



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE FILOSOFÍA

MIRADA AL INTERIOR DE UN PERSONAJE
¿Qué es lo que hace que un mensaje sea una obra de arte?

T E S I S

QUE COMO PARTE DE LOS REQUISITOS PARA OBTENER EL
GRADO DE MAESTRA EN FILOSOFIA

QUE PRESENTA

CARLO MAGNA GARCIA CASTILLO

QUERETARO, QUERETARO. ABRIL DEL 2005

BI
UNI.

AL
ARO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA**

**Mirada al interior de un personaje
¿Qué es lo que hace que un personaje sea una obra de arte?**

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestra en Filosofía

**Presenta
Carlo Magna García Castillo**

**Dirigido por
M. Jorge Humberto Martínez Marín**

SINODALES

**M. Jorge Humberto Martínez Marín
Presidente**

**M. Giancarlo Pulido Macías
Secretario**

**Dr. Armando Viesca Segura
Vocal**

**Dr. Ewal Hekking Sloof
Suplente**

**M. José Antonio Hernández C.
Suplente**

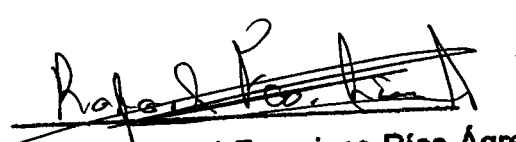

Firma

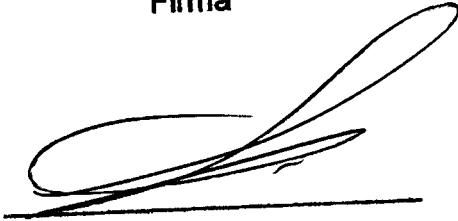

Firma


Firma


Firma


Firma


Antrop. Rafael Francisco Ríos Agreda
Director de la Facultad


Dr. Sergio Quesada Aldana
Director de Investigación y Posgrado

Querétaro., Qro., México a 7 de enero de 2005.

No. Adq. H69826

No. Título _____

Clas. TS

700.1

G216m

A mis hijas: Frida y Alice Carló.
A mi hijo Adair.
A mi madre Esther.
A mis hermanas y hermanos.
A mi esposo John.
A mi padre José Antonio in memoriam.
Miembros importantes y significantes en mi vida.
Cada uno de ellos de diferente manera.

“No es necesario que lo verdadero cobre cuerpo; es suficiente que aletee en los alrededores como espíritu y provoque una especie de armonía como cuando el sonido de las campanas portador de paz fluctúa amigo en la atmósfera”
Goethe

A mis sinodales:
M. Jorge Humberto Martínez M.
M. Giancarlo Pulido.
Dr. Armando Viesca
Dr. Ewald Hekking S.
M. José Antonio. H.
Y todos mis amigos que de alguna u otra manera tuvieron la suficiente paciencia de guiarme adecuadamente en el presente trabajo.
Mis más sinceros agradecimientos.

Carlo Magna

HAMLET Y OFELIA, 1858.
PINTURA DE DANTE GABRIEL ROSSETTI.



A HAMLET

Como renunciaste, Príncipe,
a la corona de antaño,
tu locura te llevó al lecho de la agonía
para dejar de ti la muerte
y vagar sin rumbo.

Como un río brotó tu sangre,
como se levantó tu cetro,
esgrimiste ante los ojos del intruso.
El reino se vistió
de un gris profundo,
como ráfaga se elevó tu alma.

Recordado seas, para siempre
por ese último suspiro
Dichoso seas deambulando
con almas de los grandes
en el arca de Caronte.

Tu vives, hoy, ahora,
y en esta hora,
en este minuto,
en esta fugaz polvadera
de segundos
Vives el relámpago sin tiempo,
el celaje donde tu sombra se quema.
Vives atónito y perplejo
cual péndulo vivo
entre el horizonte de la vida
y la muerte.

Carlo Magna García

FANTASMA DEL PRINCIPE

Siento la carcajada de Yorick en el hades,
me tendió la mano con su ráfaga de luz,
descendimos atónitos sobre franjas transparentes,
husmeamos enmohecidos escondites del reino.
Recogimos pedazos de corona fétida,
nos hundimos en la tiniebla del pasillo,
pisamos las flores secas de los prados.
Nos sumergimos en el pantanoso río,
recogimos la corona de guirnaldas
para llevársela a mi delirante amada
que deambula en las almenas
donde nos conocimos.

Carlo Magna García

ÍNDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN	1

CAPÍTULO I

CONCEPTOS GENERALES DE SEMIÓTICA PARA ABORDAR AL PERSONAJE

1. A. CÓDIGO	6
1. B. CONTINUUM DEL CÓDIGO	10
1. C. GESTO	12
1. D. GESTUS	15
1. E. ESTADO DE ÁNIMO: SIGNO O SEÑAL COMO PARTE DEL <i>GESTUS</i>	18
1. F. FUNCIÓN DEL GESTUS	20
1. G. GESTUS CONNOTATIVO Y DENOTATIVO	21
1. H. GESTUS TRATADO DESDE LA SEMIOSIS DINÁMICA	23
1. I. EL VALOR DEL GESTUS EN UNA OBRA TEATRAL	27

CAPITULO II METACOMUNICACIÓN

2. A. METATEATRO	29
2. B. METAPERSONAJE	30
2. C. METADIÉGESIS	33

CAPÍTULO III EL PSICOANÁLISIS

3. A EL GESTUS TRATADO DESDE EL PSICOANÁLISIS	35
---	----

SUMMARY

The thesis analyses the *gestus* of which the personality of a character such as Hamlet is made up. The dynamic semiosis tackles the symbolisation of the signifier and the signified of the *gestus*, and sees the character as metacharacter, a semantic field of metaphorical analogies (two- or three-dimensional) which make up the image of the signs (states of mind/moods) whose codification makes up the message of the *gestus*. The autodiegesis in Hamlet is the ontology of the *gestus*, the anxiety caused by the desire for the "missing signifier" (the throne), a symptom of loss. The personality denotes a state of vengeance ordered by the spectre, and connotes a state of lucid madness which converts him into protagonist showing the death of a decrepit empire. In the metadiegesis (narration), the protagonist recreates the strategies that reach the truth of the falsehood, making the antagonist (King Claudius) recognise himself in his obscene acts (the murder of his brother). The *gestus* of Hamlet bears the "halo" like a value that emphasises a clash of personal and social forces. Despite being modified over the past 400 years, the play enters into a state of "lapse", a *Lichtung* (a half-light which can be glimpsed in the darkness).

Key Words: *gestus*, Hamlet, diegesis, autodiegesis, metadiegesis, Nietzsche

RESUMEN

La tesis analiza el *gestus* que conforma la personalidad de un personaje teatral, toma como ejemplo a Hamlet, La semiósis dinámica aborda la simbolización del significado y significante del *gestus*, ve al personaje como *metapersonaje*: campo semántico de analogías metafóricas (dimensional o tridimensional) que conforman la imagen de signos (estados de ánimo), la codificación conforman el mensaje del *gestus*. La autodiegésis en Hamlet es la ontología del *gestus*, angustia provocada por el deseo de un "significante faltante" (trono), síntoma del duelo. La personalidad denota un estado de venganza por el mandato del espectro y connota un estado de locura lucida que lo convierte en protagonista al mostrar la muerte de un imperio caduco. En la metadiegésis (narración) el protagonista recrea las estrategias que alcanzan la verdad de la falsedad, incita al antagonista (rey claudio) a reconocerse en sus actos obscenos (asesinato de su hermano). El *gestus* de Hamlet porta la "aureola" como un valor que remarca un encuentro de fuerzas personales y sociales. A pesar de que la obra ha sido modificada desde hace 400 años, entra en un estado de "acaecer", un *Lichtung* (media luz que se puede vislumbrar en la oscuridad).

Palabras claves: *gestus*, Hamlet, diégésis, autodiegésis, metadiegésis, Nietzsche.

CAPÍTULO IV ESTÉTICA

4. A. EL GESTUS COMO MENSAJE EN LA ESTÉTICA	38
4. B. ¿QUIENES PARTICIPAN EN LA ESTÉTICA?.....	39
4. C. EL DEVENIR DE LA ESTÉTICA	42
4. D. IMAGEN QUE SIMBOLIZA EL MENSAJE DE Hamlet	45
4. E. LA METÁFORA EN EL GESTUS	49

CAPÍTULO V ESTRUCTURA DE LA DRAMATURGIA

5. A. LA FÁBULA	54
5. B. EI QUEBRANTAMIENTO DE LA FÁBULA	56
5. C. FABULADOR- DRAMATURGO	57
5. D. ESTRATEGIAS DE LA DRAMATURGIA	59

CAPITULO VI LA TRAGEDIA

6. A. HAMLET COMO TRAGEDIA	61
6. B. LA ANAMNESIS EN LA TRAGEDIA	68
6. C. CARACTERÍSTICAS DEL GESTUS EN LA TRAGEDIA DE HAMLET	70
6. D. CARACTERÍSTICAS DEL GESTUS DE OFELIA	79
6. E. METADIÉGESIS EN LA TRAGEDIA DE HAMLET	80
6. F. LA DIEGÉTICA EN EL GESTUS DE HAMLET	82
6. G. EL OCASO DEL GESTUS DE HAMLET	83
6. H. EL GESTUS DE LA ANGUSTIA COMO OBRA DE ARTE	86
CONCLUSIÓN	91

PIE DE PÁGINA.....	97
BIBLIOGRAFÍA.....	106

MIRADA AL INTERIOR DE UN PERSONAJE

¿QUÉ ES LO QUE HACE QUE UN MENSAJE SEA UNA OBRA DE ARTE?

INTRODUCCIÓN

El arte como la ciencia, es el reflejo del mundo y de la vida humana, aunque ambas lo hacen por su propio sistema. Las ciencias concretas o abstractas (ésta última se refiere a un campo social o artístico), generalmente buscan representar una regularidad a través de una fórmula por medio de un modelo universal que pueda ser aplicado a sus propias áreas. Una obra de arte, ya sea una escultura, pieza musical o puesta en escena, se construye a partir de un caso concreto. Este a su vez se convierte en un mensaje universal en el cual el espectador puede retomarlo análogamente así a sus propias convicciones.

La conformación del mensaje estético es subjetivo comparado con el de la ciencia concreta. Al tomar en cuenta que la estética es parte de la ciencia abstracta al construirse a partir del mundo y la vida humana, la obra de arte refleja la acción de la vida misma. Al ser la estética parte del discurso humano su sentido está en una constante creación. La diferencia sería que "frente al arte, que estimula y posibilita la vida, Nietzsche opone la ciencia, la moral y la religión como forma de existencia que deprimen fisiológicamente, como formas de nihilismo, o actitud negativa frente a la vida". El arte como el juego está realizado por pulsiones creativas, alejados de juicios morales". (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p. 15).

Al convertirse el teatro en obra de arte, el mensaje no sería interesante si solamente se hablara de figuras decorativas o imágenes de acontecimientos generales. En cuanto a su contenido, forma y figuración¹, "cuanto mayor es su ausencia de figuración, mayor capacidad tiene de convertirse en forma, de producir la figuración; y la idea central se puede pensar como transfiguración del mundo como mensaje único" (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.14).

La propuesta de la tesis no es hablar de los diferentes mensajes que puede contener una obra de teatro o dramaturgia en sus múltiples efectos e imágenes; sino de uno en particular que se refiere únicamente a la conformación de la personalidad del personaje de una obra teatral, al caracterizarlo como *gestus*² representativo. Para los fines que persigue la investigación se tomará el ejemplo de Hamlet, personaje trágico de una de las obras de Shakespeare.

La investigación abordará puntos a partir de la semiótica³, la filosofía y algunos conceptos del psicoanálisis desde Lacan que indagarán los mecanismos que intervienen en la conformación del deseo como síntoma de la personalidad de Hamlet, al enfatizar en la *diegética*⁴ del *gestus*, la *autodiégesis*⁵ en el *gestus* del personaje y la obra de teatro.

Para fundamentar dicha propuesta se tratará la “semiosis dinámica”⁷, nos guiará en la interpretación del síntoma como imagen que se encuentra en la simbolización de la palabra, que está ahí en el momento en que retomemos el *significado* y el *significante*⁸ en el *gestus* del personaje, como *metapersonaje*⁹, e iremos descubriendo el mensaje del símbolo como creación al distinguir el *significante* y el *significado* que construye un signo. A partir de un estudio de “asociación por contigüidad”, el análisis nos permitirá ver la manera en la que está constituido el *gestus* principal de un personaje en la dramaturgia.

El rompimiento de la “asociación por contigüidad” o mejor conocido como el “*decontinuum*” en la representación específica interna y externa de un signo que conforma al personaje en una significación dependiente del texto, se ubicará con mayor precisión en el *gestus*, una expresión de la imagen metafórica; que se observará como una función ideológica que caracteriza los rasgos emotivos (como síntoma) de un personaje.

Al hacer el análisis de los signos dentro del *gestus* representativo de Hamlet, se hará una descripción de la estética y sus orígenes. De esta forma podemos ubicar al personaje en una obra dentro de la estética donde hay toda una construcción de éste, al ver su autonomía propia como fenómeno artístico.

Algunos de los filósofos que respaldan mi propuesta en la estética son Heidegger y Nietzsche, entre otros pensadores, con el tratado de *desein: "el ser hacia la muerte"* y el personaje trágico que se reintegra a la vida al intuir la experiencia constante de la muerte por medio del dolor y el sufrimiento.

Para dejar en claro el concepto de estética se recurrirá a las diferentes concepciones que se han manejado desde la época medieval. Es así como se verá su evolución, la cual nos permitirá manipular el símbolo dentro de la metáfora como instrumento cognoscitivo de la naturaleza asociativa. Por medio de ésta, descubriremos el sentido figurado del *gestus* que maneja el personaje principal, tomando en cuenta que *la metáfora en el carácter del personaje representa lo que significan las emociones o estados de ánimo*.

Podremos hablar de un *metadiégesis*, para referirnos a la pretensión de la metáfora al formalizar una teoría del *significado metafórico*, esto nos facilitará hablar de un *metapersonaje* para "pertinentizar"¹¹ su *gestus*, dependiendo de su reconocimiento. En este caso se buscará la pertinencia (parte cualitativa) iconográfica de Hamlet para delimitar sus causas como protagonista.

De igual manera se mencionará el origen del teatro, desde la fábula que dio pauta a la poética de Aristóteles, siendo ésta la base de las tragedias, la cual analizaré más adelante para llegar a la incógnita de la quinta esencia de la fábula en la tragedia de Hamlet. Se tratará el teatro contemporáneo de Eugenio Barba, quien deja de lado los conceptos y conforma la personalidad del personaje por medio de un trabajo físico. Supongamos que una escuela de corriente Barbiana, que de hecho ya existió en Estados Unidos, no logra una puesta en escena con el mismo éxito

que el grupo de teatro de Eugenio Barba. Mis escrutinios serían: ¿No es suficiente el super-entrenamiento físico?, ¿es sólo el ojo de un director el que pone la sal y la pimienta para crear el estado estético en un personaje?, ¿cómo concibe el actor al personaje? o ¿qué elementos son los que intervienen en su *autodiégesis* para que un personaje logre un *gestus* estético?

La intención de la tesis no es desarrollar una poética en el ámbito teatral como lo han realizado algunos creadores del teatro, entre ellos Barba (creación de personajes por medio de una disolución de identidad, más adelante lo aclararé) o Brecht (teatro para concientizar las masas), por ejemplo. El trabajo estará encaminado como una estrategia que nos guíe a conocer el *significado* y el *significante* del mensaje que puedan presentarse en el *gestus* de un personaje, como se hará con Hamlet.

Para descifrar el *gestus del personaje*, tendré que explicar otros conceptos tales como: *el signo en la "imagen dinámica"* que se han venido manejando en el personaje de teatro de occidente desde sus orígenes.

Unas de las preguntas que soportan la tesis son: **¿En dónde radica el sentido estético del *gestus* en el personaje de una puesta en escena para que su mensaje sea entendido a nivel universal? ¿Un solo mensaje puede lograr el estado estético en un personaje? ¿Cómo analizar por medio de la semiótica el *gestus* del personaje para redefinir la metadiégesis? Además, ¿cuándo la ficción de la dramaturgia constituye un terreno privilegiado para poner a prueba los problemas semánticos, tales como la utilización de los símbolos en el *gestus* para conformar un mensaje estético?**

Quiero dejar en claro que para los filósofos de la estética no ha sido fácil describir lo que es un estado estético dentro del arte, lo común es pensar que "algo es artístico porque es armónico" y "lo armónico es bello ante los ojos". Lo bello lo

hemos relacionado más con lo “espiritual”, que con un estado intelectual, pero no es tan simple como parece.

Desde mi perspectiva, para decir que una puesta en escena logra un estado estético y, en particular, un personaje por su mensaje que está constituido en el *gestus autodiegético*, ha sido necesario estudiar los conceptos que se tienen ante la estética desde la perspectiva de diferentes filósofos. De igual manera, se mencionarán términos que son necesarios para fundamentar la investigación tales como: *semiótica, código, símbolo, gestus, dietética, diégesis, autodiegético, denotativo, connotativo*, entre otros.

CAPÍTULO I

CONCEPTOS GENERALES DE SEMIÓTICA PARA ABORDAR AL PERSONAJE

1. A. CÓDIGO

Antes de hacer un análisis de la personalidad de Hamlet, se deja en claro que lo que se mencione en la investigación como *gestus*, otros pensadores del teatro lo han tratado como código, sin embargo hay una diferencia que más adelante se explicará.

El trabajo de Eugenio Barba, uno de los pensadores del teatro contemporáneo, también está enfocado hacia el *gestus*, (la *diégesis sobre el personaje de una puesta en escena*). Lo que para mi sería *diegética de gestus*, para el serían *códigos transculturales*. Los personajes del grupo de teatro "Odin" de Barba, todos ellos universales y trágicos, son conformados a través del actor, ya que él es el que libera las emociones para conformar el *gestus* como síntoma.

El *gestus* principal (para ellos el código) de un personaje lo conforman al hacer una disolución de identidad por medio del trabajo físico, no lo hacen para desaparecer, sino para adentrarse a un nuevo origen, que incansablemente produce la nueva vida del teatro como comienzo de la muerte. "La muerte es la condición de una nueva vida. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente" (Nietzsche "*El nacimiento de la tragedia*" p.19).

* "Al código también lo podemos ver como un conjunto de restricciones que define la naturaleza significativa de un sistema dado, sea lingüístico o no lingüístico. De esta manera, la noción de código da el carácter sistemático de un conjunto significativo, pierde su carácter relacional, ya que se asocia a la idea de un conjunto de unidades preexistentes, que se combinan para formar los mensajes". (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.454)

No sólo se denomina código lingüístico al sistema de la lengua, sino también se aplica a los sistemas de las actividades estéticas: el cine, la pintura, escultura, el teatro, entre otras. Los códigos pertenecen a una cultura y, regularmente, se basan en convenciones que poseen un doble carácter. Por una parte, son repertorios de unidades establecidas conforme a la "*pertinencia*" de un tipo de análisis, y por otro lado, son conjuntos de normas constitutivas, también sujetas a convenciones. "Son un conjunto de transformaciones acordadas, comunes al emisor y al receptor, que generalmente se realizan en términos que permiten pasar un mensaje de un sistema de signos a otro; equivalente a la convención que fija la relación entre significante y significado". (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.479)

El código visto desde el sistema semiótico constituye un subsistema interno, como ocurre en la descripción de la lengua. El subsistema para la *autodescripción* es una *metalengua* que así se convierte en *extrasistémica*, aunque proviene de la parte interna del sistema. Un sistema semiótico es descrito por medio de los elementos *extrasistemáticos* que provienen de otro sistema, como ocurre en todos los sistemas semióticos cuyos elementos propios no son lingüísticos, y que son descritos mediante elementos que provienen de la lengua hablada.

"En la crítica teatral, generalmente encontramos el uso de los códigos estereotipados que se refiere a la inmovilidad en la representación de un personaje y, condenarlo a "congelamiento", se constriñe sólo a un esquema de significado". (GOUTMAN, Ana. *Teatro y liberación* p.73)

Su forma de trabajar del grupo de teatro "Odin" es concientizar códigos que son parte de un sistema desde que uno nace (físico-biológicas: estados de ánimo), las culturales (conductas) y los que son adquiridos por medio de un entrenamiento actoral, con el propósito de entender y manejar los estados de ánimo para conformar la personalidad del personaje principal. La propuesta ha sido una de las más innovadoras como técnica dentro del teatro para construir y analizar los códigos de un personaje. Sin embargo, no todos los grupos de teatro pueden tener las prácticas

de campo que hace el grupo "Odin" y se cae en actos rutinarios al utilizar las técnicas tradicionales que se encuentran en los métodos de Stanislavsky, Meyerhol, Brecht, entre otros, para crear un personaje, que hasta la fecha son de igual manera válidos. No obstante, tenemos que admitir que el arte, al tener una continuidad de evolución menor que el desarrollo tecno-científico, su estudio requiere de nuevas estrategias, establecerlo en un *lichtung* (esa media luz que se puede vislumbrar en la oscuridad) Se trata ahora de acentuar en *zeitigen* (lo que se va dando con el tiempo) un valor que dé sentido a la obra de arte por medio del psicoanálisis, en particular al teatro y más específicamente a la conformación del *gestus* para entender la personalidad de un personaje.

Los personajes universales como los de Barba o Shakespeare no tienen época ni tiempo, como los personajes de la tragedia griega que son representados hasta la fecha. La obra de teatro del grupo "Odin" titulada "Palabras en un idioma extraño" y dirigida por Barba se presentó en México hace 15 años aproximadamente, está conformada por diferentes personajes históricos (trágicos), entre ellos: "Madre coraje" de Gorki y Juana de Arco. En la representación no fue necesario entender el idioma para captar la *autodiégesis* del código como el mensaje que convierte al personaje en universal. Dichos personajes, al igual que Hamlet, conllevan un mensaje connotativo en el subtexto que los hace ser contemporáneos.

La astucia de Shakespeare al componer Hamlet con una personalidad contrariada, sumamente difícil, puede ser sobrevaluada, o bien interpretada a pesar de tener un sin fin de lecturas desde hace cuatro siglos. Existe un Hamlet representado en el romanticismo y el Hamlet de un mundo moderno; en cada época el código de su personalidad se representa de diferente manera, aunque éste por si mismo conserva su quinta esencia no tanto en el duelo, sino en su personalidad transgresora y es el principio fundamental del trabajo.

El “teatro nuevo” que mantiene como base principal la actualización constante y el estudio de los *códigos* de diferentes personajes, tiene como consigna una propuesta que deja de lado los localismos y hace alarde a la disolución de identidades al menos en el teatro. La renovación está en “insuflar nuevos valores en la cáscara vacía del teatro”, valores que tienen sus raíces en la transición. “Aprender a estar en transición, es estar no sólo en la búsqueda del conocimiento sino de lo desconocido”. (BARBA, *La Canoa de Papel*, p. 14.)

