: Universidad de Chile, 2014. 15-23. Impreso.
- . "El enunciado como discurso en acción. Una lectura de las pasiones en Roland Barthes". 2014. Inédito.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011. Impreso.
- Ransdell, Joseph. *The Meaning of Things. The Basic Ideas of C. Peirce's Semiotic*. 1992. Inédito.
- Verón, Eliseo. "La abducción fundante". *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013. 23-47. Impreso.

Fecha de recepción: 2 de mayo de 2014  
Fecha de aceptación: 2 de junio de 2014