Este “insuflar”, en el caso del trabajo, es colocar más que un nuevo valor, una propuesta desde el psicoanálisis que nos permita analizar el *código*, o mejor dicho el *gestus*, que en Hamlet se encuentra en función de una *metonimia*¹² y *antonomasia*¹³ para llegar a su estado de ánimo principal que se caracteriza como “síntoma”.

Tanto para Barba (el código) como Nietzsche, el *gestus* del personaje está compuesto de un sentimiento de fuerza intensa que provoca que la personalidad refleje un estado de reflexión. En dicho estado se da una agudeza para la comprensión de los símbolos, como una manera de comunicación: “Hay una necesidad de liberarse de alguna manera a través de signos y gestos, la acumulación de la tensión y de la excitación lleva a un estado explosivo que tiende a liberar toda presión acumulada, de modo que el aparato inhibitor se desengancha, creando una especie de automatismo en el sistema muscular y la obligación de imitar, por la que se forman signos e imágenes”. (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.115)

En el teatro del occidente, crear un personaje resulta más cómodo a quienes se dicen actores natos y se dan el lujo de improvisar, apoyándose en *códigos* que se utilizan en la vida práctica, es tanto más funcional cuanto menos se piense en ellos. El ser se mueve, se sienta y actúa en general con *códigos* que damos por hecho como “naturales” y que nos son determinados culturalmente. La manera de construir un personaje ha sido nombrada por Stanislavsky como “vivencial” y no es fácil obtenerla; no obstante para Barba no es suficiente, puesto que el personaje

está desprovisto de presencia escénica, además limitado al no manejar códigos de expresión que contengan la tensión y excitación adecuada.

Las expresiones que contienen una tensión están realizadas de forma natural, se dan en cualquier cultura y se establecen en los "principios del bios", son interiorizadas por el hombre, son parte de él. Lo primero que hacen los actores barbeanos es reconocer el principio del "bios" para crear el personaje, concientizan los *códigos* que provienen de situaciones cotidianas y naturales (biológicas y fisiológicas); de estos mismos se desprenden los movimientos extracotidianos. Los *códigos* cotidianos del cuerpo son inconscientes y se logran por el principio de mínimo esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo uso de energía, se llora, se ríe, se saluda de una manera natural, pero manejando una energía extracotidiana, que percibe el espectador, sin ver personajes sobreactuados, sino con una situación que refleja un conflicto personal, el cual lo vuelve general.

Los gestos para crear personajes tanto para Shakespeare como Barba destacarían en la fuerza del virtuosismo. Cada cultura posee un estilo diferente para crear sus propios personajes dentro del teatro, hay diferentes géneros y estilos, la representación del *gestus* depende del significante, pero hay un significado metonímico que no es muy fácil describir, pero sabemos que existe porque podemos percibirlo. En cada *gestus* hay un signo, y en cada signo hay una metáfora, una proposición lúdica aunque en ocasiones arriesgadas, cada una de ellas conllevan a una disposición a advertir que algo existe, y que se refiere a un mensaje único que habla por sí mismo. Cuando el *gestus* maneja metáforas se toma en cuenta la experiencia fundamental de un *límite*, que mantiene un comportamiento de semejanza que puede ser entendido en cualquier época y cultura.

1. B. CONTINUUM DEL CÓDIGO.

Los códigos universales mantienen sus expresiones en fenómenos que pertenecen no sólo a los instintos de conservación del hombre; sino también a la

naturaleza, todo mundo tiene experiencias y percepciones sencillas e inmediatas, como: el día y la noche, la gravedad, la existencia objetiva de la especie (nacer, respirar, caminar, morir, etc.). Estos términos generales que son parte del "bios" y la naturaleza, los nombramos signos para expresar un contenido recortado y organizado de forma diferente según la cultura. Cada expresión o gesto genera un "continuum" dentro del contenido, que viene siendo todo lo "experimentable", lo decible, lo pensable, que posee un significado y un significante, con la capacidad de volverse infinito. El todo organizado, el "continuum" es todo y nada, escapa, pues, a la misma imagen en diferentes culturas, tiene un mensaje de "continuum" de diferencias de significados que están sujetas a un sentido de juicio de permisiones y prohibiciones, líneas de resistencia y posibilidades. Existe un sentido de las cosas antes de cualquier conocimiento humano, que está permeado de significados y significantes.

El personaje de Hamlet puede no tener una trama tradicional de su personalidad, pero puede tener el sentido de este fenómeno, el cual es significativo debido a su "proceso de discontinuidad", más que de continuidad.

El estado estético en la personalidad de Hamlet basada en el duelo, responde a un estado de ánimo particular de un ser, que es la **angustia**. Dicha angustia se representa en un *gestus* de discontinuidad que aflora y flaquea, dirigida a lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, fuerzas opuestas (ambas se necesitan) no hay límites.; "El dolor, la contradicción son el ser verdadero. El placer, la armonía son la apariencia". (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.158)

Para acercarme al significado y significante de los instintos de Hamlet, y tratarlos como *gestus*, se dará una explicación del porque *gestus*; comenzando desde la descripción más simple de lo que significa un gesto, hasta llegar al sentido como fenómeno en el *gestus* del deseo de Hamlet representado como obra de arte, al involucra el fenómeno de la creación desde los instintos que son de la naturaleza misma, es la intensidad que cada dramaturgo brinda para elaborar una obra de arte

por medio de la "voluntad". La obra de arte es un fenómeno de fuerzas "embriagadoras" con las que el ser humano convierte su mundo en imágenes.

La proyección del *gestus* deseo en Hamlet llega a la conciencia como fenómeno, responde a un sentir sobre las leyes universales, a sensaciones de resistencia. "La totalidad del mundo es fenómeno, completamente, átomo a átomo, sin espacios intermedios. Pleno como fenómeno, el mundo es perceptible sólo para la voluntad única". (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*", p.58.)

1. C. GESTO

Intento definir la gestualidad no como comunicación de un sentido previo en una simple comunicación de sentimientos, sino como una interpretación de códigos metafóricos donde interacciona el sentimiento con el gesto.

Para Grotowski (1971), por ejemplo, el gesto es el objeto de una investigación, de una producción-desciframiento de "ideogramas". Hay que buscar constantemente nuevos ideogramas, y entonces, su composición parecerá inmediata y espontánea. El punto de partida de las citadas formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento en sí mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica.

El gesto emotivo es, aquí, la fuente y la finalidad para forjar la personalidad de un personaje. Es imposible describirlo en términos de poses significativas. La imagen del jeroglífico es sinónimo de signo "icónico" intraducible, a la vez objeto simbolizado y símbolo. Para la obra de Hamlet el gesto "jeroglífico" aparece como descifrable: "Todo movimiento es un jeroglífico que tiene su propia significación particular. El teatro sólo debería utilizar los movimientos que son inmediatamente descifrables; el resto es superfluo". (Meyerhold, *Meyerhold on theatre*, p. 200.)

Una de las principales dificultades en el gesto del personaje es determinar la fuente productora y, a la vez, la descripción que obliga a formalizar algunas

posiciones clave del gesto ya establecidas y, por tanto, a descomponerlo en momentos donde no hay diálogo. El personaje se percibe sin alma, "sin sub-texto", estático y reducido a algunas oposiciones de formalidad (tensión/relajamiento, velocidad/lentitud, ritmo sincopado/fluido, etc.). La actitud del personaje, además de su dependencia respecto al texto descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, sigue siendo exterior al objeto y no precisa en modo alguno su vínculo con la palabra o con el estilo de la representación: a menudo está mal integrada el proyecto significativo global (dramatúrgico y escénico). Cuando la representación de la imagen del personaje está a nivel de una institución, el esquema de personalidad se convierte en un gesto figurativo.

Ninguna tipología de los gestos es verdaderamente satisfactoria en lo que concierne a los gestos en la realidad ni a los gestos en el teatro. Suele establecerse la distinción entre:

- Gestos innatos, asociados a una actitud corporal o a un movimiento;
- Gestos convencionales, que expresen un mensaje comprendido por el emisor y el receptor.
- Gestos estéticos, elaborados para producir una obra de arte (danza pantomima, teatro) "El hombre mediante el gesto; es decir, remedan el símbolo y consiguen efecto cuando comprendemos el símbolo. El placer de mirar consiste en la comprensión del símbolo". (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*", p.14).

El gesto debe ser diferenciado del gesto puramente individual (rascarse, estornudar, pestañear, etc.). Las actitudes que los personajes adoptan en su relación recíproca constituyen lo que nosotros denominamos: el ámbito gestual. Las actitudes corporales, entonaciones, expresiones faciales están determinadas por un gesto social: Cuando los personajes actúan, están ejecutando un determinado movimiento que recae en un gesto. Éste se compone de un simple movimiento de una persona frente a otra, puede ser entre mismos actores o frente a la audiencia, ya sea de una u otra manera lo que tenemos que connotar es su *significante*. Toda acción escénica presupone una cierta actitud de los protagonistas entre sí y en el

seno de un universo social. También es posible una distinción consistente en oponer el gesto imitante y el gesto original. El gesto imitante es el del actor que encarna de modo realista o naturalista un personaje, reconstituyendo su comportamiento y sus "tics" gestuales (en realidad, la estilización y la caracterización son inevitables, e incluso condicionan este efecto de la realidad gestual). Por otra parte, el gesto puede apartarse totalmente de la imitación, la repetición y la racionalización discursiva. Aparece entonces como un jeroglífico que debe ser descifrado: "El actor debe utilizar su organismo para no ilustrar movimientos anímicos; debe realizar estos movimientos con su organismo". (Grotowski, *Teatro de Laboratorio*, Pág. 91)

Toda tipología del gesto debe ser revisada a partir del momento en que examinamos los gestos en una dramaturgia. La conformación gestual de Hamlet es *significante*, nada queda en manos del azar; todo adquiere valor de signo, sea cual sea la categoría estética. La personalidad del personaje nunca es totalmente reducible a un conjunto de signos: se resiste a la semiotización como si el gesto, en la dramaturgia, siempre conservase la huella de la persona que lo ha producido.

La personalidad denotativa de un personaje es un gesto que lo podemos decodificar en unidades recurrentes para mencionar sus características, únicamente a nivel figurativo: El personaje mediante el gesto, no obtiene la comprensión semántica de sus símbolos desde la metáfora. Desde el punto de vista de Brecht, "El *gesto social*", es el *gesto* fundamental de la obra, es el tipo de relación fundamental que regula los comportamientos sociales (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etc.). El *gesto* de Hamlet se sitúa entre la acción y el carácter (oposición aristotélica de cualquier forma de teatro): en tanto que acción, muestra al personaje comprometido en una praxis social; en el carácter, representa un conjunto de rasgos propios de un individuo. El *gesto* es visible al mismo tiempo en el comportamiento corporal del actor y en su discurso: en efecto, un texto o una pieza musical pueden ser gestuales cuando presentan un ritmo adecuado al sentido de aquello a lo que se refieren (por ejemplo: *gesto* duro y sincopado del *song* brechtiano para dar cuenta de ritmo violento y no armónico). Para el actor el sentido

de la actuación está en él, es gesto que conforma la personalidad del personaje y conlleva todo al mensaje. Esta noción merecería ser reconsiderada a la luz de las teorías del lenguaje poético, de la *iconicidad* del discurso teatral como jeroglífico del cuerpo humano y del cuerpo social.

El jeroglífico de un gesto cuyo contenido sea el de un “personaje molesto” no es obvio y su representación será para demostrar su necesidad de ser ecuánime. El personaje *denota* con gestos los actos cotidianos y características más visibles. Sin embargo, su representatividad no es únicamente la denotación teatral; su *connotación* supone un tipo de representatividad para el cual un signo siempre representa algo distinto, a ojos de alguien, desde cierto punto de vista o bajo un determinado aspecto cultural y psicológico,

El personaje consiste en el hecho de que el diálogo de la dramaturgia ya no es una cosa entre las cosas, porque alguien lo “muestra”. Conlleva un contexto de acontecimientos reales que lo constituye como signo, al mismo tiempo como significante de las metáforas que posee el guión dramaturgico, inscrito en un espacio donde el personaje caracterizando el enojo, muestre un gesto de contención sublime al enojo. Este gesto en cierto modo es un jeroglífico formado por una sinestesia, o simplemente el guión puede optar por representar un personaje denotativo, cuyo significado es “ser humano enojado” de la forma más superficial.

1. D. *GESTUS*

Podríamos tener un “neologismo” no sólo en el teatro, sino también en el personaje al utilizar aspectos de semiótica, similares a literatura/literalidad y referirnos al teatro como teatralidad, gesto/gestualidad o *jeroglífico* para designar las propiedades específicas del *gesto*, en particular aquellas que aproximan y distinguen los gestos de otros sistemas de comunidad. La gestualidad o *gestus* se opone al gesto individualizado: constituye un sistema más o menos coherente de manera semiótica por aspectos culturales, mientras que el gesto se refiere más a una acción corporal, tangible o singular que acontece de una actitud.

La postura gestual de un personaje es la manera específica de actuar, sobre esto se va generando un estilo interpretativo. En la propuesta, el “gestus” de un personaje implicaría un grado de complejidad mucho más delicado para lograr una formalización y una caracterización de personalidad y carácter.

Hamlet es observado desde el campo semántico de las analogías metafóricas que ocupan un lugar importante en el ámbito *connotativo* de la personalidad. En la tesis, en realidad, lo que más interesa es: preguntarnos si desde el punto de vista etimológico, todas las palabras (y los conceptos correspondientes) no estarán relacionadas con imágenes. Efectivamente, en un texto dramático, toda palabra y todo concepto viene de otra palabra que viene de otra palabra que viene... De tal modo, la etimología dirige consecutivamente cada palabra hacia experiencias cada vez más arcaicas y generales que no pueden ser otras que las relacionadas con los sentidos.

Al admitir la mencionada propuesta dentro del teatro, damos por hecho que el neologismo de gestualidad (*gestus*), en Hamlet es un sistema de signos que caracteriza un personaje al basarse en un guión. Por cierto, lo arbitrario del signo permite que las palabras funcionen en el escrito desde hace cuatro siglos dentro de sistemas epistemológicos diferentes, que se puedan seguir diciendo, por ejemplo: “ser o no ser” (la frase de la duda), *gestus* que caracteriza la personalidad de Hamlet a través de creencias de literalidad, más o menos inconscientes.

La estructura del lenguaje y del pensamiento ligan e integran los signos dentro de redes de imágenes complejas y coherentes, En el caso del *gestus* de igual manera se ligan e integran las imágenes (estados de ánimo) en el significante como parte del estado metafórico.

Si hiciésemos un campo semántico de cada parte emotiva se puede tratar el *gestus* que maneja Hamlet sobre el deseo (trono), desde Foucault: “El incendio que

significa el abrazo sexual, ¿puede decirse que están las imágenes allí solamente para designarlo, o que lo atenúa, lo oculta y lo oscurece mediante un nuevo resplandor?" (ECO U., *Apocalípticos e integrados*, p.43)

Ese "incendio" no corresponde al símbolo en el sentido jungiano, se muestra a continuación, donde está completamente planteado el problema del significante: "El fuego onírico es la ardiente satisfacción del deseo sexual, pero lo que hace que el deseo tome forma en la sustancia sutil del fuego es todo lo que rechaza ese deseo y busca sin cesar apagarlo" (Allauch J., *Erótica del duelo en la muerte seca*. p.112)

Podemos notar que la significación psicológica se plasma en la imagen del deseo, en lugar de quedar con un sentido implícito o de traducirse en la destreza de una formulación verbal. El sentido se muestra en un acto de la imagen. Desde Freud, el sentido, como consecuencia del texto, no puede acceder a una idea clara y se encuentra en la densidad de imagen, hay una expresión de manera alusiva. Esa imagen es un lenguaje que indica que es una palabra menos transparente al sentido que el "verbo mismo". En una concepción simple, el deseo se generaría en un acto irreal, "un deseo fantasmal" que puede ser sublimado por un simple sueño.

La imagen del *gestus* sobre el deseo de Hamlet sobrepasa el texto, presenta el objeto, en un sentido preciso y apropiado del término re-presentación, en el sentido de la impresión. Realizar el deseo mediante el sueño, no quiere decir que éste quede resuelto. Sin embargo, puede quedar en una "alucinación" (fantasma) con el fin de poner la percepción auténtica en otra parte. En términos concretos, podemos decir que como el deseo es parte de una angustia, entonces hay una falsa percepción o que la alucinación es una percepción verdadera.

El *gestus* interno, *connotativo* en la personalidad del personaje son ofrecidos en un proceso de discontinuidad a lo largo de la dramaturgia, lo que hace muy difícil una "segmentación" en unidades gestuales. La conformación de un gesto *denotativo*

no es un criterio suficiente para delimitar el principio o el final del gesto; sin embargo contiene elementos aparentes de un "continuum gestual" que conforman la personalidad *connotativa* del personaje.

Toda descripción, sin los fundamentos adecuados que conforma al personaje pierde cualidades específicas del significante. Dividir la expresión alusiva en unidades significativas, perdería el estudio analítico de personalidad, temperamento y carácter del personaje. Se obstaculiza el saber de una función ideológica que corresponde a la necesidad de una "notación" o de una connotación de tiempo y espacio

1. E. ESTADO DE ÁNIMO: SIGNO O SEÑAL COMO PARTE DEL *GESTUS*

Para hablar de un signo, no hace falta, que sea emitido intencionalmente por alguien ni que esté elaborado artificialmente como signo dentro del teatro, basta con que exista una convención que permita interpretar un acontecimiento, natural e incluso, un síntoma o un indicio. En tanto que signo, el personaje que representa el deseo ha sido "emitido" por alguien, y se ve producido de algún modo en tanto que sea una caracterización propia.

Si tomamos como ejemplo el *gestus* del deseo, tenemos varias señales (ansia, simpatía, aspiración anhelo, apetencia ambición etc.), desde la metonimia podemos decir, al empezar por el primer nivel, el de *denotación*, que nos estamos refiriendo a "actos de ambición". Por antonomasia, el *gestus* connota "los peligros de la ambición". En la medida en que todo signo reclama por lógica su propio contrario, el antónimo elevado a su vez al nivel de la antonomasia y de la metonimia conduce al significado de la no "ambición" que es la aversión, oposición, odio, antipatía y sobre todo la angustia.

Supongamos ahora que nuestro creador en una puesta en escena trabaja con el gesto que proviene del "deseo", aunque en realidad lo que vemos es una actitud de "aversión". En la vida cotidiana, este acto hubiera puesto en juego una

serie de fenómenos semióticos; hubiéramos tenido una conducta de “el deseo” reprimido que tiene que ver con elementos inconscientes y fenómenos externos. Aunque se dé la simulación, el acto natural del gesto transgrede al discurso que la cultura le ofrece para definirse. Además, el gesto tiene valor de moral, como una flecha indicadora, un vector de atención cuyo significado está respaldado en el discurso.

El creador que trabaja con el *gestus* del “deseo”, toma en cuenta la simpatía, ansia, la aspiración, anhelo y la apetencia como personaje que se dice “yo”, aunque no amplía ese índice para designar su “yo” real, sino para indicar el significado de la persona simpática, amable y jovial que él *denota* en tanto que signo. No hace falta mucha imaginación para reconocer en el problema de elaboración de personaje que lo que se está planteando no es un acto de deseo, sino un gesto de causa, que no connota el deseo, como acto trasgresor, problema planteado por la paradoja del personaje en busca del autor. Nuestra nueva manera de plantearnos es entonces la siguiente:

Antes que nada, planteo que nuestro personaje (en este caso Hamlet) con el *gestus* de “deseo” también replantea el problema de la definición de los signos - icónicos (que ingenuamente se nos aparecen dotados de una semejanza con el objeto al cual se refieren) y el de la *semiotización* del objeto de referencia, es decir, del objeto que se convierte en signo. Pues, para que nuestro personaje del deseo signifique: persona desequilibrada, es a través de una postura retórica desarrollada del equilibrio, se considerarán todas las características de diferentes códigos que pueda tener el personaje del *gestus* hacia el deseo. Algunas sólo cumplen el campo de una convención representativa y podrían carecer de importancia, en comparación con algunos códigos externos. Por ejemplo, que lleve una vestimenta formal o informal o que su pelo sea corto o largo, aunque no carecerá de importancia la manera de caminar o mirar. Podría ser que tuviera menos importancia el código del vestuario por su estilo, pero no el código del hablar, porque esto quedaría en la denotación de una actuación y no en el *gestus* del personaje.

Una vez elegido como signo, los *gestus* (metafóricos) que funcionan como tal en razón del texto y las características y sólo de éstas; son a partir de ahí, que se establece una abstracción (en el campo de la convención representativa). Es decir: un modelo reducido, una construcción semiótica.

1. F. FUNCIÓN DEL GESTUS

El *gestus* representativo del personaje se encuentra en función de un sin fin de circunstancias: subtexto, estilo de la obra, la interpretación del director hacia la caracterización, la interpretación del actor hacia su personaje y la comunicación que éste tenga con público y con el resto del elenco de la puesta en escena. Nuestro "analizante" del *gestus* como el síntoma del "deseo" tiene claro que su caracterización en primera instancia gira en torno al signo opuesto, angustia. Así notará, el enojo y la desesperación que lo llevará a la melancolía, posteriormente a la depresión, terminando con un estado de manía. Este estado inconsciente del personaje es el subtexto, factor que necesita concientizar el criterio para hacerlo parte de sí. Si la obra es una farsa probablemente el creador haga intencionalmente cualquiera de estos estados de ánimo, puesto que se ve inducido a su vez por una pulsión exhibicionista (quiere divertir a la concurrencia). En el primer caso, la angustia es un síntoma que puede funcionar como melancolía, no obstante, es el signo que infiere en el personaje, la angustia indicará la significación del desequilibrio físico que puede ser mostrado con uno o varios gestos físicos, que vienen de emociones internas y son partes del subtexto del personaje.

Un rostro fruncido deliberado puede ser un signo con diferentes acepciones. Las diferentes interpretaciones del acto deliberado pueden ser las siguientes: El ejecutante del personaje puede fingir su actitud de mal humor y reconocer que se trata de una representación voluntaria en la que tiene que deliberar el acto del desequilibrio. El personaje se muestra afable y sereno al tratar de disimular y fingir su angustia y delata involuntariamente su enojo.

El personaje puede permanecer en una dualidad, por una parte mantener un estado de enojo como subtexto, por otra, mostrar una serenidad, se pueden ver sus dedos intranquilos sobre la mesa, un rostro alegre. La audiencia puede describirlo como una persona enojada, siempre y cuando sea sincero. De no ser así, la audiencia percibe un estado forzado, falso o de hipocresía, donde el real *gestus* sigue siendo el enojo aunque no veamos el estereotipo.

“Las figuras shakesperianas no permanecen en función argumental. De ahí que Otelo no se personifique como víctima de la envidia de Yago, sino como encarnación de los celos. No persigue la intriga que lo enreda, sino la pasión que lo calma” (Shakespeare, *Hamlet*, p.10)

El *gestus* del personaje no lo podemos ubicar únicamente en la persona física, lo podemos denotar al leer una obra. Hay gestos sumamente complicados como el duelo que se da en las tragedias griegas clásicas, o en algunas obras de Shakespeare, como es Hamlet, que no sólo es conocida por los teatreros sino que se ha vuelto un *gestus* universal.

1. G. GESTUS CONNOTATIVO Y DENOTATIVO

La connotación de un personaje está determinada por el subtexto. El director es el que tiene que enfrentarse a un sin fin de signos y señales, mediante un proceso de selección e interpretación para utilizarlos de manera paralingüística, kinésica y proxémicamente, tomando en cuenta lo evidente y no evidente para interiorizar en la parte connotativa de todos los signos que pertenecen al personaje al ser estos parte de los signos que se encuentran en la parte denotativa de la obra.

La función connotativa de la estética en el *gestus* de Hamlet, la podemos entender como el efecto de todo un proceso de la decodificación de la dramaturgia (dentro de los límites metafóricos). Dicho estado está determinado por la unión, el contraste, la separación, la secuencia o la relación de los signos que se transforman

en efectos y estos pueden ser: simples, complejos, artificios, asociativos, disociativos o diferenciales.

Toda creación de un personaje conforma un *gestus* basado en la actitud emotiva, éste a su vez requiere de tiempo y espacio e ideas psicológicas que hacen significativa toda unidad mínima de acción en el *gestus* por medio de la interacción que se da entre texto e interpretante para comprender el estilo o género. Obviamente, el gesto (primario) universal del personaje se vuelven sistemáticamente significativo por la carga ideológica particularizada, dependiendo de la caracterización del personaje (imagen social). En otras palabras, nos encontramos con que el personaje nos muestra una imagen -un icono compuesto de un fenómeno social correspondiente y el impulso interno del personaje.

La formación de un personaje no sólo son los signos que lo caracteriza como bueno, malo o feo, lo más interesante es la simbolización metafórica cuando se hace una transformación de la imagen, de según la postura que guarda el personaje con relación a su subtexto. En el teatro comercial, la manera común de representar un personaje por parte del actor es apoyándose en varios estereotipos comunes que se manejan en un tiempo y lugar determinado. Estos estereotipos responden a un teatro tradicional, representación denotativa que pertinentiza sólo el aspecto de la diégesis, aunque la utilidad de los símbolos que maneje tenga sus orígenes en la fábula. Existe, por otra parte, el teatro connotativo, al que nos referimos para superar la mera parte denotativa (caracterización de imagen) y mostrar una parte lingüístico-idiomática de la fábula que habla de otras fábulas y que relaciona actos inconscientes con problemas sociales.

Prejuiciosamente estamos acostumbrados al personaje de más reconocimiento por su manejo de gestos estereotipados (es el personaje visual reconocido), también como héroe o ídolo, que adquiere una etiqueta de un prototipo. La presencia de algunos gestos primarios que pueda manejar una obra de teatro

será lo que desprenda el mínimo de gestos necesarios para la codificación del personaje en un momento dado de su evolución.

1. H. GESTUS TRATADO DESDE LA SEMIOSIS DINÁMICA

Al ser el personaje un sistema de comunicación de diversos lenguajes, podemos decir que lo estamos tratando desde el punto de vista de la semiosis dinámica, ya que la intención es pertinentizar en la semántica del mensaje del *gestus* de un *metapersonaje autodiegético*; sin dejar de lado el aspecto social y psicológico. El síntoma de Hamlet, la angustia, se considera la imagen que denota el *gestus*, del cual partimos por inferencia para llegar al proceso interpretativo que está en la palabra y nos remitiremos a algo que está ahí en el momento que percibimos las funciones sígnicas al encontrarse en el subtexto o parte inconsciente del personaje

Para analizar un personaje usualmente usamos la semiosis primaria para observar al personaje en una puesta en escena, sólo cuando se resaltan funciones sígnicas de un mensaje *denotativo*. Si únicamente resaltamos las funciones sígnicas más notorias o comunes de la personalidad de Hamlet, lo ubicamos simplemente como un héroe noble que murió como víctima de su tío o cobarde por no matar al asesino de su padre. La percepción es hacia el estado no metafórico del *gestus* al cual nos estamos refiriendo, y habría que decir en este caso, que hay una visión primaria, de una precondition de la semiosis. Esto es cuando una lógica fenomenológica habla sólo de un “significado perceptivo”, sobre la forma.

Actualmente la teoría de la estética se analiza más por medio de la semiótica; puesto que ésta no se compromete a una verdad absoluta, simplemente estudia la finalidad del símbolo al que nos referimos. Bajo este aspecto se trata el estado estético de Hamlet sin caer en una ambigüedad para la epistemología del campo artístico; ya que ésta terminaría en una pretensión de ser general y uniforme. Existen aspectos sumamente abstractos dentro de la estética que muy difícilmente pueden ser explicados por medio de un método. Podemos hacer una o mil

interpretaciones del porqué del verdadero estado estético, por ejemplo: “El proceso artístico está absolutamente determinado y es necesario desde un punto de vista fisiológico. Todo pensamiento nos parece en la superficie arbitrario, a nuestro gusto: no notamos la actividad infinita” (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.84).

El término estético está justificado cuando lo relacionamos con la expresión “subjetiva” que viene a partir del estado anímico más que el de la razón, y se ha vuelto un valor en la medida en que ese modo de expresión se encuentra en el ámbito de las artes. Su sentido se vuelve más amplio al recuperar la “etimología de la palabra que en griego designa la *facultad de sentir*, deriva del objetivo *aisthetos*, sensible perceptible por los sentidos”. (Pierre Guiraud, *La semiología*, p. 87.)

Con la propuesta de otros filósofos, la estética no se conoce sólo en el aspecto de la facultad de sentir, sino también en lo concreto, donde el signo lógico es “arbitrario y monológico”, como *continuum* en la medida en que *significa la forma y el contenido*.

La investigación hace un acercamiento a lo que es válido para analizar a Hamlet, siempre y cuando no caigamos en verdades absolutas, dado que el “verdadero estado estético”, “la quinta esencia” de una obra artística no se puede describir como se hace (en cierto modo) con la ciencia exacta. Aunque la obra tiene que ver con el creador y la manera en la que fue conformada, ésta habla por sí misma. Lo que generalmente se hace es una aproximación de la obra de arte por medio de un análisis exhaustivo de la técnica, la corriente y el creador. Lo que siempre esperamos en una teoría, es que nos den una verdad absoluta. Si esto sucediera en mi caso, estaría manejando una semiótica estática.

Si aceptamos que no es más difícil tratar el mensaje de Hamlet, desde el punto de vista de la semiosis dinámica, su imagen la vislumbramos como una homogeneidad de símbolos existentes en la estética, aunque generalmente se postula una unidad que no existe ni en la técnica ni en el método, unidades algo

perdidas que las podemos plantear como el lenguaje super-artístico fundado en una analogía de signos contundentes extraídos de una “subrealidad” y son parte de la obra como lenguaje propio, es decir cuando la obra habla por sí misma.

Cuando me refiero a que es difícil ubicar el mensaje que logra el estado estético no me refiero a que las analogías artísticas están fundamentadas en fuerzas ocultas, simplemente las hace el signo común, y en ocasiones no es fácil identificarlas. Hamlet es una de las obras de arte que ha sido considerada como estética universalmente, apoyada en los actos más puros, precisos comunes y cotidianos por los que puede atravesar cualquier sujeto con un síntoma, en este caso la angustia provocada por un estado de duelo no resuelto, lo que nos permite descartarlo de símbolos estereotipados.

Generalmente los personajes tienen en común una composición de símbolos sobre los actos cotidianos; pero no todos logran un estado estético. Pocos llevan consigo diferentes tipos de “símbolos artísticos”; en la mayoría se da una preocupación más por pertenecer a los estereotipos de tecnologías artísticas. Este tipo de obras meramente denotativas son tratadas como irreductibles en sus composiciones simbolizantes dentro de la teoría del arte.

Al hacer referencia al difícil acto de describir el estado estético de una obra artística, no lo hago con la intención de evadir una propuesta objetiva o pertenecer a las propuestas estéticas que son partidarias del “ínter traducibilidad”. “La obra fáctica” depende de una objetividad de valores artísticos de diferentes maneras.

Si observamos a Hamlet desde la semiosis dinámica, colocamos una imagen dinámica al objeto al cual remite y su interpretante, esto sería distinguir su angustia a partir del deseo como “señales”. El punto de angustia está en el nivel del *otro* como el símbolo del deseo (padre). El funcionamiento del deseo (transfigurado como fantasma) es la unión entre el hijo y el padre. Hamlet se ve suspendido de su padre por su identificación. La imagen está ausente escondida en un fantasma, ese

faltante (padre) produce el síntoma de angustia, mismo que lo ubican en un estado de castración al verse como ser separado del trono que le pertenecía por herencia.

“Si no hubiera Otro – y poco importa que a ese otro lo llamemos madre castradora o padre de la interdicción original – no habría castración”. (Lacan. Sem.10. *La angustia*, 16 de mayo 1963. p. 8)

El *gestus* en Hamlet está formado de una experiencia lógica dinámica; donde, la objetividad nos conduce a los elementos de la razón en un sistema de relaciones y lo subjetivo a la parte delirante que emite el mismo personaje.

Al mantenerse el símbolo¹⁴ de la imagen dinámica del deseo como *señal* en Hamlet tendremos un equilibrio de oposición entre el deseo y la angustia a causa de los marcos ontológicos que se le imponen. Los símbolos desde el psicoanálisis se presentan como una ley científica en una obra de Shakespeare (en cuanto a concepto), una agudeza objetiva, convencional o natural como lo es la “ley”, al crear la imagen de angustia como un valor que existe en la conformación de una obra.

Podemos decir que la determinación de un signo o señal de una unidad mínima es indispensable para la elaboración de la teoría del *gestus*. La propuesta de un modelo de semiosis dinámica sobre Hamlet a partir de un *continuum* es sólo para mostrar la representación de una unidad mínima de cualquier actitud o estado de ánimo que puede estar relacionado con los personajes que más influyen para determinar su personalidad: su madre, su tío (que asesinó a su padre y se casó con su madre para robarse el trono) o de su novia que se suicida por desamor. Si hablamos en particular de este acto sería para entender la propuesta del dramaturgo y la distinción entre los diferentes estados de ánimo que presenta Hamlet a lo largo de toda la obra. Podría ser que la búsqueda del signo mínimo impide a veces observar la interacción de los diversos sistemas para estudiar sus signos, conexiones y dinámica. No obstante, facilita la red de signos que se encuentre en permanente elaboración, particularmente en lo que ocupa el centro de

la comunicación. El signo es móvil tanto en lo que concierne a su significante como a su significado. Un mismo signo, por ejemplo: el del “deseo”, puede concretarse a un proceso de discontinuidad debido a los diversos significantes que posee.

En el *continuum* del *gestus* del personaje encontramos unidades mínimas que están relacionadas con las experiencias internas, acciones genuinas, significativas y determinadas que están inmiscuidas con reflejos internos de una dramaturgia, casi siempre voluntario y controlado por el ejecutante. En el caso de Hamlet, la significación de un ser se-parado de su padre (éste a la vez relacionado con el trono) conforma la angustia, su origen y evolución en todos los accidentes, anomalías y errores trágicos, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo.

1. I. EL VALOR DEL *GESTUS* EN UNA OBRA TEATRAL

Cada época establece su propia concepción de estilo dentro del teatro; dependiendo de la interpretación del personaje y del *gestus* de la representación. La concepción clásica, que todavía prevalece ampliamente en la actualidad, confiere al gesto como la expresión exterior de movimientos faciales y corporales, dejando de lado el significante de la dramaturgia; el subtexto que éste pudiera tener.

El *gestus* de Hamlet como obra de arte contiene y es ella misma, eventualmente, un signo que “incorpora valores”. Captamos su estado poético por el tipo de *gestus* que connota el mensaje, al destacar a la angustia como síntoma por el deseo del trono. El significante es un vehículo de signos para describir el *gestus* del deseo en la obra como símbolos creativos que connotan un mensaje con toda una evaluación lingüística, una glosa, y su interpretante o su “sentido extrasistemático”.

Para cada pensador, el estado estético de una obra que se encuentra en el significante de su temática es diferente. Para Eco, no es el significado, sino, eliminar la peligrosa idea de “Bedeutung” (significación) de toda investigación semiótica.

Esto es, hacer de lado la referencia de la obra de arte, tomando en cuenta que a veces coincide con su "sentido". "En la obra de arte el símbolo creativo es a la vez el ojo y el rayo que lo hace vidente". (ECO Humberto, *Apocalípticos e integrados*, p. 221.)

El *gestus* de un personaje en una puesta en escena adquiere sentido por la creatividad que reflejan los símbolos de la dramaturgia. Cabe mencionar que las obras de arte contienen signos que son significativos (de valores estéticos) y connotan una serie privilegiada de imágenes. Su significado puede ser variado, principalmente cuando se conforma bajo una institución o criterios que incorporan ciertos valores. No me voy a referir a la estética institucionalizada que está conformada de clichés, puesto que sería otro tema. Ninguna institución o pensador con reconocimiento en el ámbito de la estética puede brindar, la luz que ilumina el *gestus* propio de la obra por medio de comentarios que la hace vidente como el "propio *significante* de la obra artística".

La apreciación de la fábula brechtiana pasa, en primer lugar, por la comprensión de un *gestus* que no nos informa sobre la personalidad de los personajes en sí mismos, sino sobre sus interpretaciones en el seno de la sociedad. Es el actor quien toma posición de la forma en la que está construida la dramaturgia para construir el *gestus* del personaje. Así la fábula de la dramaturgia brechtiana está íntimamente ligada a la constelación (modos de vivir) de los personajes en los microcosmos de la obra y los macrocosmos de su realidad originaria.

En la dramaturgia shakesperiana, encontramos un proceso de codificación secuencial en el fenómeno del *gestus* sobre el deseo determinante, Hamlet mantiene una postura de deseo que se vuelve un signo determinante, por su evocación a un conjunto de reglas para la producción y la interpretación del mensaje. La comunicación del personaje, se da mediante signos pragmáticos, esto le permite una transacción interpersonal entre los personajes.

CAPÍTULO II

METACOMUNICACIÓN

2. A. METATEATRO

La tragedia, cuya problemática está centrada en el teatro griego y que, por lo tanto, habla de sí misma, se "auto representa". No es necesario –a diferencia del *teatro en el teatro* - que elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el mensaje de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro.

El *metateatro* se convierte en una forma de *antiteatro* que difumina la frontera entre la obra y la vida. La tragedia de Hamlet no sólo habla de las diversas cuestiones morales, sociales, políticas y de otros temas que han sido desde hace mucho tiempo objeto de estudio de los críticos, sino también de la misma vida de Shakespeare. De modo más general, cualquier obra puede ser analizada según la actitud respecto al lenguaje y a la propia producción del receptor, que es siempre detectable en la obra y, a veces, el receptor es tan consciente de ello que lo *tematiza* hasta el punto de convertirlo en uno de los principales motores de su escritura y de la estructuración de su obra en función de cierta tensión metacrítica y metateatral

El contenido de una *metaobra*, activada en el seno de todo texto trágico o dramático como *autocomentario*, como la *autoimagen* invertida y enunciación de sí misma, sólo es, por el momento, una hipótesis en vías de formulación basada todavía en las formas del teatro en el teatro.

En el teatro hay un tipo de *metacomunicación*, es la comunicación entre personajes, la interna, donde las concepciones son comunes: El personaje está hecho necesariamente de la misma materia comunicativa que el dramaturgo tiene en mente aunque sea de forma imprecisa. En efecto, la fórmula de todo acto de alabar es "Yo digo que yo digo..."

En teoría, el primer yo es un "I objetivo", el del autor, pero pese a todo, se supone que es él quien narra a su manera lo que sólo parecía mostrado miméticamente. El segundo yo, el del personaje, que es el sujeto de los verbos de acción, y que no piensa en su situación de locutor. Sin embargo, el personaje puede descubrir que, además, es un productor de palabras, un *enunciador* sin otro enunciado que el de ser un ser parlante. Entre estos dos "yo" de perfiles movidizos se establece un verdadero juego de identificación y de intercambio. La *metateatralidad*, una propiedad fundamental de toda comunicación teatral. La "operación meta" del teatro consiste en tomar el escenario y todo lo que lo constituye -el actor, el decorado, el texto como objetos dotados de un signo demostrativo y "denegativo" (no es un objeto, sino una significación del objeto)-. Del mismo modo que el lenguaje poético se designa a sí mismo como procedimiento artístico, el teatro se designa como mundo ya contaminado por la ilusión y la teatralidad.

2. B. METAPERSONAJE

La creación surrealista del *metapersonaje* nos ofrece una imagen que se convierte en un *gestus* dentro de su semántica. Aunque la imagen no sea reconocida y definida, podemos nombrarla, o en el mejor de los casos, interpretarla en los términos de una acción. Para nombrar al personaje debemos "pertinentizar" el *gestus* de su personalidad. La pertinencia es una condición para la descripción, que en este caso sería hacia la conformación de la personalidad.

En una *pertinencia "diegética"* lo que destaca no es la conformación del personaje, sino la representación de signos y señales más comunes y trabajados en una sociedad muy específica, a la vez puede ser reconocida en cualquier cultura.

Platón opuso a la *diégesis* de la narración, la *mimesis* como representación. En realidad esta noción no muestra las acciones que comunica, sólo la representación teatral en los sucesos representables que constituyen la *diégesis*, las acciones que ocurren en el aquí y en el ahora de su enunciación son enhebradas

espacio-temporal mediante la acción discursiva de narrar. En Hamlet, al protagonista principal que es el mismo Hamlet, se le puede considerar *intradiegético*, en la escena de su padre (fantasma) puesto que él es parte de su propia historia. Hamlet se sitúa como *autodiegético* al auto representar su situación por medio del teatro (escena de la ratonera), este factor convierte a la obra en una *metadiégesis*. El personaje de la historia narrada, narra, a su vez, otra historia ocurrida sobre otra dimensión espacio-tiempo, con otros actores (cómicos). Se trata de un narrador *metadiegético* que narra una *metadiégesis* o narración de segundo plano a partir de su ubicación en la *diégesis*.

Está escalada de niveles, denominada construcción en abismo o estructura abismada, a partir de la primera *metadiégesis*, es una figura retórica producida por el juego de relaciones entre los elementos estructurales del relato (no del lenguaje). En Hamlet, la *diégesis* está constituida por la serie de acciones que conforman el *gestus* principal de cada personaje.

Hay distintas historias *metadiegéticas* sobre Hamlet representada por los creadores de otra época y lugar con el mismo contenido de la *diégesis*. Tales historias retrospectivas han sido *metadiégesis* y explican y complementan la *diégesis* (son restauradoras). En realidad se constituyen (espacio temporal), otras historias que son narradas por creadores de la *diégesis*: conocedores sino de los palimpsestos, si de los antecedentes o datos de una historia que son útiles para entender la esencia.

La *diegetización* de la enunciación la usamos en el conjunto de estrategias que conducen a ocultar el proceso de creación artística; es decir, a los artilugios elegidos para lograr la verosimilitud de lo relatado y para garantizar su verdad en el *gestus*

La creación del personaje en una escena surreal, lo que *pertinentiza* la *metadiégesis* librándolo de etiquetas, es lo interesante, la sugerencia como posibilidad interpretativa.

Hay que tener cuidado en no confundir la *diégesis* con la propuesta de los arquetípicos (estereotipos), donde los signos se han vaciado de su contenido, puesto que no hay tal significación en los signos. Casi en todas las épocas tenemos la *diégesis* de ciertas figuras que estereotipan una imagen: el bueno, el malo, el seductor, el seducido, el galán, entre otros. Dichas figuras son parte de una cultura modernista. La forma de codificar a los personajes ha sido la más cómoda y atractiva en diferentes países y épocas, por ser la más simple y sencilla, donde el signo se ve despojado de toda significación, en realidad no hay un contenido, para *pertinentizar* una *diégesis*.

Cuando la *diégesis* de la obra deja de lado los signos que están ligados a una vida intuitiva; únicamente representa actos denotativos, de tal manera que se vuelven estereotipos estéticos que nada tienen que ver con actos más íntimos del ser. Desde el punto de vista de la semiótica, diríamos que no hay una conformación de *metapersonaje*, dado que no está lo suficientemente construido para vislumbrar los signos del *gestus* inconsciente, para darles una significación. Más adelante, nos percataremos de porque Hamlet es un *metapersonaje* visceral por sus cambios de estado de ánimo constantes y con ellos desemboca en la ironía escéptica, del dolor pasa a la risa como estrategia de Shakespeare para dismantelar el *gestus del deseo*. "El hombre, como el animal busca el placer y ahí es ingenioso. La moralidad se forma cuando el hombre busca lo provechoso, es decir, esto no le proporciona inmediatamente o de ningún modo placer, pero le garantiza ausencia de dolor particularmente en interés de barios. El pensamiento inconsciente ha de efectuarse sin conceptos, mediante intuiciones" " (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*", p.84).

En la dramaturgia de Hamlet, los signos del *gestus* interno que son dados de una manera inconsciente al *metapersonaje*, muestran emociones y sensaciones. La

significación de estos signos se logra mediante un proceso consciente, de manera que cada uno de los signos codificados son parte del texto metafórico y llegan a formar un sistema de *metadiégesis* en la función de la trama que no lo limita a la repetición fija de signos, sino al acto verosímil donde la carga recae directamente sobre la personalidad del personaje, manifestación entre actos homicidas y/o las fuerzas desconocidas y de los sentimientos de angustia, temor, amor, desilusión, entre otros estados de ánimo provocados por el duelo.

Una puesta en escena busca la verosimilitud por medio de la realidad, que también lleva una codificación formal y parte fundamentalmente del significado de la palabra para conformar una *metadiégesis* de la realidad. Cuando el orden natural de los signos es violentado al reducirse los mensajes por la contigüidad, predominando lo simbólico, se da una inconexión con el recurso principal que es el texto.

2. C. METADIÉGESIS

Una puesta en escena tiene su propia realidad, generalmente referida al texto dramático para “mostrar un referente”, un significante que aparezca como ilusión de referente, es decir, como referente imaginario. La ilusión referencial (también denominada efecto de realidad) es la ilusión de percibir el referente del signo cuando, de hecho, sólo tenemos su significante, cuyo sentido aprehendemos únicamente a través de su significado. Así pues, es arriesgado (sin embargo, lo estoy haciendo) hablar de “un sólo mensaje del personaje”, conformado por signos. En la obra de Hamlet, el *gestus* del deseo está construido por sus propios signos, en este caso refieren a diferentes estados de ánimo casi multipolares producidos por un síntoma: “ ser se-parado”, un faltante que refiere al trono no sólo para el personaje; sino para una sociedad donde se ubica la obra. En este caso, la *metadiégesis* la ubicamos por su contexto particular que se convierte en una realidad general, el *gestus* que ofrece la obra deviene de la angustia, como síntoma.

Todos percibimos que en todo estilo de obras teatrales, la conformación de la personalidad de un personaje conlleva el *gestus* como síntoma. Principalmente las

tragedias, *el gestus autodiegético*, en el protagonista se da el sacrificio. Es muy importante aclarar que los griegos no tenían el concepto de sacrificio como se da en la religión católica que sirve para limpiar las culpas, ellos nombraban a este sacrificio "error trágico" un acto de *anagnórisis*¹⁸ o "caída de veinte" en el personaje y para el espectador era una catarsis o acto de identificación. "El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación. Más no una afirmación heroica o patética, no una afirmación titánica o divina, sino la afirmación del niño de Heráclito, que juega junto al mar" (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p.36)

El *gestus* de Hamlet tratado desde la tragedia sería: un personaje trágico que tuvo que reafirmar su vida o muerte "*ser o no ser*" (está en juego la existencia de un ser o una nación), sin ser el héroe de la obra. "*Tuvo que sacrificarse, sin ser sacrificado*" al toparse con un callejón sin salida debido al síntoma de la angustia, que logra (por momentos) abandonar el deseo (trono) cambiando sus estados de angustia por lucidez para salvarse de los mitos de una cultura formada por cientos de años. El personaje de Hamlet posee múltiples personalidades, basadas en diferentes signos (estados de ánimo) y la codificación de estos que esta en la dependencia del uno con el otro conforman el mensaje del *gestus*.

La intención no es identificar las conductas (signos que conforman un gesto) del personaje, a menos que enumeremos un sin fin de gestos cotidianos y extracotidianos (no comunes), como lo hace Barba; dado que la idea no es hacer un listado de gestos con sus nombres, sino concentrarse en el *gestus* principal que influye más en la mutación de su personalidad: en el caso de Hamlet, el **deseo**, conformado por la angustia, la frustración, el enojo, la duda y la impotencia; sin reducir la personalidad del personaje a un esquema de sacrificado ; es decir a un cliché de superhéroe.

CAPITULO III

PSICOANÁLISIS

3. A. EL *GESTUS* TRATADO DESDE EL PSICOANÁLISIS

El *gestus* lo vemos flexible ante la diversidad de interpretaciones que conlleva cada cultura, más en el área de la estética o lo epistemológico. Dentro de la estética tenemos estudiosos del teatro, que sin ser tan explícitos en el término de *gestus* de alguna manera lo han tratado; los han sido anteriores a Eugenio Barba. Sin embargo, fue éste quien concretó más la consolidación de *gestus* en un personaje, a partir de una “desestructuración” por parte del actor. Es decir, (para crear un personaje) el actor primeramente concientiza su estado de ánimo y comportamientos, los adapta a la propuesta simbólica del personaje (después de analizarlo) y se percata de las estructuras que conforman el síntoma (no siempre) del personaje, como actos cotidianos. Los estados de ánimo, son signos o señales universales. El *significante* del delirio de Hamlet o Juana de Arco surgen de un comportamiento personal que puede verse identificado o ser comprendido en cualquier ser humano, dependiendo del contexto sociocultural.

Para Hamlet, sus estados de ánimo (racional e irracional) son esencialmente lenguaje, el inconsciente está estructurado como un lenguaje metafórico. Por consiguiente, los signos como imágenes de los estados de ánimo del *gestus del deseo* son mejor interpretados desde Lacan, siendo uno de los pensadores que más se ha preocupado por el estudio del deseo a partir de la semiótica y del psicoanálisis. Dado que su propuesta es toda una reinterpretación “biologizante¹⁹”, su punto de partida coincide con la propuesta estructural del sueño, parte del inconsciente y el síntoma del deseo presentado como *metáfora*: una imagen neurótica de condensación y desplazamiento en el espíritu del ser por una carencia. Los signos del sueño de Hamlet no sólo se encuentran en el trono; sino en la creatividad. “El sujeto como carencia de ser es más allá de la necesidad y de la demanda que la articula, *deseo de lo otro. Lo otro del deseo como inconsciente*”.

*(Lacan. Sem.10. *La angustia*, 16 de mayo 1963 p.6)

Para interiorizar en la relación conflictiva y confusa que Hamlet tiene ante su madre, su padre y su amada, hay que conocer su síntoma como un dato primario. “*Donde estaba el ello*” debe surgir el “yo”, la fórmula de Freud asumida por Lacan, indica que el yo verdadero, el sujeto (en este caso el personaje de Hamlet) lo vemos como ser “indeterminado”, incompleto que trata de constituirse en “lo otro que lo preexiste”, en el fantasma de su padre, de sustraerse, mediante la entrada en el orden simbólico “(de la intersubjetividad)” a “los espejismos de lo imaginario”, a un “yo fabricado” de una imagen engañosa (el trono del rey) del cual fue despojado.

La prohibición al trono, la ley, la palabra del padre (como fantasma), el nombre del padre, ante todo esto, Hamlet viene a romper la unión dual con la amada y la madre y genera el intercambio, a un reconocimiento irreductiblemente “mezclado”, “cruzado” y dividido y por ello “la falta” que lo coloca en el síntoma del deseo.

Hamlet es sólo un ejemplo como propuesta que permita al actor, dramaturgo o director de teatro interiorizar la personalidad del personaje por medio de una observación que además de ser psicoanalítica-filosófica, utilice la semiótica desde una perspectiva “*connotativa y dinámica*”. No me refiero al ritmo, sino más bien a un dinamismo de “creación imaginaria” relacionada con la personalidad compleja que podríamos apreciar en una representación con toda una gama de inflexiones que contiene un *gestus*. Hay ciertos signos que Shakespeare empleó para representar a Hamlet, y estos pertenecen a una época y a un lugar de los cuales fue consciente para construir el carácter trágico del personaje.

No se trata de buscar una receta formal y decir: El *gestus* del deseo lleva al personaje a tener un rechazo a una cosa determinada; mas se trata de “pertinentizar” el estado semántico del *gestus* al nombrar el estado de ánimo en las diferentes tonalidades que conllevan el deseo, éste como *imagen*.

En el teatro no se puede hablar de un código o un síntoma en particular, ya que no existe un solo (exclusivo) que pueda representar a toda una obra como estética. Pero sí de un *gestus* principal en el personaje como mensaje que arbitrariamente asocia, de un modo fijo, un sistema a otro. Por ejemplo: el *gestus* del deseo de Hamlet, está asociado a una conformación personal y cultural.

CAPÍTULO IV

ESTÉTICA

4. A. EL GESTUS COMO MENSAJE EN LA ESTÉTICA

La función estética proviene de un esquema que pueda ser representativa, expresiva y apelativa y se refiera al modo de comunicar. Entonces, podemos ubicar al teatro y, efectivamente en particular, al *gestus* que maneja un personaje como una función estética donde hay todo un proceso de la obra, consecuencia de la autonomía propia del fenómeno artístico. "Este proceso es, sin embargo, más complejo que la mera descarga de imágenes, pues en esa relación, que es la creación, están implicados los aspectos más fundamentales de la existencia, como el dolor y el placer, la verdad y la ficción". (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.10.)

La función estética puede ser observada desde varias perspectivas: desde el punto de vista del sujeto que lo percibe y su forma de autorrelación con el mundo exterior. Desde el punto de vista del propio creador, la función estética la conforma tanto la "misma obra" (incluyendo el creador) como la sociedad. Existen "obras" no precisamente artísticas, que llegan a ser portadoras de una función estética, las cuales son etiquetas que brindan algunas instituciones. Obviamente, pueden llegar a perder su función cuando su estado estético es sólo por mención, contrario de las obras artísticas que no sólo están determinados por las teorías, comentarios o propuestas, sino también por las acciones (contenido connotativo) y los receptores. La función estética es diferente en cada obra artística. Por desavenencia, cuando una obra de arte se reconoce más por la amplitud que abarca promocionalmente para darse a conocer, pierde su propio significado con el paso del tiempo. Hay algunas obras como la tragedia de Hamlet, que por el contrario, siempre serán contemporáneas y su función es que el espectador reflexione sobre los vicios del ser humano.

Lo estético no es una característica irreal. La función estética no está plenamente bajo la mera ficción del individuo, aunque desde el punto de vista

subjetivo, cualquier cosa puede adquirir (o al contrario, carecer) de una función estética, sin tener en cuenta el modo de su creación. Generalmente la estabilización de la función estética la fundamentamos más en una función "intercolectiva; es decir, de un conjunto social determinado. La manera como este conjunto social concibe el mensaje, predetermina la creación objetiva de objetos que procuran un efecto estético y va determinando la actitud estética. Además, sólo así puede el artista justificar la existencia. "Lo que es rechazable desde otro punto de vista puede ser afirmado desde la perspectiva del arte. Cuanto mayor grado de excitación, de fuerza artística, mayor es el grado de simbolización, de creación de perspectiva e interpretaciones" (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.16)

En el *gestus* de la obra de Hamlet como tragedia, intervienen aspectos fundamentales de la existencia del ser humano relacionados no solo con la muerte de un reino (Dinamarca); sino también los cuestionamientos sobre ésta decadencia, lo que es más importante la creatividad para tornar el duelo en placer, una doble verdad que hace del *gestus* una metadiégesis o metateatro (el teatro dentro del teatro).

"-CLAUDIO: ¿Cómo se intitula este drama? .

-HAMLET: La ratonera.....es un título metafórico, se trata de un homicidio cometido en Viena.....Es un enredo maldito" (SHAKESPEARE W., *Hamlet* p.97)

La metadiégesis revela una vida de apariencia en la ilusión, mentira y engaño. "El conocimiento trágico nos dice que el mundo es absurdo, vacío y cruel. Lo que, como ya se ha visto, conduce a alejarse de la vida" " (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.19).

4. B. ¿QUIÉNES PARTICIPAN EN LA ESTÉTICA?

El arte tiene una dimensión muy amplia en una "anticipación del mundo transfigurado". Sobre todo los antiguos, los artistas platónicos y detrás de ellos los teólogos, hablaron en otros términos de la misma cuestión. Para ellos las cosas

trascendentales (la verdad, la belleza, el bien) son intermediarios invisibles, pero eficientes entre Dios y el hombre. Por mediación suya éste se dirigía hacia Dios, aunque no hiciera la dedicatoria directamente. El artista se comprometía a innumerables actos, siempre nuevos, al buscar indefinidamente la creación que será juzgada por un ser supremo. El artista consciente o inconscientemente se vuelve un evocador de la verdad, la belleza, la bondad y principalmente lo divino que le permite dejar huella de un momento histórico. En los expresionistas, el artista quiere obligar al hombre a despertar, a cobrar conciencia de la miseria de la perpetua pasión de los hombres. Cuando se violenta un color, una escritura, un movimiento y las formas de la realidad, es porque se pretende transmitir un sentido que no se descubre sin el artista, un sentido donde la mayor parte de veces necesita expresar urgentemente, toma la actitud de profeta, "habla en nombre de un mundo mejor que a veces es incapaz de nombrar".

Shakespeare como anti-artista hace un rompimiento a la fábula tradicional, en la obra de Hamlet, siendo éste el héroe lo mata al final. El metapersonaje de Hamlet es la propia creatividad de Shakespeare, el arte del dramaturgo que es naturaleza en si mismo. Hamlet es la muerte de Shakespeare, como un renacer a sí mismo dentro de su teatro. Hamlet como creador nos muestra la ironía de un imperio caduco, alumbrando el submundo de la vileza al valerse del metateatro.

El anti-artista hace un rompimiento de las técnicas artísticas establecidas de una época al buscar la perfección subjetiva, aunque la mayor parte de veces corren el riesgo de estancamiento en su propia técnica y se puede convertir en una obra panfletaria. De no ser así, el artista sigue en un constante descubrimiento hacia una carencia, un vacío, lo que constituye una llamada a la plenitud, un deseo exacerbado de verdad que llega hasta el sarcasmo como un reconocimiento de la debilidad del hombre (pero, la debilidad, respecto a algo que también puede ser subjetivo "justo" "perfecto" o "bien"). Hay una obra muy famosa (performance), "Patada Artística" de Burden en Estados Unidos de 1946, donde el artista se

sometía a toda clase de actos violentos con el fin de “traspasar el umbral del tabú social”, replantearse la responsabilidad artística, conciencia de los temores ocultos.

Para Kiekergaard, “El esteta, sin embargo, se refugia en la ironía, especie de desesperación intelectual ante la disgregación de la vida y pretende salvarse modificando al mundo. El irónico sabe que el mundo se burla de él, pero aún no está decidido a decidirse” Generalmente las obras artísticas son una autorreferencia de quienes las crean. (Poupard Paul “*Diccionario de las religiones*”. p. 960.)

El artista no puede enseñar a otros sus modos de inventar y de producir, ya que él mismo no se da plenamente cuenta de ello. Sin embargo, la obra de Hamlet (el mismo Shakespeare) permanece como modelo y ejemplo. Cuando la naturaleza suscita, grandes personajes o artistas se convierten en puntos de partida de nuevas producciones análogas. Evidentemente son los grandes artistas los que hacen época y abren nuevos caminos y horizontes, circunstancia en la que parece consistir más propiamente la historicidad en un sentido fuerte, es decir, como novedad y no tan sólo como continuidad y desarrollo.

Los procesos del lenguaje y del conocimiento se componen de transposiciones estéticas entre varias esferas simbólicas para formar un *mensaje*, entre las cuales no hay ninguna conexión casual sino una relación estética, es decir: una esfera se transforma en otra estéticamente, sin que exista alteración alguna. Shakespeare por el contrario, aunque su naturaleza es artística, transgrede y juega con las tareas convencionales, Los estados de ánimo en el *gestus* de Hamlet se generan de transposiciones simbólicas donde nada es casual. “Sólo el olvido de un mundo primitivo de metáforas, sólo el endurecimiento y la esclerosis de un mar de imágenes que surgía en el origen como un torrente hirviente de la capacidad original de la imaginación, accede a la convención” (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.18).

Fundamentalmente el hombre es un creador de ficciones. Por lo tanto, todas las diversas actividades humanas que no se consideran arte son en el fondo también arte, y si se dice alguna vez que esa actividad no es arte es porque se olvida que los productos del hombre son el resultado del arte.

El instinto fundamental en Shakespeare es la fabulación, el instinto de crear metáforas, de un mundo absurdo, vacío y cruel. Su tragedia parte de una sabiduría dionisiaca, de una mentalidad libre de cualquier velo que produce ceguera y espanto; como denuncia a las consecuencias de los errores trágicos. "En el supremo peligro de la existencia, se aproxima, como un mago que cura y salva el arte". (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.18).

4. C. EL DEVENIR EN LA ESTÉTICA

Aunque reconocemos a Hamlet como obra de arte, los conceptos cambian en el transcurso de la historia, la idea principal en toda obra de arte es la trascendencia. En la Edad Media Hamlet estaría relacionado con la bondad, según Agustín "...en la sustancia se identifican su bondad y su belleza... La belleza de un objeto se juzga a partir de tres cosas (especie, número y orden)" (Eco U., *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, p. 31)

La propuesta medieval de la metafísica escolástica del siglo XIII, tiene su propio concepto sobre la trascendencia y radica en las propiedades generales del ser. A diferencia de las categorías, que subdividen al ser en algunas clases o géneros desprovistos de elementos comunes (sustancia, cualidad, cantidad, relación, etc.), los trascendentales (así denominados porque van *más allá* de los límites entre las categorías) contienen atributos de: "los *coextensivos*; Ningún objeto puede ser al mismo tiempo sustancia y cantidad, cualidad y relación, los trascendentales se predicán de todos los seres prescindiendo de la categoría a la que pertenecen". Por este carácter de *coextensividad*, los escolásticos afirmaron su convertibilidad con el ser. "Los trascendentales son tradicionalmente el *unum*, la *res*,

el aliquid, lo verum y lo bonum. Para lo pulchrum” (Eco U., Arte y Belleza en la Estética Medieval, p.33)

En aquella época el bien o mejor conocido como el *bonum*, era considerado como la máxima perfección, lo bello se relacionaba con el bien, éste bien que era armónico sería la belleza física con virtud

Más tarde, el concepto de belleza cambia totalmente con algunos pensadores. “El arte que no nace de una necesidad estética de la embriaguez; es, por tanto, un arte antiartístico”. (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.37.) La belleza está más relacionada con los instintos del ser humano, al estar totalmente unida al placer del hombre, como algo perfecto “Una sobreabundancia de fuerza y de sentimiento de placer de la existencia”. (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.54).

Posiblemente no es tan difícil ubicar la obra de Hamlet en los parámetros del *bonum*, si hablara únicamente del mensaje denotativo. Su perfección radica en su mensaje connotativo, al configurar una metadiégesis en el *honestum*, más que en el *bonum*. “El hombre feo es el hombre mal logrado el hombre que no tiene un sentimiento elevado de poder, una fuerza configurada capaz de elevarle a la perfección y de presentársela a las cosas”. (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.37.)

En el medioevo, también había pensadores desacreditados, la mayoría paganos con propuesta; no como las de Nietzsche, opuestas a lo que es la belleza del *bonum y pulchrum* como Guillermo de Auvergne y Grossete Roberto, entre otros que fueron consolidando otra forma de describir el estado estético como una propiedad que engloba a todo el ser e iban más allá de un simple sentimiento poético, al exigir un carácter de “*secundum rationem*” tomando lo bello, en una condición de autonomía del valor estético, aunque ésta estuviese dirigida a un ser supremo. La belleza de lo estético era lo más sensible, lo que “complace a quien la

ve”, Guillermo decía: la belleza no física sino moral es el “*Honestum*”, como lo marcaba la retórica aristotélica: “Es bello lo que, siendo preferible por sí mismo, resulta digno de elogio, lo que, siendo bueno, resulta placentero en cuanto que es bueno” ” (Eco U., *Arte y Belleza en la Estética Medieval*,. P.35)

Sobre esta idea de belleza ha sido fincada la poética de Aristóteles que más adelante trataré y de alguna manera; la mayoría de obras teatrales, entre ellas las de Shakespeare se han visto afectadas con estos conceptos. El mensaje de *honestum* trasciende el aspecto físico, La obra de arte, ya no puede ser considerada como estética si no cumple con el *honestum*. Algunos críticos las han nombrado obras de vanguardia con un contenido de conscientización al tratar temas políticos, sociales o el reconocimiento de las diferencias culturales. Con este tipo de propuesta, el sentido del “arte clásico” se ve desplazado de un simple concepto que sólo enmarca al bien placentero dirigido a un ser supremo. El espectador acostumbrado a lo “bello” percibe otro tipo de mensajes, los cuales lo ponen en estado de angustia, reflexión o cierta incomodidad. Este tipo de obras han ido formando su propio concepto sobre “lo bello en el arte”, “el bien” tiene otros fines que han respondido a necesidades de artistas paganos, anti-artistas, surrealistas y con el paso del tiempo se vuelven obras clásicas, por su capacidad de dismantelar un problema social y sacarlo a la luz; entre ellas tenemos las creaciones de Brecht, Shakespeare y muchos otros.

Las tragedias son una nueva manera de pensar, filosofar y crear, Dionisio²⁰ utilizaba el símbolo con respecto a lo simbolizado: “Si no hubiera incongruidad, sino sólo identidad, no habría una relación proporcional (x no sería a y lo que y es a z). Y además lo recuerda Dionisio, es precisamente de la incongruidad de donde nace el esfuerzo deleitoso de la interpretación. Está bien que lo divino sea indicado por símbolos muy diferentes, como león, oso, pantera, porque es precisamente la extrañeza del símbolo la que lo hace palpable y estimulante para el intérprete de coelesti hier”. (Eco U., *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, p.72.)

Hay alegorías²² que se han vuelto universales debido a las relaciones de conveniencia o a las interpretaciones que se hacen de éstas. Las alegorías se encargaban de nutrir el espíritu y adornar un estilo lo que une lo natural a lo sobrenatural.

Para que una obra logre su estado estético, es más que una alegoría, lleva un proceso de creación, placentero o doloroso, una carga de “embriaguez” que transforma al supremo peligro de la existencia, se aproxima, en una cura. El arte *deviene*²³ de la fuerza biológica. Eurípides, dramaturgo de tragedia, creía en la intelectualidad o sobriedad como guía al estado estético donde se genera toda creación; sin embargo, es precisamente antiartístico al dejar de lado las fuerzas opuestas del dolor y placer que devienen del estado irracional, basadas en la propuesta de lo dionisiaco que forma parte de la tragedia. El arte socrático se consideró estático por algunos pensadores: “La forma de componer tragedias, que se opone a la creación artística, en la cual los símbolos surgen de una manera constante e inconsciente, crea de un modo consciente y parte de la sobriedad en lugar de la ebriedad” (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.38).

La obra de Hamlet está montada en el concepto dionisiaco de instintos opuestos: el dolor y el placer contenido en el fenómeno dionisiaco que deviene de la *voluntad*, donde obtiene su deleite supremo en la tragedia al estimularse la crueldad de la existencia. Así como el dolor y el placer, el deseo y la angustia corren en todo el trayecto de la obra: se sufre, se lucha, se desgarran valores, se exterminan poderes caducos. La angustia como síntoma provocado por el deseo, es el *gestus* principal de la obra y se transforma en un *fenómeno*. “En la medida en que la contradicción es la esencia del uno primordial, éste puede ser al mismo tiempo dolor supremo y placer supremo. La sumersión en el fenómeno es el placer supremo” (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.57).

4. D. IMAGEN QUE SIMBOLIZA EL MENSAJE DE HAMLET

Cuando se construye un personaje (usualmente, héroes) cuya personalidad queda en el plano de lo denotativo (con conductas preferenciales), los valores son

propuestos como preferibles a mostrar personajes deseables y la relación de estos es útil pero sólo a condición de un compromiso, la mayoría de veces institucional. A Hamlet, lo vamos a nombrar como personaje que contiene una personalidad connotativa, es un personaje autodiegético de valor trascendente que logra el estado estético; dado que hay una "aprensión directa de las propiedades de valor que las obras de arte significan". (Morris. *La significación y lo significativo*, p.133).

Para el *factum* de las artes abstractas (plásticas o poesía) no subsiste un tanto esa propuesta. En ellas la transposición lingüística del contenido perceptual "cotidiano" no es posible, o es impertinente, o está más restringido a los "conocimientos de un código previo". Sin embargo, en el teatro podemos hablar más específicamente de lo que podría ser un mensaje connotativo o denotativo, claro que existe el teatro del absurdo, incluso este tipo de teatro denota una escena absurda y connota la falta de sentido que tiene algunos actos o situaciones existenciales de la vida.

El *factum* en la obra de Hamlet está en lo trágico. La expresión directa de la personalidad del personaje la podemos considerar en el plano de expresión y contenido que constituye el *gestus* del deseo como símbolo que connota la angustia, todo el sufrimiento soportado por un hombre lleno de dolor, un enfermo desquiciado que busca el equilibrio y no lo consigue. La angustia de Hamlet es una constante en toda la obra: factor que deviene de la tragedia. El personaje trágico es el reflejo del acto dionisiaco, una experiencia constante de dolor y placer. En la dramaturgia, las palabras tienen su origen en la metáfora como una prolongación de la capacidad simbólica de la excitación dionisiaca:

HAMLET: ¿para qué te has de exponer a ser madre de hijos pecadores? Yo soy medianamente bueno; pero al considerar algunas cosas de que puedo acusarme, sería mejor que mi madre no me hubiese parido. Yo soy muy soberbio, vengativo, ambicioso con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para explicarlos, fantasías para darles forma ni tiempo para llevarlos a ejecución.....no creas en

ninguno de nosotros; vete, vete a un convento..." (SHAKESPEARE W., *Hamlet*, p. 127)

Los elementos en la obra de Hamlet siguen una estructura basada en la poética aristotélica, con algunos cambios, en vez de tener un final feliz, tiene un final trágico. Toda la construcción está llena de reflejos apolíneos de estados dionisiacos. En la ontología estética, la mayoría de personajes poseen una capacidad simbólica que tienen su condición en la "embriaguez".

Si hablamos de la obra de Hamlet como puesta en escena (no dramaturgia), veremos a los personajes convertidos en símbolos con una descarga visual de actos excitantes; donde lo apolíneo y lo dionisiaco están siempre unidos. Se debe tomar en cuenta que en el arte de lo apolíneo hay imágenes de un mundo más tendiente a lo fantasioso. En el teatro generalmente se mezclan dos "fuerzas"; no es como la música, cuyo estado es más dionisiaco; aunque no tenga propiamente imágenes visuales, tiene imágenes que simbolizan la existencia del ser. "El mundo dionisiaco que ha perdido toda imagen y se encuentra confundido con la naturaleza, en tanto que se contempla, y tiene experiencia de sí como no sujeto, sino como una descarga de "embriaguez", por tanto no tiene forma alguna, aunque todo lo que vemos contiene un elemento estético, un elemento de apariencia, toda experiencia tiene un mundo de apariencia. (La apariencia, su redención transitoria alcanza en cada instante; el mundo como la sucesión de visiones y redenciones divinas en la apariencia)". (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.572).

La aprehensión directa de Hamlet la podemos considerar como una obra dramática maravillosa y silenciosamente dionisiaca, a pesar de poseer una "creación de apariencia", siempre tiene presente el dolor y el placer. No existe una escena o momento central de Hamlet. Aparentemente nunca se ve atrapado por alguna contingencia, a pesar de que el espectro se encargó de encomendarle su venganza. ¿Y quién es realmente el espectro? Su falta; sin embargo, aunque Hamlet es un príncipe desdichado, expresa su duelo con un extraordinario vigor.

“El arte trágico, rico en ambas experiencias, es descrito como la reconciliación de Apolo y Dionisio; el fenómeno asume el significado más profundo de la mano de Dionisio”. (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.72)

El estilo trágico o dramático como conocimiento constructivo tiene sus niveles en las formas, sobre esa construcción tiene sus propios ejes semióticos y epistemológicos, en el cual podemos ver el valor del *gestus*, de sus símbolos con imágenes por un lado y, sensaciones de placer y dolor, por otro.

El interpretante de un signo no es una conducta de un organismo siempre, sino muchas veces un tramo lingüístico, idiomático, sin el cual el signo no posee “significado de valores”. El *gestus* de Hamlet tiene un significado, su valor se encuentra en el mensaje de una angustia en diferentes vertientes por la irracionalidad que hay a su alrededor; en su estilo trágico y en el carácter lúgubre envuelto en el duelo.

La construcción del *gestus* de Hamlet con carácter de duelo logra un estado estético al representar con la muerte un imperio ignoto sujeto al tiempo con un grado de sentimientos que surgen del fondo más íntimo del hombre (incluso de la naturaleza) que pueden ser identificados en cualquier cultura. “Cuando se rompe el *principium individuationis*, entonces alcanzaremos con la mirada la esencia de lo *dionisiaco*, a la que nos acercará aún más la analogía de la *embriaguez*”. (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p.71)

La “embriaguez” del mensaje connotativo del *gestus* de Hamlet conlleva un sentido dimensional o tridimensional metafórico que proviene de una quinta esencia de los actos y conductas con valoraciones de significado básico. De no ser así estaríamos hablando de un *significado denotativo*, hacia una referencia inmediata que tenemos de cualquier personaje sin subtexto.

El mensaje lo orienta hacia el *factum* del *gestus* como expresiones del metapersonaje que describen o definen términos y contienen información acerca

del, *gestus* como síntoma y también se manifiesta la función cuando, por ejemplo, interpretamos el "sistema" que subyace en la organización de su "mensaje".

Nos hemos estado refiriendo a la angustia del metapersonaje, cuya significación dominante se encuentra en el mensaje como tal, el cual le permite revelar en su interior una acumulación de elementos estructurales, una construcción compleja, una caracterización completamente elaborada.

Para Jakobson, el concepto "dominante", es el elemento que especifica la obra, es el elemento central de la obra de arte, ya que gobierna, determina y transforma los otros elementos, garantizando así la cohesión de la estructura tal como ocurre. Por ejemplo, en Hamlet el elemento "dominante" del *gestus* "la angustia" de recuperar el trono que le fue arrancado por su tío dentro de un marco trágico, se convierte en una atmósfera de deseo, envuelta en el duelo donde la muerte llama a la muerte en todo el trayecto de la obra y los únicos sobrevivientes son Horacio, Fortimbrás y Osric, en un imperio ignoto sujeto a sus convenciones obscenas.

El *gestus* de angustia del metapersonaje de Hamlet guarda una nomenclatura estética, su *estilogénesis* representa una personalidad que manifiesta, transgrede y da a conocer los vicios y actos obscenos de un imperio sin límites y que no puede sostenerse más por sí mismo.

4. E. LA METÁFORA EN EL GESTUS

La idea es hacer una distinción fundamental de la metáfora en el texto del *metateatro* como la expresión que se asocia por continuidad, donde ya no se hablará de uno o dos significados en la obra de Hamlet, sino de una *estilogénesis* que posee mayor relieve y que procede de las relaciones entre los términos implicados en la metáfora como el sueño del lenguaje y como todo sueño, su interpretación refleja tanto al intérprete como a quién lo origina. "La interpretación de los sueños requiere la colaboración entre una persona que sueña y una persona

que está despierta aun cuando la persona sea la misma; y el acto de interpretación es en sí mismo una obra de la imaginación” (DAVISON, Donald “*De la verdad de la interpretación*”, p 245)

Existen propuestas diferentes e incompatibles sobre la metáfora, sin embargo; los pensadores que han tratado de esclarecer su función coinciden en algunos términos: Para A. Herni, la metáfora frustra la expectativa del lector, por ello experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto de lo esperado. Dicho sentido proviene de la metáfora, una expresión que aparece en un contexto que es “contradeterminante” debido a que la determinación efectiva del contexto llega en dirección contraria, a la espera. La metáfora está en presencia, donde aparecen explícitos ambos términos, hace posibles las aproximaciones más insólitas, aquello que “sólo es capaz de percibir intuitivamente lo similar en lo semejante”. No hay instructivo que nos interprete lo que es la metáfora, *ésta habla por sí misma* y sólo hay un significado, tiene su propio grado y tipo de sentido artístico.

La estilogénesis trágica de la metáfora del *gestus* de Hamlet se encuentra en cada frase que refieren a las acciones. Es difícil parafrasear una metáfora, puesto que su significado poético no se encuentra en la superficie. No obstante, podemos referirnos a la pretensión de la metáfora, cuando toma forma de una teoría del significado metafórico y detrás de ésta hay una tesis acerca del *gestus* “enunciable” del deseo al provocarse por el duelo como síntoma, que da forma a un contenido de conocimiento definido que el creador lo transmite y que el intérprete debe captar si quiere tomar el mensaje.

El hecho de que resulte difícil decidir exactamente qué se supone cual es el contenido, sobre una dramaturgia que fue escrita hace 400 años, por uno de los poetas más eruditos como lo es Shakespeare, aún en el caso de la metáfora más simple, sospechamos de la teoría. En ocasiones imaginamos que hay un contenido a captar y lo que hacemos es concentrarnos todo el tiempo en lo que la metáfora nos hace notar. Si lo que la metáfora nos hace notar fuera de alcance finito y de

naturaleza preposicional, esto no causaría problemas por sí mismo, simplemente proyectaríamos sobre la metáfora el contenido que ésta nos llevó a concebir. Pero, en efecto, no hay límites para lo que la metáfora atraiga a nuestra atención, y la mayor parte de lo que se nos hace notar es de carácter no preposicional. Cuando tratamos de decir qué significa una frase, enseguida nos damos cuenta que lo que queremos mencionar no tiene fin. ¿Cuántos hechos o proposiciones transmiten los diálogos de Hamlet? ¿Ninguna, infinita o es indefinible? Una imagen o acción no vale lo que mil palabras, ni ninguna otra cantidad de ellas. Los diálogos de Hamlet son unos de los más poéticos en la época Isabelina, al leerlos quedan transfigurados en imagen.

Al querer ver las metáforas que engloban el *gestus* del deseo como síntoma en Hamlet, trata por una parte de vislumbrar un catálogo exhaustivo de aquello a lo que hemos prestado atención cuando se nos ha hecho ver algo bajo una nueva luz. Esto provoca que de pronto nos percatamos de un trasfondo que no es de carácter común. Por supuesto que puede serlo, y cuando lo es, en general lo enunciamos con imágenes bastante llanas.

Como las definiciones que hace Eco, sobre el "ornitorrinco". Si mostramos un animal cuya especie no estamos seguros cual sea, pero afirmamos que es un pato, porque solo tiene el pico de pato, entonces lo veremos sin duda como un pato, o si mejor decimos, en vez de pato que es un conejo porque nos concentramos en su cuerpo peludo, la percepción hacia este animal será de conejo. Si le vemos las manos son entre aletas y garras ¿Qué podemos decir? Es un topo, una rana, un lagarto, una tortuga o la combinación de varios animales. Ninguna propuesta expresa lo que cada quien puede ver. Tal vez, alguien haya comenzado a darse cuenta de que el ornitorrinco puede verse como uno u otro animal y que puede pertenecer a una u otra especie. Pero no podría llegar a saber esto sin haber visto nunca el dibujo como un pato o un conejo. "Ver cómo, no es ver qué". (ECO, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*, p. 348.)

Tal pareciera que hay una contradicción, al decir por un lado, que la metáfora no se debe describir y por otra remarcar el análisis al interior de un personaje, en este caso Hamlet. La percepción del análisis de su personalidad nos permite construir el concepto de *gestus* del deseo convertido en angustia, no como valor negativo, sino como un recurso, que permite, de alguna manera, ver el sin fin de personalidades por las que tuvo que atravesar Hamlet en su duelo no resuelto, por un momento.

En el personaje la metáfora se encuentra condensada en la expresión del *gestus* que al descubrirla aporta imágenes para declarar una significación excedente de mayor grado de complejidad y novedad de la que podría expresar un gesto estereotipado.

En la metáfora de la poética de Hamlet no hay un desencadenamiento de un conflicto, pero los diálogos poéticos son "imágenes" que corresponden a la sustitución del significante, propiedades que estrictamente valen por su intersección.

Usualmente el personaje se desplaza bajo un guión, que no precisamente está sujeto a los lineamientos de la estructura dramática basada en la fábula. En el caso de Hamlet, lo interesante de las imágenes no análogas entre la caracterización y el guión, "juegan el papel de una señal" que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutiva de las puras imágenes o sólo del texto.

CAPITULO V

ESTRUCTURA DE LA DRAMATURGIA

5. A. LA FÁBULA

Hasta la fecha, la trama de la mayoría de obras teatrales está sujeta a la propuesta que conocemos de Aristóteles sobre la fábula, basada en lo sonoro y lo visual. Al textualizar la obra, las acciones pueden ocurrir antes del comienzo de la obra o podrían acaecer cuando ésta termine. Por ejemplo, el texto puede referirse a fechas anteriores para ubicar, si así lo requiere, una etapa que contemple la niñez, sin necesidad de que la obra tenga que hacer alarde de ella.

Hay un orden cronológico y lógico de los acontecimientos en la fábula: (exposición, subida de tensión, crisis, nudo, catástrofe y desenlace). Los acontecimientos son dependientes y se encadenan entre sí por necesidad.

La propuesta Aristotélica se ha llevado acabo desde la época clásica, lo que tendríamos que analizar es hasta donde se rescato para crear un personaje que logre el estado estético en una puesta en escena, o de lo contrario, pensar que ésta pudiese ser un obstáculo, impidiendo al actor, dramaturgo y director la creatividad por la estructura tan rígida que se maneja. Por otra parte; sabemos que la fábula ha sido interpretada y reconstruída de diferentes formas de tal manera que lo sonoro y lo visual, en ocasiones, logra una parte de la *metadiégesis* de la obra o simplemente se queda en un estado meramente denotativo.

La obra de Hamlet se reconstruye como una cadena de motivos o de temas que nos son comunicados en el transcurso de la obra bajo la forma específica del argumento.

La fábula que pudiera ser “el que mal actúa, mal le va”, basada en una esperanza de justicia, se opone al argumento que está constituido por los mismos acontecimientos, por otra parte respeta su orden de motivo en la obra y la cadena

de información que se nos designa. En una palabra, "la fábula es lo que realmente ocurre; el argumento es la manera en que el lector ha tomado conocimiento de ello". (Tomachevski y Todorov, p.268.)

En la obra de Hamlet no hay argumento tradicional, el desenlace se debe más a las circunstancias que a una relación causa efecto: El protagonista no aniquila al antagonista, el final culmina en movimientos irracionales, la muerte se apodera del bueno y el malo, como peste bubónica.

Para Aristóteles, la fábula era el alma de la tragedia y se designaba a la imitación de las acciones, un ensamble de acciones realizadas. Lo que se ha rescatado de los antiguos no es realmente la metáfora aristotélica de tropos, giros lingüísticos artificiosos y lujos que forman parte del ornato cuyo cuerpo de palabra o imagen se desvía de su contenido original; sino de un contenido con el propósito de provocar un "shock psíquico". Es decir, cuando la presencia de lo inesperado significa algo diferente inscrito en "lo habitual", que reconoce lo cotidiano, provoca una impresión estética.

La fábula tradicional se ha encasillado a describir los actos de los personajes; mas no la esencia de su alma o carácter. Los actos y la fábula son el fin de la tragedia.

Brecht clasificó la fábula por grados, la sencilla o de primer grado es lineal y termina sin peripecia ni reconocimiento, se caracteriza con la repetición del mismo esquema, a través de la historia.

Desde el punto de vista brechtiano, la fábula de Hamlet la calificaría con un grado más alto al lograr una *autodiégesis* más encaminada a buscar la fatalidad, el sufrimiento, la desventura de desconfiar de las apariencias, el desengaño absoluto al ser *separado* de su trono. Referida situación caracteriza una personalidad que simboliza el *gestus* del deseo contenido en el sentimiento y su visión permite

acceder a la condición que lo produjo al basarse en la realidad. Aunque ésta no sea unívoca, la obra logra un estado trascendental por su armonía de contradicciones. Por un lado están las sensaciones del deseo y por otras las de la duda que lo atrapan en un grado de angustia. Ambas sensaciones se amalgaman como señales para determinar la simbolización del *gestus* que contempla un sin fin de interpretaciones.

5. B. EL QUEBRANTAMIENTO DE LA FÁBULA

La estructura de las obras de Shakespeare adquiere un reconocimiento más por sus tropos lingüísticos que por su contenido político, no es de mi intención hacer un análisis sobre el uso político que ésta tuvo; sino más bien analizar la simbolización que maneja la dramaturgia. Uno de los atrevimientos de Shakespeare, para modificar el teatro tradicional fue no apoyar la fábula en una historia continua y unificada, sino en el "principio de discontinuidad": no cuenta una historia "seguida", sino que alinea episodios autónomos invitando al espectador a confrontarlos con los procesos de la realidad a los que corresponden. En este sentido, la fábula ya no es como la dramaturgia clásica (épica) o la tragedia, un conjunto indeleble de episodios ligados por relaciones de temporalidad y de causalidad; sino una estructura fragmentada. La ambigüedad de la noción Shakesperiana hizo de lado la postura de reconstruir una lógica narrativa sobre una conciencia devenida de la lucidez, de la existencia que repentinamente aleja de las convenciones para nombrarse como obra autónoma.

El quebrantamiento de la fábula tradicional se observa mejor en la de Brecht, donde podemos ver un proceso de lógica nunca acabado. En cualquier época, puede aplicarse una estructura como base que pueda ser transfigurada con un contenido contemporáneo la cual no debe conformarse con restituir la narración general de la acción, sino que además debe poner al desnudo las contradicciones, indicando las razones. Para madre coraje, por ejemplo, la fábula insistirá constantemente en la imposibilidad de acciones opuestas: vivir de la guerra y no mortificarse por ella, querer a sus hijos y utilizarlos para hacer negocios, etc. El fin

era desenmascarar la incoherencia de la historia contada, la lógica del encadenamiento de los sucesos y además crear conciencia, mostrando el trasfondo ideológico y social, postura que ayudó pretendidamente a conformar la personalidad individual de los personajes.

Para Brecht la fábula al igual que Shakespeare no es un dato evidente y automático, ésta se ubica en las fases de la acción. La fábula o relato no es un dato inmediato, sino un objeto de reconstitución a una investigación por parte de todos los participantes, desde el dramaturgo hasta el actor: La tarea principal del teatro es explicitar la fábula o relato y comunicar un sentido mediante efectos de “distanciación” apropiados. La fábula es explicitada, construída y expuesta por el teatro en su conjunto, por los actores, los escenógrafos, los tramoyistas y todas las demás disciplinas que intervienen para que se conforme una puesta en escena.

5. C. FABULADOR- DRAMATURGO

El trabajo de los fabuladores o dramaturgos es reconstruir para narrar los acontecimientos, al hacer una abstracción de la disposición de los episodios en la obra. En lo que respecta a la creación de un personaje reconstruye toda una lógica de la realidad (el significante de la personalidad), manteniendo cierta coherencia y autonomía del relato.

Las características del *gestus* que contiene un personaje es una tensión entre diferentes proyectos de contradicciones: el mundo representado y la manera de representar el mundo de donde proviene un acontecimiento de mayor relevancia que pertenece a un momento histórico. Ante esta visión, Shakespeare (no sabemos si consciente o inconscientemente) se apoyó en experiencias personales flexibles y descifrables (deslealtad, deseo, dolor, angustia) para construir la personalidad del personaje, relacionada con los acontecimientos de la realidad. Hamlet es la propia creatividad de Shakespeare, el arte del poeta natural. Hamlet es también la muerte del mismo poeta, para posteriormente poder trascender, Hamlet es un nuevo ser.

Morir no es desaparecer, sino sólo sumergirse en el origen, que incansablemente produce nueva vida. La vida es de igual manera el comienzo de la muerte, y la muerte es la condición de una creación. "La ley eterna de las cosas se cumple en el devenir constante. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente" (Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, p.19)

La fábula no está únicamente constituida por una historia extraída de la vida en común de los hombres. Tal como habría podido ocurrir en la realidad; está hecha de procesos dispuestos de modo que expresen la concepción que el fabulador tiene de la sociedad.

Desde este punto, podemos ver que la creación de un personaje, tiene que ver en gran parte con la formación que tiene el mismo fabulador o dramaturgo aunque la propuesta es que el personaje hable por sí mismo: la mayoría de las ocasiones podemos ver un reflejo de la personalidad del creador

James Joyce, el cual escribió acerca de Shakespeare, hizo algunos comentarios sobre éste a través del personaje Dedalus: "Empieza la representación. Avanza un actor en la sombra, vestido con la cota que dejó un elegante de la corte, un hombre bien plantado con voz de bajo. Es el fantasma, el rey, rey y no rey, y el actor es Shakespeare que ha estudiado Hamlet todos los años de su vida que no fueron vanidad, para representar el papel del fantasma. Dice sus palabras a Burbage, el joven actor que está delante de él, más allá de la tela encerada, llamándole por su nombre: *Hamlet, soy el fantasma de tu padre...* A un hijo habla, el hijo de su alma, el príncipe, el joven Hamlet, y al hijo de su cuerpo. Hamnet Shakespeare, que ha muerto en Stratford para que su homónimo viva para siempre". BLOOM H. *The Invention of the Human* Riberhead books. New York, 1998

¿Es posible que ese actor Shakespeare, fantasma por ausencia, y con las ropas del sepultado rey de Dinamarca, fantasma por muerte diciendo sus propias palabras al nombre de su propio hijo (si hubiera vivido, Hamnet Shakespeare habría sido mellizo del príncipe Hamlet), es posible, quiero saber o probable, que no sacara ni previera la conclusión lógica de esa premisa? "Tú eres el hijo desposeído: yo soy el padre asesinado: tu madre es la reina culpable; Ann Shakespeare (Cabral N. *Deseos Humanos*, de la revista *Arquine y La Mosca en la Pared*. p. 21)

Este texto muestra motivos ocultos o personales por los que Shakespeare se vio obligado a escribir esta tragedia, se sabe que él tuvo otro hijo además de sus dos hijas, llamado Hamnet, que murió a los once años. Hijo de una posible infidelidad de su esposa Ann, lo que probablemente inspiró a Shakespeare la idea de representarse como el fantasma, casado con Gertrudis como la esposa traicionera y Hamlet el príncipe nunca logrado, ser- *separado* de su vida. La muerte de Hamlet pudiera ser una propuesta de duelo resuelto ante la muerte de su propio hijo Hamnet.

Desde Nietzsche el dolor del creador sería un dolor representado "La creación del genio es también representación. Esos reflejos en el genio son reflejos del fenómeno, ya no del uno primordial; como copias de la copia, son los momentos de reposo más puros del ser". (Nietzsche, *Estética y Teoría de las Artes*, p.57.)

5. D. ESTRATEGIAS DE LA DRAMATURGIA

La dramaturgia como material (discurso que narra), indica por su misma ambigüedad que el crítico situado ante un texto dramático debe interesarse al mismo tiempo tanto por el *significado* (la historia narrada), como el *significante* (manera de narrar, el concepto personal) para comprender mejor la estructura de fábula. La oscilación en la designación del término (significado o significante) refleja perfectamente el cruce entre el seno de la noción señalada, del modelo *re-construido* a partir de los materiales narrativos: una estructura con un fondo sólido (estructura narrativa) y la estructura superficial del relato (estructura discursiva). La

fábula remite a la vez al modelo que se tiene sobre un personaje (de lo narrativo) y a la organización de los materiales sobre el eje del desarrollo de la obra (lo discursivo).

La construcción de un texto a partir de la misma estructura impulsa la idea de la fábula como interpretación *denotativa* del texto. Sobre esa base le es muy difícil al creador desempeñar el papel del "alma del drama" al interior del texto, ésta se representa como neutra y definitiva, sin tener un sistema móvil e inalterable.

Aunque la fábula ha sido la panacea del todo o como la denotación, (común a todo) es la base para injertar las *connotaciones* de cualquier narración. No podemos confiar en creer que la fábula denotativa sólo es un dato objetivo, sino que exige, para ser reconstituída, un punto de vista crítico sobre el texto y la realidad de éste vehículo.

En la estructura de la fábula *connotativa* encontramos la noción de "isotopía" que permite centrar la fábula alrededor de un plan de referencia único y eliminar la simpleza y las ambigüedades debidas a la interferencia de varias lecturas del texto

Por una parte, la fábula o dramaturgia de Hamlet la ubicamos con su función *denotativa* por la estructura, que ésta es reconstituible a partir de todos los signos escénicos. Por otra, logra una estructura *connotativa* o "principio de discontinuidad", la personalidad del personaje se reconstituye metafóricamente mediante signos que son pragmáticos o alegóricos, puesto que el texto no contiene un argumento aristotélico.

CAPITULO VI

LA TRAGEDIA

6. A. HAMLET COMO TRAGEDIA

La épica y la tragedia están relacionadas por sus orígenes. En su poética, Aristóteles decía: "...quien sabe lo que hace bueno o mala a la tragedia, también está enterado de la epopeya". Ambas son imitaciones de acciones comunes que realizan grandes hombres, la manera de vivir del personaje principal es sufrir intensamente sus acontecimientos con pensamientos y acciones, es un ser trágico. Para Hegel, la tragedia es la elaboración del proceso vital, que queda concentrado en un núcleo central llamado drama, es decir acción, un encuentro de fuerzas que representan los afanes personales, por un lado y las circunstancias externas por el otro.

En la tragedia de Hamlet, su "*gestus*" del deseo lo convierte en protagonista por el acto de: desear, enfrentar, rehuir, amar, odiar, sacrificar y hasta asesinar. Su acto heroico es dismantelar la obscenidad de un imperio sujeto al tiempo. Representa la muerte de éste, para darle paso a un nuevo surgimiento. El antagonista, su tío, en este caso Claudio, representa el *gestus* de un "fariseo", una supuesta templanza ante los ojos de los demás.

La tragedia en cuestión tiene como anécdota el encuentro de fuerzas personales y sociales en su punto más extremo y agudo en la dinastía danesa. Hamlet muere señalando un desorden moral y caduco, que ya no respondía a las necesidades de ese entonces.

La gran variedad de personajes en la obra de Hamlet son la imagen simbólica de un desorden social: Claudio (tío) mata al hermano para robarse el trono, a Gertrudis (la madre) le da lo mismo estar con su esposo que con su cuñado. Ofelia (novia) se suicida de amor y Hamlet (el protagonista) enloquece al desconocer las circunstancias de la muerte de su padre. Sin embargo, en sus estados de lucidez,

su inconsciente le dice que hay algo que provocó su locura. Lo que Nietzsche escribe en el nacimiento de la tragedia es “el conocimiento liquida la acción, la acción requiere de los velos de la ilusión” cuando se refiere a los hijos desamparados, a partir del despojo que tiene Hamlet con el trono, es invalidado por una manía de pensamientos, su inconsciencia se vuelve conciencia, cada vez que se encuentra con alguien, brota un nuevo discurso, un nuevo tono, un nuevo argumento. Pasa de la melancolía a la ironía, se burla de Polonio, pareciera que juega con el amor de su amada, Sus monólogos son reflexivos, lúcidos, desenmascaran las apariencias y el mundo falso.

La transformación de un acto personal o social es el terreno de lo trágico que resumen los valores morales de una sociedad, manifiesta un acto específico o esencial de lo humano. Muestra como son precisamente esos valores los que hacen del hombre una criatura esclavizada. “La búsqueda de una esencia del teatro o de naturaleza filosófica y fenomenológica se trata de un conocimiento, una “revelación” del ser, a través de la presencia real”. (Alatorre, C., *Análisis del drama*, p. 16.)

La tragedia de Hamlet se representa en la contradicción de fuerzas superior a toda voluntad de la vida y afanes del ser humano y su circunstancia histórico-social. El *gestus* del deseo como síntoma es el *significante* de una imagen particular para aumentar el acento sobre la circunstancia. Esto permite que el protagonista tenga un carácter complejo, trágico, siendo éste el principal generador de un problema colectivo; el típico representante de los valores más importantes del ser humano como una solución a un complejo personal no superado.

El *gestus* del deseo, como mensaje principal de la anécdota de la tragedia es una configuración dinámica de valores morales y psicológicos que producen una problemática. En Hamlet la gravedad de los acontecimientos sirve para resaltar **su sentimiento de duelo basado en el deseo como error trágico**, ya que es mostrado en todas sus consecuencias a nivel individual, familiar, moral y social. La

anécdota así sin más, sin la complejidad de carácter de Hamlet, sería tan simple que no podría pertenecer a la tragedia.

Shakespeare como redentor muestra a un ser trágico que sufre y provoca una masacre atroz, que se ve confuso ante el deseo y la angustia. "Es la redención del que obra, del que no sólo ve el carácter terrible y problemático de la vida, sino que lo vive, lo quiere vivir, del hombre trágico, del héroe" (Nietzsche, *Estética y Teoría de las Artes*. p.74)

Las tragedias siempre las ubicamos como aquello que podría ocurrir alguna vez pero que no ocurre continuamente: desequilibrio de emociones, enfrentamiento donde se da la destrucción, el desorden y la devastación.

Cualquier tragedia es la representación de actos no funcionales en una sociedad. Hegel destacó el *gestus* de Antígona como conflicto desde una perspectiva sociopolítica, el cual representa un juego de poderes sociales, el desequilibrio de un supuesto orden social para emprender otro. Referida tragedia hace alarde al bando que representa al progreso humano. Antígona denota el apego a las costumbres del pasado. Ismene es un personaje igualmente importante, gracias a ella el heroísmo de Antígona no parece normal en el trayecto del drama en la nueva propuesta de estado, aunque su actitud fue normal en el poder anterior. Ismene condena a Creón y desaprueba a su hermana por su supuesta debilidad al no adaptarse a la nueva reglas sociales.

El *gestus* connotativo de Antígona está en la prohibición, en lo que ven sus nuevos ojos ante Creón, En el momento que pierde, toma la delantera, al realizar el acto prohibido que le dictaba un origen oscuro, dio un paso a la verdad que se desprende tanto de la opinión como de la ley humana. Verdad es aquella en la que, al rechazar la exposición humillante y peligrosa del cadáver de su hermano. Ella le da sepultura. Al enviarlo con los muertos, de acuerdo al rito, ella cierra el espacio presuntuoso del decreto y da apertura a una nueva vida.

En la mayoría de tragedias, como la de Hamlet o Antífona, no se ven del todo apegadas a la estructura lineal aristotélica. Sin embargo, se sigue una secuencia que está constituida por el conflicto, nudo, antagonista, protagonista, personajes primarios y secundarios y coro. Lo que recobra importancia en la tragedia es la construcción del carácter del personaje principal, la complejidad del *gestus* es la representación de las cualidades más típicas de un ser de determinado momento histórico, al margen de que el proceso de su anécdota sea "*discontinua*"

En estas tragedias, así como en otras, el *gestus* del protagonista tiene una construcción *autodiegética* que lo hace persona con un carácter genético personal, innato que sobre pasa una conducta de lo normal, generalmente juega el papel de sacrificado para simbolizar el bien o en el caso de Hamlet la decadencia. El antagonista como lo es Claudio, quien tuvo que matar para apoderarse del poder, es el villano, el malo, se compromete con roles "prohibidos" de cualquier sociedad.

En la obra de Romeo y Julieta de Shakespeare, el *gestus* no solo refiere al idilio amoroso, como símbolo desventurado de dos jóvenes, muestra una imagen de la disolución de un sistema feudal, el desamor es el resultado de la gran cantidad de situaciones y variaciones que tiene un sistema, particularizando lo que en realidad padece la generalidad de la sociedad.

La importancia de reconocer al personaje protagónico descansa en que él marca la definición del género, por ejemplo en Hamlet, Ofelia, Gertrudis o Claudio no son menos importantes que Hamlet, puesto que cada uno representan diferentes niveles de una síntesis, pero sólo la personalidad de Hamlet se da de manera absoluta; siendo él el protagonista por representar el prototipo de una generación.

La tragedia para Aristóteles estaba en la reducción de acción, en no excederse, en la gran capacidad de síntesis, donde el momento más crítico de x situación sólo dura unos minutos. Su anécdota siempre nos va a mostrar una circunstancia extrema, donde la capacidad de condición está muy condicionada o

comprometida a intereses verdaderamente encontrados. La duración de una tragedia la podemos sintetizar en un sólo día, es más que suficiente para que se dé el conflicto de las fuerzas individuales y colectivas y en este mismo lapso se pueda dar una solución a dicho conflicto. El factor tiempo es más una proposición lógica, que una regla rigurosa, que compromete a la acción a concentrarse. Por un lado los intereses y afanes personales inmersos en un problema psicológico, por otro lado, la situación religiosa, política, ideológica y moral que representan una situación de un lugar específico. En la tragedia generalmente el personaje principal opta por tener un comportamiento de trastorno e impulsos internos, o los principios dictados por los dioses, y son las circunstancias lo que lo obligan a transgredir las leyes establecidas.

Lo vemos claro con Hamlet, un personaje que su *gestus* muestra los vicios de las leyes y costumbres de interés político y religioso en su sociedad, al cual se les brindan reverencia. La fábula de la obra es: El reino se encuentra caduco e inoperante para ese momento, la tragedia consiste en que Hamlet, el héroe que tiene en sus manos la encomienda de matar al enemigo del pueblo, desiste, muere indefenso, el síntoma de el duelo no resuelto lo envuelve en una personalidad de confusión, que no le permitió percibir, el miedo y la rivalidad que el mismo sembró en su enemigo. Ambos percibían que sus vidas estaban en peligro, cada uno se cuidaba del otro, y de pronto Hamlet se distrae, pierde su objetivo, le da tiempo al enemigo para preparar su aniquilación. Pierde el deseo de quitarle el trono a su tío, al ver muerta a su amada, se sumerge en otro tipo de angustia, se ve abatido por un doble duelo. . En este tipo de tragedia se destaca más el conflicto personal que lo social.

El que la obra de Hamlet no maneje las fuerzas de los dioses; con esto no quiero decir que no se logre la fuerza dionisiaca, como se muestra con Edipo de Colono, que su *gestus* sería "el virtuosismo" vemos al personaje tras haber pasado largos años expiando sus antiguas faltas; los dioses lo han perdonado, porque a través de un oráculo se reintegra el orden cósmico. Ante dicha situación que le

favorece a Edipo, él enfrenta una prueba dura de ira que la justifica, porque puede ver las cosas en su conjunto y reflexiona sobre las consecuencias que van a tener los actos de sus hijos, puesto que puede ver las funestas consecuencias de la guerra al maldecir a sus propios hijos, él se convierte en un varón virtuoso. Tragedias que muestran las múltiples consecuencias de la trasgresión individual.

En la tragedia hay una síntesis de la realidad donde se ve el devenir de la vida, a través de ordenes sucesivas que representan un cambio; Hamlet muestra la necesidad de cambiar toda una dinastía ancestral. Antes de morir le da el reino a Fortimbrás, un príncipe de Noruega, que no tiene que ver nada con el reino de Dinamarca.

Un elemento de *discontinuidad* en la obra de Hamlet, sin dejar de ser tragedia es utilizar el teatro dentro del teatro para cuestionar los valores del sistema, nombran los errores de las generaciones anteriores; y de cuyo acierto o equivocación, a su vez van a depender de las futuras generaciones. El personaje principal muestra al individuo, en sus cualidades fundamentales, pero siempre acompañado de un error trágico al representarse como un problema las pasiones de los reyes que matan por desear lo que les falta, son seres que entran en conflicto cuando se ven despojados.

El personaje de la tragedia no está constituido de comportamientos convencionales no son tomados en cuenta para la conformación del personaje principal de la tragedia, el comportamiento trágico se vuelve atípico.

La tragedia de Hamlet representa las características de un imperio en decadencia. Aunque no es él quien le da solución, el *gestus* va hacer el detonante de un cambio de reino.. Este tipo de *gestus* se convierte de *autodi egético* a *metadieético*, o sea, que, además de representar las cualidades, debilidades y errores del personaje, señala también, lo sustancial de la esencia del ser humano (el Eros y el Tánatos).

El eje central de la anécdota gira en torno al *gestus* que conforma la personalidad del personaje trágico el cual vemos ejercitando toda las pasiones que surgen del deseo como si fuera un proyectil que ha descrito una parábola devastadora y que regresa para destruir también a quien lo provoca. Es un trasgresor que va contra valores individuales y sociales. Es un sacrificado, que se va a mostrar a través de una pasión, que lo individualiza y que lo confrontará con todos los que le rodea. Su pasión lo lleva a cometer transgresiones cada vez más graves, hasta un momento crítico que sólo puede resolverse con la exclusión del elemento perturbador, el final es la locura y el tánatos como consecuencia de una castración, se pierde una parte del orden de la cultura, ese objeto separado del pueblo refiere a la corona, se muestra la castración del pueblo danés.

El sufrimiento es el rasgo distintivo del personaje que representa un destino trágico (época griega) y el personaje que se sacrifica por su pueblo.

"... Dionisio contra el "crucificado": "Ahí tenéis la oposición". No es una diferencia con relación al martirio, sino que éste tiene otro sentido. La vida misma, su eterna fecundidad y retorno determina la tortura, la destrucción, la voluntad de aniquilación.

En el otro caso, el sufrimiento, "el crucificado como inocente, sirve de objeción a esta vida, de fórmula para su condena. Se adivina: el problema es el del sentido del sufrimiento si es un sentido cristiano o un sentido trágico". (Nietzsche, *Estética y Teoría de las Artes*. p.75)

El sufrimiento de Hamlet como personaje sacrificado lo vemos en el *gestus* como el hombre que piensa demasiado, que no podría enmascarar su mente, fue demasiado bueno para su misión o su mundo, para Foucault fue el subversivo, Auden lo vio como el genio de las trascendencias seculares, fue sacrificado del mundo por su arrebató lúcido, se interna a partir de la revelación espectral en una

tempestad de pensamiento que le lleva a cuestionarse cada una de las normas de existencia tradicional. No queda lugar para las explicaciones que provengan de un lejano trasmundo, en este sentido podemos ver que para el príncipe no hay ninguna fe que se avizore, no existe el mecanismo del crimen y el castigo. Su padre le pide vengarle, si, y aunque tiene esa encomienda, de inmediato descubre el sentido de la misma y vacila acerca de sus actos; sin embargo vemos su sufrimiento al mostrar sus actos de orfandad.

El sacrificio adquiere consistencia social y cultural, se presenta con la movilidad de una disposición apropiada para manifestar la originalidad de una función; viene con los ideales sociales que fundamentan los mitos consagrados del ser humano. El camino del personaje es el de las sucesivas identificaciones entre el sacrificador la víctima y la divinidad. Dentro de la sociedad y la cultura, el sistema *sacrificial* puede ser "los subordinados a la divinidad".

La diversidad de los sistemas de sacrificio de las ideas en las costumbres consiste en establecer una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por medio de una víctima. Marcel Gauss dice "no es la idea de Dios, la idea de una persona sagrada la que se encuentra en cualquier clase de religión, sino la idea de lo sagrado en general" (Diccionario de las religiones. P. 1562)

El mundo de un reino es un dogma más que pertenece a lo sagrado, no es tocado tan fácilmente, requiere de un "héroe" de alguien que pueda sacrificarse para derrocarlo o cambiarlo, la decisión es peligrosa: En el sistema *sacrificial* de Hamlet es la vida. El personaje de la tragedia tiene un comportamiento compulsivo que se ajusta a la práctica de una especie de gran rito recapitulativo. Hamlet cae para redimir los errores de los humanos.

6. B. LA ANAMNESIS EN LA TRAGEDIA

El sacrificio es, en efecto, respuesta penitencial a la "*anamnesis*"²⁴, la mayoría de las veces mitológicas, o de las tragedias. Las desviaciones del sacrificio

consisten en simular la victoria de lo sagrado (magia, sacralización ritualista, comportamiento idolátrico) o la de lo profano (ideológica y materialista) y la cual descansa en la estructura de lo sagrado y lo profano y esto se manifiesta a partir de la presencia virtual de lo divino en el hombre y a causa del carácter mediato de su presencia. Correlativamente, si la presencia de lo divino fuera inmediata o se olvidara, lo sagrado cesaría de existir o afirmarse. Por otro lado, la intención del sacrificio es mantener el equilibrio de las relaciones del hombre con el hombre, el hombre don dios (semidioses), con la sociedad y con los que se encuentran a su alrededor, como una trascendencia subordinada a otra trascendencia, de tal manera que no predomina ni lo sagrado ni lo profano. El sacrificio tiene sus consecuencias en la sociedad, la cultura y la libertad y muestra lo sagrado desde la vertiente humana en su totalidad, cuando el hombre conoce su situación dependiente de criatura incompleta (ser-separado donde se da una falta) y se entrega a inducir el advenimiento, para la salvación de un medio divino universal y concreto, o simplemente por un error trágico, consciente o inconsciente

En el *gestus* de Hamlet el sacrificio es un proceso de hominización, podría contribuir a que los lamentos de la creación adquieran el sentido de una palabra y la fuerza de una libertad. La valorización del sacrificio, en la sucesión de las metamorfosis, se confirma en la práctica necesaria de la dádiva del intercambio y de la lucha entre familiares y grupos sociales. En este sacrificio no observamos la superabundancia de una vida vencedora de la muerte. Dos acontecimientos considerables rompen el círculo de ese "eslabonamiento, la víctima inocente, cuya muerte y perdón, más allá del sistema *sacrificial* nacido de la violencia y de lo sagrado liberan al hombre del mecanismo victimario de su entorno. Se presenta lo divino el *eros* y el *tánatos*.

Es la unidad, siempre presente, de un comportamiento arcaico que se ajusta a la práctica de una especie de gran rito "recapitulativo". El sistema *sacrificial* primordial hace obrar al hombre en torno a lo sagrado dentro de un tiempo histórico,

en busca de su origen y de su fin. El sacrificio, es la, respuesta penitencial a la "anamnesis" la mayoría de las veces mitológica.

En el caso de Prometeo como no puede morir, carga un eterno sacrificio. A Hamlet lo sacrifican, sufriendo la exclusión de su realidad. Pasa por varias facetas. Todas sus acciones muestran un estado de ánimo sumamente variante guiado por sus instintos de individuo y las intrigas que, generalmente, lo atacan. La lucha entre la razón y el instinto es la causa del movimiento *sacrificial*. No existe el triunfo de la razón sobre el instinto, aunque su virtud supera las pruebas más duras y humillantes. Después de ser sacrificado, resucita triunfante sólo para dejar dicho que tipo de consecuencias habría si el interés del individuo se antepusiera al de la razón para encontrar su equilibrio.

Dante Gabriel Rossetti, santifico a Hamlet en una de sus pinturas en 1858 (ver anexo), claramente vemos a Hamlet en una capilla portando el traje de San Francisco con las manos extendidas como las de cristo. Los símbolos que maneja son parte del *gestus* que conforman su personalidad del personaje: La canoa de Caronte, (barquero de los infiernos que pasaba las almas), Adán y Eva (representando la vida) en medio de ellos la razón (el árbol de la ciencia). De lado derecho: el nicho con un crucifijo en medio de unos libros (la razón) A su lado Ofelia: el libro abierto tocado por su mano derecha es la intuición, la llave en su mano izquierda es la apertura a la otra vida, es decir a una vida trascendental. El efecto retórico de Hamlet, sacrificado, es la propuesta de aniquilar los males de toda una cultura para emprender una nueva en el reino de Dinamarca.

6. C. CARACTERÍSTICAS DEL GESTUS EN LA TRAGEDIA DE HAMLET

Como se ha visto la obra de Hamlet a sido un pretexto para algunos críticos literarios en el momento de expresar su punto de vista sobre la estética, después de ser escrita (1601), al parecer el más atinado es Elliot, que consideró la intriga como "*gestus*" principal de ésta obra, donde participan 24 personajes, además: damas, caballeros, oficiales, soldados, marineros, mensajeros y criados "Ésta está desarrollada con escandalosa incompetencia: *¿Por qué Hamlet se refiere a Ofelia*

con un lenguaje insultante? ¿por qué el rey Claudio no interrumpe la actuación de los cómicos después del intermedio, pese a que la alusión a su crimen ha sido ya planteada?" (SHAKESPEARE W., Hamlet. 34)

Bajo el mensaje poético que Shakespeare desarrolla en la *metadiégesis* de su *gestus* de la intriga como lo consideró Elliot, solo tenemos presente el sentido político. En la obra de Hamlet, uno de los actos que más refieren a esto es la disputa de un reino, y en manos de quien debe caer. La no referencia de un análisis a la personalidad de Hamlet, ha permitido que tengamos solo un conocimiento denotativo hacia el carácter del personaje, al considerarlo como el guerrero responsable de todas las muertes: *"Luego de haber vacilado en responder al crimen con el crimen, ha resuelto exiliarse cuando encuentra en la costa al joven Fortimbrás que a la cabeza de sus tropas se encamina hacia Polonia. Ese ejemplo guerrero lo subyuga. Regresa a masacrar a su tío y a su madre y, víctima él mismo de esa sangrienta carnicería, le deja Dinamarca al noruego"* (SHAKESPEARE W., Hamlet. 62)

El *gestus* del deseo de Hamlet está sustentado en los diferentes estados de ánimo, al enfrentarse con: La aversión que tiene con Ofelia. El enojo hacia su madre. La oposición con Laertes en pleno entierro de Ofelia. La encomienda del espectro y el asesinato múltiple que se da al final.

El personaje de Hamlet ya está determinado a cumplir la misión que le ha confiado el espectro de su padre, hacia su tío que ha tomado abusivamente el sitio que él debería poseer. Sus amigos le piden que se haga cargo del trono puesto que él está allí presente y listo para desempeñar su rol, y son sus amigos quienes se encargan de remarcarlo, ya que son estos los primeros que ven al espectro, mas no Hamlet y lo hacen participe de este acto:

"-MARCELO: Chist. Calla; mírale por dónde viene otra vez (se aparece a un extremo del teatro la sombra del rey Hamlet armado de todas sus armas, con un manto real,

yelmo en la cabeza y la visera alzada. (Los soldados y Horacio se levantan despavoridos)

-BERNARDO: Con la misma figura que tenía el difunto rey.

-MARCELO: Horacio, tú que sabes los conjuros contra los espíritus.

-HORACIO: Muy parecido es, su vista me conturba con miedo y asombro

-BERNARDO: Quieren que le hablen.

-HORACIO: ... la majestad del soberano dinamarqués que yace en el sepulcro?.

Habla: por el cielo te lo pido (*véase la sombra a paso lento por medio de los amigos*)”.

El espectro del reino de Dinamarca lo ubicamos como un personaje *intradiegético*, a pesar de no tener comunicación con nadie, sólo con el hijo, por la influencia que este ejerce sobre él, al igual que los amigos; ya que por medio de ellos el príncipe se da valor para enfrentarse al espectro, a la sombra de su padre porque los amigos lo están sugiriendo, sugerencia que se convierte en exigencia.

El factor principal que conforma la *diégesis* del *gestus* principal en la obra de Hamlet la vamos a encontrar en el *anhelo sobre el trono* que corresponde respectivamente a los registros imaginarios y simbólicos que le hacen ver los otros sobre el fingimiento del personaje Claudio. Sabe que ha sido engañado para no poseer el trono que forma parte de sus anhelos, por lo tanto su mente más allá del conciente imagina cosas para poder manipular el deseo del trono. Es el pueblo quien emite su necesidad de justicia por la corona. La realidad la obtiene de sus amigos como parte del pueblo y no de su propia voluntad, de ahí que el vehículo más apropiado en estos momentos es entrar a un estado imaginario que surge de la palabra del espectro. La identificación de anhelar el trono y no debatirlo al instante de la muerte de su padre es la insignia a su omnipotente forma de hablar, esto le da la pauta a ser lo que nunca ha sido y el nivel del deseo es determinado por la aparición de un fantasma que lo sumerge en la lógica del homicidio de su padre, por medio del fantasma le queda claro que es el “deseo” de su tío sobre el trono lo que llevó a su padre a la tumba, ahora tendrá que hacerse cargo de este “deseo”: un

deseo que no le pertenece al tío y que en Hamlet se convierte en un estado de angustia

Siendo el fantasma la manera de anunciar aquello que no queda resuelto, a partir del encuentro con el espectro, el estado de ánimo de Hamlet entra a un "auto mandato" de *venganza* y *odio*, para actuar contra el asesino de su padre, al armarse con todos los sentimientos que carga una víctima despojada: usurpación, rivalidad, venganza, aversión entre otras y lo que puede ser más fuerte: el mandato expresado por el espectro, admirado por encima de todo. El personaje como víctima desprende el estado del *superyo* que está allí, de alguna manera materializado y provisto de todo el carácter sagrado que retoma de ultratumba con la autoridad de la grandeza que éste merece. Víctima por el hecho de haber sido verdaderamente y atrozmente despojado, no sólo del amor de su vida, Ofelia; sino también de su poder, su trono, el reino de Dinamarca

El personaje del fantasma representa al *tánatos*, parte del *eros*, instinto de conservación, estado de ánimo al cual entra Hamlet para vengar el asesinato de su padre. El compromiso del personaje de hacerse cargo de un poder en las condiciones en las que se encontraba lo ponen en un *autodescontrol*. Hamlet se va entretejiendo en una verdadera encrucijada, por un lado el mandato del espectro, no puede limitarse a buscar sólo la venganza sin demostrar la culpa de su tío, éste tiene un doble trabajo; por otra parte la formación de un estado de ánimo hacia la *intolerancia* ante su madre la reina, personaje de actitud inmoral que no tolera y lo peor de todo es que no sabe como tratarla.

La presencia del fantasma no es una consigna en sí misma; es algo que se manifiesta en el primer plano, y como tal, la antipatía de la madre; esto provoca que el estado de ánimo en Hamlet se transforma en *euforia* y *ofuscación*, porque presentía lo que le iba a suceder al padre; desde el momento en que Gertrudis le informa de ello a su hijo, Hamlet en lo sucesivo también lo sabe. "El mensaje es significado en el otro"; por lo tanto se emprende un conflicto.

Hay un *estado de ánimo de duda* en el supuesto de que "Hamlet no sabía" del espectro sino sus amigos, no es tal, si él se hubiera quedado con su "yo no sabía", hubiera conformado *una actitud de ignorancia de resignación* en medio de un drama, pero al recobrar conciencia, surge *una actitud de venganza* que está sometido al espectro. La aparición del espectro, viene a ser un descubrimiento sobre la articulación del inconsciente; la transmisión del mensaje se constituye en una *diégesis* superior del personaje. El conocimiento de Hamlet sobre el asesinato no es consciente, porque necesitó del espectro paternal para que le hiciera saber lo que en realidad ya sabía. Para descartar cualquier duda, recurrió a una actitud perspicaz y sutil para la escenificación de la muerte de su padre.

La *personalidad* de Hamlet cambia repentinamente de un *estado de ánimo* a otro, lo vemos en su etapa de *confusión*; por una parte él tiene la respuesta, la cual conlleva "lo que es significado en el otro", al hacerse la siguiente pregunta "*¿en qué me he convertido dentro de todo esto?*"; eso "lo que es significado en el otro", tiene una instancia del sujeto en la articulación del *deseo*. "No hay en el otro, ningún significante que pueda, ocasionalmente, responder por lo que yo sea".

(Lacan. Sem.10. *La angustia*, 16 de mayo 1963 p.18)

Sin duda se trastoca un instinto que se encuentra en el interior del personaje, es una verdad hermética, una verdad plégable en todos los sentidos. Es una verdad sin verdad, pero ayuda para saber cuál es la *auténtica* verdad.

En lo que respecta a la recreación escénica de la muerte del rey Hamlet, el hijo Hamlet, logra una *estrategia* que alcanza la verdad esencial de la absoluta falsedad donde se había construido toda una verdad, que incita al rey Claudio a reconocer el asesinato de su propio hermano al identificarse con la escena provocando que Claudio transforme su deseo en angustia y temor.

"-CÓMICO: Luces me niegue el sol, frutos la tierra, sin descanso y placer viva muriendo desesperada y en prisión oscura... ni quietud encuentre en parte alguna

con afán eterno; si ya difunto mi primer esposo, segundas bodas pérfidamente celebran". (SHAKESPEARE W., *Hamlet*. P.96.)

-CLAUDIO: ¿Cómo se intitula este drama?

-HAMLET: La ratonera.....es un título metafórico, se trata de un homicidio cometido en Viena.....Es un enredo maldito". (SHAKESPEARE W., *Hamlet*-p.97.)

-HAMLET: El ciervo herido llora, y el corzo no tocado de flecha voladora se huelga por el prado; duerme aquí, y a deshora veis éste desvelado; que tanto el mundo ve desordenado". (SHAKESPEARE W., *Hamlet* P.99)

Obviamente, Claudio a través del drama escenificado se da cuenta que Hamlet se *convertirá en su homicida*. Aunque Hamlet y su tío fingen, cada uno sabe que el otro sabe sobre el suceso veredicto del homicidio del rey y cada uno sabe que el otro sabe que se va hacer justicia para defender lo que ambos *desean*. Lo curioso es que ni uno ni otro puede dar a conocer lo que saben públicamente, porque ninguno tiene los elementos suficientes para inculpar.

Después de que Hamlet corrobora que su tío es el culpable de la muerte de su padre entra en un *estado de ánimo melancólico*, atraviesa por fases de *odio, antipatía, aversión y depresión entre otros*. Estos estados de ánimo lo llevan al asesinato, por vengar a su padre; en un acto fallido, mata al padre de Ofelia, Polonio, su suegro. Mencionado acto lo toma con *gran indiferencia*, esto mismo le sucede cuando se entera del suicidio de Ofelia, su amada. La frialdad involuntaria produce sus *reacciones de coraje* cuando la recuerda, estado de ánimo que se convierte en *remordimiento*, a esto le agregamos la ostentación molesta de Laertes (hermano de Ofelia) con el cual tiene una disputa en pleno entierro de Ofelia que le hiere también el alma y cae en un estado de *histeria incontrolable*.

Veamos como se produce el estado de *rechazo* hacia Ofelia que se da a partir de que se le aparece el fantasma y culmina con el *gestus de histeria*:

"HAMLET: ... Yo te quería antes, Ofelia.

OFELIA: Así me lo dabais a entender.

HAMLET: Y tú no debieras haberme creído, porque nunca puede la virtud injerirse tan perfectamente en nuestro endurecido tronco que nos quite aquel resquemo original... Yo no te he querido nunca.

OFELIA: Muy engañada estuve

HAMLET: Mira, vete a un convento: ¿para qué te has de exponer a ser madre de hijos pecadores? Yo soy medianamente bueno; pero al considerar algunas cosas de que puedo acusarme, sería mejor que mi madre no me hubiese parido. Yo soy muy soberbio, vengativo, ambicioso con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para explicarlos, fantasías para darles forma ni tiempo para llevarlos a ejecución... no creas en ninguno de nosotros; vete, vete a un convento..."
(SHAKESPEARE W., *Hamlet*, p. 127)

Claramente un "adiós". Podríamos pensar que la diferencia de clases no tuvo que ver en su separación, pero el simple hecho de que Ofelia, hija de un cortesano, no tuviese la destreza para ayudarlo a defender un trono, puesto que ella estaba apartada de los intereses del reino, *denota* una actitud de *ser indefenso e intrascendente* que sólo pudo trastocar algunos sentimientos de Hamlet pero no pudo ayudarlo a resolver su duelo.

El deseo involuntario en Hamlet se convierte en: *melancolía y destrucción*, porque está consciente del despojo que se le hizo y que le pertenecía por herencia.

El gestus del deseo (cambios abruptos de estado de ánimo) está representado por el duelo. La *autodiégesis* de Hamlet se va conformando como se compone una grama, con algunos planos superpuestos y una frase prominente nos va ayudar más para asegurarnos así de la formación de un *gestus* sobre el *deseo confuso* con la frase "to be or not to be" En este caso hablamos de un estado de ánimo *existente y a la vez carente, deseoso y a la vez separado ante su propio trono.*

El personaje de Hamlet *denota* en el transcurso de la obra un acto de *venganza* por el mandato de su padre; no obstante *connota* un acto de *melancolía* y *estados de descontrol*.

Hamlet como *personaje autodiegético* es la imagen segregada de un ser, en el que el sujeto no es en cierto modo más que el reverso de un mensaje que ni siquiera le pertenece. Cuando ve en el cementerio al sepulturero sacar la calavera de un bufón, Yirik que él conoció cuando era niño, y el recordar que hacía reír a los reyes lo pone en un estado de *cuestionamiento* hacia la vida: "*Ahora, falto ya enteramente de músculos, ni aun puedes reírte de tu propia deformidad*". (SHAKESPEARE W., *Hamlet* p.158)

También se puede entender en ese sentido la observación constante de Hamlet en el "otro". Hamlet no está del todo seguro en anhelar el trono, en el asesinato de su tío de acuerdo al mandato de su padre, postergo el plan que tenía involuntariamente. Él mismo le dio tiempo a su tío-padraastro para que planeara su aniquilación. Su actitud hacia la venganza puede obedecer a un determinado cambio que se produjo en su relación con Ofelia. Después de que se enteró que la sepultura que se realizaba en ese momento era para ella: "*Yo he querido a Ofelia, y cuatro mil hermanos juntos no podrán con todo su amor exceder al mío... descarguen sobre nosotros yugadas de tierra innumerables, hasta que estos campos tuesten su frente en la tórrida zona y el alto Osa parezca en su comparación un terrón pequeño....*" (SHAKESPEARE W., *Hamlet* p.161)

La muerte del personaje de Ofelia, en primera instancia provocó un acto *evasivo* en Hamlet para no perder el objetivo del mandato de su padre. Al recobrar conciencia de la importancia que Ofelia tenía en su vida, la postura de ella queda por encima de la imagen, el mandato del padre en cuanto está inscrita como el símbolo de un fantasma.

Desde este momento Hamlet posee una postura *de doble carácter* no sólo tiene el *deseo* del trono por el mandato de un fantasma, sino también el *deseo* de su amada que también se ha convertido en un fantasma, siendo está el soporte, el sustrato imaginario de algo que se llama *sentimiento de duelo*: “Lanzó un suspiro, tan lamentable y profundo, que pareció agitar todo su cuerpo y acabar con su ser. Hecho esto, me dejó ir.” (SHAKESPEARE W., *Hamlet* P.162)

Ante esta última imagen de “suspiro”, Hamlet entra en un estado de *ruptura*, y queda Ofelia como una presencia de exaltación suprema, el cual le hace sentir impotente, esto provoca un estado *de despersonalización de lo real a lo irreal* lo que hace ver a Hamlet en una postura de *locura*, los personajes que se encuentran a su alrededor comienzan a inscribirse en el estado *de la preocupación*. En esa parte ficticia, la imagen del otro es su propio yo. En la estructura del imaginario, el fantasma “es” su composición.

Con la muerte de Ofelia, obtiene una actitud doblemente *imaginaria* del fantasma, deja de tener una función segura desde el momento en que ve perdido a lo que fue el amor de su vida, siente el rechazo de Ofelia. Su arrepentimiento establece una comunicación de *significante* en los actos, el *significado de la sencillez denota* lo que no tiene importancia, pero a la vez connota un *gestus de actos incorruptibles*, lejanos a las ambiciones. *Su actitud de grandeza se denota en realeza como orgullo* a alcanzar; sin embargo, la *diégesis de realeza connota los actos más inicuos*.

Otra característica *significante* de la postura *frágil* de Hamlet es la relación que el tiene con el personaje de Gertrudis, su madre, él le exige imperativamente que deje a su tío; uno podría pensar que aquí él es una persona de carácter fuerte; sin embargo, ¿qué sucedió?, hay una postura de *inseguridad* que sobreviene justo después de la intervención del espectro, el siente un abismo ante la piedad por su padre, en este caso la función del fantasma sería para devolverle un sitio determinado al deseo de la madre. El fantasma pudiera manifestar que hay cosas;

en la madre de las cuales el no tiene nada que ver. "Si oyes la voz de la naturaleza, no sufras, no, que el tálamo real de Dinamarca sea el lecho de la lujuria y del abominable incesto. Pero de cualquier modo que dirijas la acción, no manches con delito el alma profiriendo ofensas a tu madre" (SHAKESPEARE W., *Hamlet*, p.44)

Después de la intervención del espectro, Hamlet considera que no todo lo de su madre es malo y aunque ejerce sobre ella una presión muy intensa, la relación de ellos no puede quedar de enemigos. Hamlet está lejos de hacer las pases, aunque el personaje de la madre elige ajustarse a lo que él le pida que haga, justamente allí está la estrategia de la madre para que ella ponga de relieve su deseo tal como lo hace. Hamlet obviamente no puede corresponder a los deseos de su madre dado que a él no le compete, por ejemplo *el deseo marital*.

6. D. CARACTERÍSTICAS DEL GESTUS DE OFELIA

La *diégesis* del personaje de Ofelia está en el *amor idílico*, la *metadiégesis* está en el *gestus de la degradación*, símbolo que está ligado a la involución de la vida misma de la mujer (época en la que fue escrita la obra), se deja arrastrar a todos los actos que poco a poco hacen de ella una mujer pura y casta, creyente, obediente a su padre y a su hermano, con resignación espera la resolución que le brinda el autoritarismo sobre su porvenir, domesticada a la espera y necesidades del amado, su príncipe, un deber.

Al saber que Hamlet se separó de ella la ubica en un estado *de angustia*, cuando se entera que su padre fue muerto por el hombre que ella amaba, esto la sumerge primeramente en un estado *de locura* que la conduce a la muerte.

Ofelia sería la primera persona que Hamlet ha encontrado después del encuentro con el fantasma. Este personaje es una imagen que parece no estar implicada para nada en el asunto reactivado por la intervención del fantasma; Hamlet se separa de ella sin saber las causas.

6. E. METADIÉGESIS EN LA TRAGEDIA DE HAMLET

Metadiegeticamente podemos mostrar *el gestus del deseo* de Hamlet de la siguiente manera: *La diegética del* deseo de poseer un trono, se va desvaneciendo en el trayecto de la obra, es un deseo que se sitúa en el más allá, la demanda dirigida al otro, se convierte en una auto demanda.

- a) El síntoma de duelo por parte de su padre y la aversión con su madre Gertrudis, generó la imagen del fantasma produciéndole un mensaje que lo llevó al plano de lo imaginario, reproduciendo los siguientes estados de ánimo: *duda, intolerancia, rebeldía, auto descontrol, euforia, ofuscación, venganza y el poder tolerar.*
- b) La actitud *de rechazo* que se generó con el amor de Ofelia lo llevó al plano de lo irreal: se conformaron los siguientes estados de ánimo: *ignorancia, resignación, inseguridad,*
- c) La noticia de Ofelia muerta se generó un estado de despersonalización y lo llevo al plano de lo irreal, se generaron los siguientes estados de ánimo: *apatía, angustia, culpa, arrepentimiento, temor, melancolía.*
- d) El indulto con Gertrudis produjo un mensaje que lo llevo al plano de lo real, se generaron los siguientes estados de ánimo: *frustración, rencor, odio, aversión, histeria.*
- e) Sus monólogos (incluyendo la representación) de igual manera lo llevaron al plano de lo real, se generaron los siguientes estado de ánimo: *melancolía, duda y astucia.*

Las imágenes, actitudes y estado de ánimo generadas por el consciente o inconscientes conllevan un mensaje y se encuentran condensados en el *gestus del deseo*, forjando síntomas de locura, estados maniaco depresivos, esto a consecuencia del duelo por el que atraviesa Hamlet.

Hamlet pelea sobre la tumba de Ofelia con su hermano Laertes porque el no le permite despedirse de ella, ya que lo responsabiliza a él de la muerte de su padre y ésta a su vez produjo la muerte de Ofelia.

Podemos ahora ver a Hamlet desde otra perspectiva, él recobra por primera vez su deseo, el deseo de Ofelia Después de muerta, Hamlet recobra su deseo que era precisamente el *deseo por la amada*.

Aunque Hamlet sufre el duelo de la amada, su personalidad está constituida por un *gestus de anhelo* hacia el poder que llevan consigo cualquier persona que pertenece a la realeza. El significante de su duelo quedaría como un acto de "doble duelo del deseo". Se trata entonces de otras analogías:

- "El duelo es otro duelo lo que el yo es al otro".

- Como el yo, el duelo se compone en el registro del anhelo.

Su aparente estado de locura que desprende hacia los demás; no es más que un *estado intenso de melancolía provocado por el duelo, que lo hace enloquecer*. "No es extraño. Ya veis mi tío, rey de Dinamarca. Los que se mofaban de él mientras vivió mi padre, ahora dan cien ducados por su retrato en miniatura. En esto hay algo que es más que natural, si la filosofía pudiera descubrirlo" (SHAKESPEARE W., *Hamlet*, p.68)

Su *sensatez* en su incesante cuestionamiento y su raciocinio melancólico lo llevaron a elucubrar la escena de la muerte de su padre. Con toda elocuencia el mismo escribió la pieza; sin embargo, la misma *preocupación* por vengar la muerte de su padre dividió la personalidad de Hamlet, desde el momento en que enfrentó al espectro de su padre, quedó desmembrado. Su *idilio* con Ofelia lo convierte en *antipatía*. Al poner de relieve la incidencia de la *antipatía*, ésta se ve confrontada con el *deseo del tánatos*; más allá del punto dónde el sujeto es advertido de que no hay otro del otro.

Desde el punto de vista de Lacan, *la connotación metadiégesis del gestus del deseo* en el personaje se da en razón de la “introyección” del objeto perdido, para que sea “introyectado” hay una condición previa, a saber, que se haya constituido en cuanto objeto, en Hamlet es el trono.

Consideramos por lo tanto, que el cambio de la posición del deseo del trono, al deseo de poseer a Ofelia, lo muestra claramente con el acontecimiento en el cementerio.

6. F. LA DIEGÉTICA EN EL GESTUS DE HAMLET

El *gestus connota* una locura que deviene de la lucidez del personaje de Hamlet, representa metafóricamente hablando “el incendio que significa el abrazo del poder”:.*Yo no estoy loco sino cuando sopla el Nordeste; pero cuando corre el Sur, distingo muy bien un huevo de una castaña*” (SHAKESPEARE W., *Hamlet*, p.68)

El “*deseo*” por el poder. Podemos decir que es el ser que nació allí, le fue designado un poder y repentinamente por un acto obscuro le fue arrebatado dicho poder, en su actitud de quererlo recuperar lo atenúa, lo oculta y lo oscurece mediante una nueva actitud *de angustia*

La nueva actitud *de angustia* no corresponde a su inconsciente, por lo tanto su personalidad no es auténtica, se ve disgregada, forzada a ser lo que no le corresponde. El acto de visión (el fantasma), lo lleva a un mundo irreal, sin perder el control, cuando este no le satisface del todo, pone cartas en el asunto de una manera muy sutil, para no quitar el dedo del deseo.

Al principio de la obra el fantasma fue el recurso par vengar la muerte de su padre; sin embargo no fue suficiente. Hamlet siente el engaño de su familia, se da cuenta que no hay ser humano mas engañado que el que se somete a las tareas impuestas por su reino mientras más se justifique, anhele y anhele las tradiciones

más incrementa el deseo por la lucha. Decepcionado de su familia pierde el deseo de seguir luchando por la corona, actúa en un auto rechazo constante que le es cansado, el último de sus recursos desemboca en locura.

La diegética del gestus del deseo de Hamlet es la significación psicológica que se plasma en una imagen, en una actitud y en un estado de ánimo que forjan un mensaje implícito, al traducirse en la limpidez de una formulación. Se inserta el sentido de auto reflexión en la *angustia*. El *gestus*, como consecuencia de un síntoma de duelo en un personaje, no puede acceder a una formulación totalmente clara, la imagen de la personalidad es densa, se expresa sin formular, es un *gestus* menos transparente al sentido que el verbo mismo.

Para Freud, la satisfacción de la angustia está en lo imaginario en la conciencia primitiva, arcaica o infantil. El deseo de Hamlet, en primera instancia se satisfizo con la aparición del fantasma y desaparece al entrar en un estado de cuestionamiento.

El símbolo del fantasma aparece para darle fuerza a la figura del príncipe "abandonado" y cuyo duelo no es efectuado. Así, al leer sin desatender el *gestus* del deseo, pareciera que se trata, en esa problematización de un estado de duelo, no de una aceptación pura y simple del padre muerto; sino de una no aceptación de no sustituir el trono del padre, se genera un *estado de impotencia* al aceptar una condición que no le pertenece, se genera un estado *traumático* del hijo despojado. Con la revelación viene el desengaño, el reconocimiento de la vileza humana. La llegada de la lucidez tiene como precio el desencanto y la desilusión, presenta una confusión de personalidad.

6. G. EL OCASO DEL GESTUS DE HAMLET

Para Heidegger el *ocaso del arte* es "darse el arte de su *Wesen*" (ser ontológico), la supervivencia del arte en su sentido tradicional, donde las obras tradicionales cuya valoración no puede referirse ante todo o exclusivamente a su

capacidad de autonegación por su apariencia o forma sino a una acción donde considere que se encuentra en una etapa de surgimiento.

El carácter ontológico en la creación de un personaje como Hamlet lo tenemos más en los conceptos metafísicos, en diferentes épocas de la historia una línea de pensamiento tiene más presencia, la ubicamos en el nihilismo como algo que se desvanece y aparece, no como algo que está (y esto desde *ser y tiempo*) que nace y muere.

Para explicar la obra de Hamlet como creación se toman en cuenta los dos instintos que surgen de la naturaleza misma y son las bases de todo arte, Nietzsche utilizó el nombre de dos divinidades griegas: Apolo (sueño) y Dionisio (embriaguez), para hacer un oximoron de voluntad y fenómeno, ser y apariencia o "realidad embriagada" y "mundo de imágenes": una tiende hacia la forma, la apariencia y la otra, en cambio, acalla la ausencia de forma, ausencia de límites, lo indeterminado, "El mundo de los sueños es el mundo de la medida de la forma, de la armonía de la belleza, de lo limitado, y donde reina el *principium individuationis*. El mundo de la embriaguez en cambio, significa lo caótico. Lo ilimitado, el lugar donde se rompe el *principium individuationis*. (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*", p.22).

La propuesta de Heidegger como *el ocaso del arte* descansa en el concepto de "el arte como puesta por obra de la verdad" y significa que Hamlet como personaje, en la experiencia de lo dionisiaco se aproxima más a un mundo de duelo (de dolor), un mundo de contradicciones, sin ninguna ilusión donde reina la apariencia pero también un mundo ilimitado.

Después de 400 años la obra de Hamlet no deja de ser placentera porque el *gestus del deseo de la obra de verdad*, la vamos a ver como un *aufstellung* (algo que está listo) de un *Her-stellung* (producción) donde se acentúa su sentido y se "levanta algo para mostrarlo" *El gestus de Hamlet* tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo histórico y un grupo social que

reconoce los rasgos de la propia experiencia del mundo; por ejemplo: el *gestus* del deseo más allá del bien y el mal donde lo único que se revela es una verdad que pertenece a una época. Aquello que en términos despectivos se llama la función estética como la organización del consenso, se reconoce el mensaje del *gestus* al intensificar la circunstancia de que cada uno pertenece a un mundo trágico. Su manifestación sólo como signo distintivo de reconocimiento a lo largo de la historia. “*El gestus entendido como mensaje*” es un valor que remarca la acción e intensifica la obra con el fin de mencionar que es trascendente.

La posibilidad de un mensaje articulados como el *gestus* de Hamlet, es permanentemente referido a este mundo por lo tanto podemos hablar del *lo otro del mundo*. Para Heidegger eso otro que ya no se encuentra en la tierra, es la obra que está definida por las circunstancias de “nacer y crecer para entender el morir”, vivir en el *zeitigen* (lo que se va dando con el tiempo) “aquello que madura en el sentido del ser vivo, pero también aquello que se temporaliza según el uso etimológico que hace de este verbo en *Ser y tiempo* Lo otro del mundo, lo opuesto. Lo que manifiesta como aquello que se retrae siempre a una condición natural que supone el *Zeitigen* el nacer y el madurar”: La obra de Hamlet se vuelve una “manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido” (Vattimo G “*El fin de la Modernidad*”p. 59)

El *gestus* de Hamlet representó una personalidad de *crepúsculo* o *acaecer* de un personaje para presuntamente hacerlo eterno y en el fondo considerarlo como fuerza permanente que se impone, como una experiencia del *deleite distraído* de una obra de arte que se debe a una continúa razón, que maniobra el *significante* para comprender la *autodiegésis* del *gestus*.

¿Cómo admitir el devenir de una apariencia en Hamlet?. Como un fenómeno. “La totalidad del mundo es fenómeno. Solo para la voluntad única. Ella no sólo sufre, sino que pare; para la apariencia en cada mínimo momento. Que como lo no

real es también el no uno, lo no existente, lo que deviene" (Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*", p.58).

Comprender el fenómeno de la apariencia del personaje, sería analizar el devenir de la apariencia en su contradicción, estaríamos hablando de la profundidad del *gestus* como fenómeno donde se suscita el quebrantamiento de lo trágico (el dolor y el placer).

6. H. EL GESTUS DEL DE LA ANGUSTIA COMO OBRA DE ARTE

"Ninguna cosa está (es) donde falta la palabra" "Un es donde la palabra se quebranta". (Vattimo G "*El fin de la Modernidad*"p. 61)

Como si el quebrantamiento de la palabra que sobrevive en la poesía nos condujera a las cosas mismas. Si trasladamos este quebrantar de la palabra en los versos de Hamlet haríamos una colocación de la cosa en el juego del *Geviert* (unidad de 4) la cuadratura de tierra y cielo, mortales y divinos que se da sólo como "resonar del silencio", sin tener que ver con la evidencia objetiva de la esencia en la que describe la fenomenología de tal manera que el quebrantamiento de un texto dramático que sobrevive en la imagen de un *gestus* nos conduce a una "esencia de la verdad" en la obra de Hamlet, él es el *gestus del deseo* "el origen del *gestus*" descansa en la precomprensión del mundo de *Geviert*.

El significado de la dramaturgia deviene de un evento inaugural de aspecto histórico de acuerdo a las experiencias del ser humano. Con esto se quiere decir que cuando hablemos de verdad no lo haremos como una estructura estable, que ha de pensarse siempre como un evento.

Heidegger habla de un "evento del ser" en singular de la época del ser. "El origen de la obra de arte, aquello en ser y tiempo era el mundo que se convierte en un mundo". La verdad de una dramaturgia puede acaecer en una tesis con diferentes nombres. "La condición irreductible de la obra de arte a lo ya existente

puede entenderse como una casi subjetividad". (Vattimo G "El fin de la Modernidad"p. 63)

El sentido de la dramaturgia no la podemos experimentar como una cosa puesta en el mundo o una representación verdadera de tipo profético y utópico. El carácter del arte es concebido siempre a la luz del hecho de fundar, es decir de presentar posibles mundos históricos alternativos del mundo existente. "La palabra poética está destinada a quebrantarse como se quebranta la palabra profética en el momento en la que se realiza la *profecía*". La dramaturgia de Hamlet es un lenguaje poético consumado. "se consume y se quebranta al referirse a la cosa cuando la cosa es (ya) hecha presente" (Vattimo G "El fin de la Modernidad"p. 64)

Desde Heidegger la relación lenguaje-arte refiere al *umwerfen* (quebrantamiento) en el *Zeigen* (mostrar) la obra originaria en el arte. El quebrantamiento de la palabra se a la reflexión sobre la esencia del lenguaje.

Para referirnos a lo que pudiese ser la obra original de Hamlet, puesto que fue escrita en 1601, usaremos el *sagen* significa "hacer aparecer, desplegar a la mirada un mundo alumbrando- ocultando- liberando". (Vattimo G "El fin de la Modernidad"p. 80)

Esto nos aproxima más al "movimiento del personaje". Cuando nos referimos a que la palabra se quebranta, no sería hablar específicamente de la obra, sino que se trata más bien de colocar el *gestus del deseo* de Hamlet en la proximidad, en ese cuadrado de las regiones del mundo al cual pertenece *El hombre por cuanto es mortal pertenece al *Geviert*. Los mortales son aquellos que pueden experimentar la muerte como muerte" *(Vattimo G "El fin de la Modernidad"p. 66)

La fenomenología husserliana, por su exigencia de "vuelta a las cosas", hace plantear la "cuestión del ser" como tal y permite abordar una "ontología fundamental" que tiene su punto de partida en un "ente" (*Seiend*) "privilegiado" y para Heidegger

es el "ente humano" que plantea el *metamensaje* en la cuestión del ser por el simple hecho de *estar* ahí (*desein*): La "ontología fundamental" es una "analítica existencial" centrada en las estructuras que definen el modo de ser del hombre, la intelección, la angustia, la preocupación en el "ser hacia la muerte". Estos aspectos de la existencia definen de que modo el hombre que crea vive la "diferencia ontológica" "separando y uniendo el ente y el ser". En una etapa de creación, la relación entre el tiempo y el ser resulta determinante.

La ontología heideggeriana (en el arte), sólo a partir de la verdad del ser se habla del fenómeno de arte, a partir de ese fenómeno se contribuye en la creación. Al analizar la aparición de la creación podemos decir lo que el *gestus* dentro de una dramaturgia puede "significar".

El fenómeno de Hamlet ha determinado en el *gestus* de la angustia un mensaje de la verdad del ser; donde la autenticidad de la existencia continúa siendo siempre definida, al proyectarse explícitamente hacia la propia muerte. Como algo que pasa y constantemente se está modificando; lo que queda y dura.

El *gestus* del deseo en la dramaturgia de Hamlet no se da como algo que esté más allá de la palabra como algo anterior a ella e independiente de ella sino que se da como "efecto del silencio". "Tener acceso a las cosas mismas no significa tratarlas como si fueran objetos sino que es encontrarlas en un juego del naufragio del lenguaje en el que el se experimenta ante todo su propia mortalidad" (Vattimo G "El fin de la Modernidad" p. 67)

En vez de hacer una gran valoración de los *gestus* en Hamlet que otros pensadores lo han hecho, en este caso, **se busca el debilitamiento de conformidad que tiene que ver con la figura de la muerte para que en cierta medida se de el retorno de la supervivencia.** La condición del *gestus* de la duda (el más famoso) con la frase "ser o no ser" alude a una modalidad de "acaecer" de la verdad que se caracteriza explícitamente con el doble rasgo de descubrirse y

ocultarse. A este doble rasgo se refiere la misma definición de un nuevo mensaje (el *gestus del deseo*) como obra de verdad, porque el acto de cambio se presenta sin hacer ocultamiento de los *gestus* anteriores.

Hay que tomar en cuenta que una buena parte del contenido sobre la obra de Hamlet han sido modificados por los cambios que se han hecho al ser traducido en diferentes lenguas, desde hace 400 años; a pesar de mencionada penuria, la obra entra en un estado de "acaecer" de un *Lichtung* (esa media luz que se puede vislumbrar en la oscuridad), en la que la verdad se da no ya con los personajes impositivos que impresionaban directamente a la audiencia en su época; sino con un quebrantarse en el mensaje del *gestus* de la angustia (por el duelo), hay un surgimiento de valores; no obstante estos quedan en duda y nos referimos ahora al mensaje del *gestus* del deseo como valor estético; si colocamos a la verdad no como una metafísica estable, sin un evento y la verdad puede acaecer precisamente en ese quebrantarse por la modificación del texto, que es la condición que tiene la obra tradicional y es acogido por medio del *Lichtung* "no lo que dura sin lo que queda, puede ser una huella, o simplemente un recuerdo".

La obra de Hamlet, siempre se ha visto como inauguración de mundos históricos, como poesía que "hace época", parece concebida ante todo según el modelo de las grandes obras clásicas, por lo menos en el sentido común de este término, no mediante una conciliación y perfecta adecuación de lo interno y lo externo, de la apariencia sensible, sino mediante la perduración del conflicto entre "mundo" y "tierra" en la obra como clásica por representar una parte de la historia.

La exposición del mundo de Hamlet va más allá del error trágico de un imperio que culminó, como producción de la tierra, es una obra poética metafórica, donde los instintos de un ser afloran y se manifiestan como parte de lo que es la "condición del ser". El *meta-teatro* (teatro dentro del teatro) en la dramaturgia fue su mejor instrumento para remarcar el ingenio del personaje principal y resaltar las obscenidades de otros personajes; "por medio de la metáfora; se indica crea e

inventar, ya en el sentido más específico en que dicho verbo indica la "poesía como arte de la palabra". (G. Vattimo y otros "En torno a la posmodernidad p.68)

"-CÓMICO: Luces me niegue el sol, frutos la tierra, sin descanso y placer viva muriendo desesperada y en prisión oscura... ni quietud encuentre en parte alguna con afán eterno; si ya difunto mi primer esposo, segundas bodas péfidas celebro. (SHAKESPEARE W., *Hamlet* P.96)

Estos estados metafóricos son parte de la *autodiégesis* en el *gestus* principal de la obra. En la propuesta del "arte y el espacio", *el acaecer de la verdad en el arte*, fue un tema en el que Heidegger no dejó de cuestionar hasta sus últimas obras, unas de sus conclusiones fueron: *La verdad que puede acaecer*, no significa la verdad como evidencia temática, sino más bien, tiene los caracteres de la "apertura del mundo", lo cual significa "tematización" y al propio tiempo colocación de la obra en el fondo.

En realidad si nos detenemos y vemos el valor de una obra de arte, cuando no ha *significado* un estado estético su valor está sustentado en un mero concepto que deja de existir con el correr del tiempo, nos damos cuenta que lo insólito se convierte en valores denotativos. Algunas propuestas que fueron sumamente opositoras, con el tiempo dejan de ser un aguijón estimulante de la creación artística y el significante se puede convertir en una guía de la vida cotidiana. Todo aquello que creíamos contradictorio para favorecer la vitalidad se vuelve opaco y conforme.

Hamlet ha sido para algunos pensadores: "La luz que nace del exceso de tinieblas". "El resplandor instantáneo de armonía en el centro de la subversión": El *gestus* de la angustia de Hamlet, lo vamos a colocar como el prisma de cristal, sería la luz viva que representa el sentido de pisar este mundo, "**la conciencia devenida de la lucidez**". El conocimiento indicador de auto cambios, que te pueden colocar en la conciencia y la locura,* en este mensaje se encuentran constituidos todos los mensajes de la obra. "Es como cuando una ala de plumas negras o un sombrero de

fieltro negro, colocado entre el ojo y el sol, reflejan en sus bordes las siete rayas a como lo haría un prisma de cristal” (G. Vattimo y otros “*En torno a la posmodernidad* p.48)

* Casi siempre ha sido la locura quien ha abierto camino a las nuevas ideas, quien ha roto el vallador de una costumbre o una superstición venerada. ¿Comprendes por qué fue necesario el concurso de la locura? ¿Por qué fue necesario algo que fuese tan aterrador y tan indefinible, en la voz y en los gestos, como los caprichos demoníacos de la tempestad y del mar; algo que fuera a la vez digno de temor y de respeto; algo que llevase, cual las convulsiones y los espumarajos del epiléptico, el sello visible de una manifestación absolutamente involuntaria; algo que parece imprimir al enajenado el sello de una divinidad, de la que él parece ser la máscara y el portavoz; algo que inspirase hasta al mismo promovedor de la idea nueva, veneración y temor, de si mismo en vez de remordimientos y le impulsara a ser el profeta y el mártir de aquella idea? Aunque ahora se nos dice a cada paso que el genio tiene algo de locura, los hombres de antaño estaban mucho más inclinados a la idea de que en la locura hay un principio de genio y de sabiduría, algo divino, como se decía al oído. A veces se expresó esta idea claramente. “La locura ha derramado los mayores beneficios sobre la Grecia” NIETZSCHE F., *Aurora*, p.16)

Indudablemente hay obras de arte que nunca dejan de tener un concepto de estética reconocido por la historia, que transgrede un concepto meramente denotativa, y son inmortales como la obra de Shakespeare, Hamlet. Y las podemos nombrar con la siguiente frase Nietzscheana: “Aunque el sol ya se ha ido, ilumina y calienta todavía el cielo de nuestra vida, aunque ya no lo veamos más”. El arte persigue la libertad”, este pensamiento lo tenemos desde los míticos, los griegos o cualquier otra cultura, porque se anclan pensamientos legítimos de lo que se considera verdad y lo justo de lo que viene a faltar en el alma o en el espíritu, la conciencia de la ausencia de valores.

CONCLUSIÓN

“ SIGNIFICANTE QUE FALTA EN EL CONJUNTO DE LOS SIGNIFICANTES, QUE FALTA EN EL DESEO, TESORO DE LOS SIGNIFICANTES”

La parte del doble deseo anula el deseo, no hay más deseo. Ese significante faltante no está, por definición, inscrito en ninguna parte; pero, como debe estar en alguna parte, se hará una solución muy sutil para reconocer el *gestus* del deseo de Hamlet duplicado en angustia, esto en cualquier situación donde esté el personaje.

Cuando se trata por ejemplo de diferentes estados de ánimo muy opuesto, el uno del otro, decimos que el personaje se encuentra al borde de un estado maniaco depresivo, al reconocer su doble estado de angustia; en un **“significante faltante”**. Y no localizable en un lugar determinado (en el sentido de un aquí y en ninguna otra parte). Esto nos daría como resultado un deseo frustrado, sobre ese significante-objeto que debe buscarse en un lugar designado que “no designa ningún lugar en particular aunque designa de todo”.

Supongamos que se busca un lugar para encontrar ese faltante y este lo vamos a encontrar en el enfrentamiento de esgrima que planea maliciosamente Claudio entre Laertes y Hamlet: haber jugado así con la poca determinación del contrario, significa, que ese **significante faltante** que se encuentra en el *gestus* del deseo lo refiere a él, como parte de su inconsciente. Su ser a punta en todas direcciones. Sin ánimo de perpetuarse, sin patria, sin la intención de pelear el trono. Hamlet entra en un mundo propio, tan arbitrario como los demás, sin ilusión. Su existencia *se separa*, sus actos son amorales. “la relación de falta se sitúa más allá del lugar donde se ha jugado la distinción del objeto parcial como algo que funciona en la relación del deseo” (LACAN J., *Subversión Del sujeto y dialéctico del deseo*. P.32)

El gestus representativo del personaje Hamlet está en función del sacrificio, no pura y simplemente “físicamente”, como se dice, “realmente”, sino

simbólicamente, lo que no es poca cosa, esa parte que ha cobrado una función significativa para desviar el **deseo frustrado de gobernar**, la deshonra de su linaje como príncipe, la turgencia vital, esa cosa enigmática, universal, que lo atrajo a Ofelia, el supuesto amor, su actitud de indisponibilidad para con los demás, lo convierte en un símbolo que no garantiza ni siquiera la significación de un discurso, el mártir. Es decir. *Todo el sufrimiento por el cual paso lo convierte en otro sujeto (vacilante), un ser que no pertenece a él; sino a la representación del sacrificio, para demostrar la inexistencia de un reino que habita la idea de destino.*

Hamlet se olvidó de vengar a su padre, el rey pierde su fuerza en la conciencia de él. La megamatanza se debe a movimientos irracionales, como un “cachondeo” de muertes, más que a un efecto causa.

El sacrificio al que nos referimos en su función propiciatoria, puede ser otro, no descompletado del significante faltante. Eliot lo llamo “neo-cristiano”, al enfrentar al espectro como un nostálgico recordatorio de su espiritualidad perdida. Tenemos a un ser *sacrificado* de algo de sí mismo que ha tomado el valor del significante mismo de su alineación, el poder materializado, algo que se atiene a su vida misma porque ha tomado el valor de lo que lo ata al significante, en cuanto está esa posición que un objeto particular se vuelve un oscuro objeto de deseo: su Padre, madre, amada, su mejor amigo y todo lo imposible por lo que tuvo que atravesar. Es legítimo sostener que, aun cuando termina cumpliendo el acto de venganza, el asesinato de Claudio, lo hace a pesar suyo. El fantasma mismo, que ha sido precisado anteriormente, no se constituye más que en la vía del retorno del plano inconsciente.

La pseudo-inscripción del poder en el inconsciente quedaría casi escondido, velado, nunca claramente mostrado por el sujeto, dicho de otro modo, a sustitución en cuestión no es simple.

En el aspecto metadieético, los significantes que llegan al sitio de otro significante, como la metáfora, la metonimia o alguna otra figura, en el caso de “yo soy el hombre cuya madre se casó con el tío que asesino a su padre”. Mensaje implícito de todo el sufrimiento que debe cargar un ser sacrificado, obviamente pudo ser un ser trágico, visto desde los griegos, convertido en un humano de “situación” como Edipo u Orestes, pero desde Lacan, nada tiene que ver este con los otros, dado que no encontramos una escena central que defina la personalidad, se puede considerar un personaje ¿libre?, ¿desdibujado? A pesar de que se revela por no ser libre, nunca lo vemos atrapado en ninguna causa, aun cuando le es impuesta por el espectro. El personaje nos desconcierta cambiando casi con cada frase que menciona. En estas circunstancias es difícil conciliar su personalidad en “criatura de situación”; en este sentido el *gestus de la angustia*, queda reducido a una autodiégesis de “actor”. Hamlet es sumamente inteligente en cualquiera de sus fases, inteligencia misma que se ve descentrada cuando lo vemos vacilando. En la escena de Ofelia en el cementerio, ella se vuelve el soporte puro y simple de una vida que en su esencia se vuelve para Hamlet condenada. Lo que se produce en ese momento, es en esa destrucción o pérdida del objeto, se da una reintegración dentro del marco del deseo. La personalidad indefinida de Hamlet se halla de algún modo en posición de condensar en él lo que se puede llamar las virtudes o la dimensión del ser, ese simple detalle del ser, puede ser el objeto del deseo humano.

Ese mensaje del *gestus del deseo* de Hamlet que lo hemos estado viendo como una mezcla de estado de ánimo se forja con la misma ruptura de relaciones, difícilmente lo podemos simplificar al “deseo frustrado”. Después de la ruptura con su padre, difícil de superar, se produce una segunda ruptura con Ofelia, y con esto podemos ver que Hamlet se inclina entonces del lado perverso, por su incapacidad de tener una relación con su amada, lleva consigo el sentimiento de culpa, son en efecto rasgos comunes a las diversas personalidades.

Las diferencias de estado de ánimo e incluso de personalidad son consecuencia de la estructura del fantasma, su estructura general, es quitar la

relación determinantes del sujeto con el *significante*, lo que es expresado por deseo (es el sujeto en tanto que es afectado irreductiblemente por el significante con todas las consecuencias que esto implica) en una determinada relación específica con una coyuntura imaginaria en su esencia, "no el objeto del deseo, sino el objeto en el deseo".

El fenómeno como arte en la *autodiegética del gestus* del deseo de Hamlet es una "analítica existencial" desde el punto de vista de Heidegger en la medida que define el modo de ser del hombre: la manera de pensar, la angustia, y un constante cuestionamiento sobre el "ser hacia la muerte". Este personaje en su "locura" busca de lo "divino"; su pensamiento tubo que transformarse, acogiendo el misterio del ser. A partir de su estado connotativo del personaje, cabe pensar en el fenómeno de lo sagrado. Sólo a partir del fenómeno de lo sagrado éste posee una personalidad de divino, ser sacrificado como un efecto retórico mas que como un efecto de fe . En la aparición de su padre como algo divino cabe pensar y decir que la palabra Hamlet "puede significar", En la función estética, hay una estructuración del mensaje ambiguo por su jeroglífico y se presenta como auto reflexivo al atraer la atención del destinatario, antes que nada hacia su propia forma.

La *metadiégesis* de la obra la podemos ubicar como un "centauro", no es que éste carezca de connotación, o que se disuelva en el terreno conceptual, de la "conceptología" desde Frege, sino en el terreno artístico, la imagen del centauro la podemos ver en un dibujo o en un poema. En este caso la "connotación" interna de Hamlet está en los términos de su contexto particular que lo convierten en una realidad general, un símbolo de figura poética, donde el futuro rey de Dinamarca, es arrancado del mundo por su arrebató lúcido, se interna a partir de la revelación espectral en una tempestad de pensamiento que le lleva a cuestionarse cada una de las normas de la existencia de su entorno. No se ve lugar para las explicaciones que provengan de un lejano trasmundo. Para la locura de Hamlet no hay redención posible, no hay ninguna fe que se vislumbre, no existe el mecanismo del crimen y el castigo en medio de una matanza.

El mensaje del gestus del deseo en Hamlet para valorar el estado estético de lo podemos colocar en el sentido de producir una reintegración de la existencia, desde el momento que se retomara al personaje para buscar su *autodiégesis* y *metadiegesis* como parte de la historia del espíritu.

Su esencia ontológica se muestra en la dramaturgia, signo distintivo en las posibilidades de los mensajes articulados como lenguaje metafórico, permite insertar nuevas propuestas, ya sea para su análisis o como puesta en escena como se ha venido haciendo desde hace 4 siglos y desde que existe el cine se ha representado más de 60 veces, ya sea del escrito original o simplemente tomándolo como excusa.

La *aureola de Shakespeare* una vez más en una etapa de surgimiento como ese algo que se “*desvanece y aparece*” por su función de fundamentar y constituir personajes que hablan por si mismos en líneas que definen un momento histórico de un grupo social al reconocer los rasgos de la propia experiencia del mundo en cuanto a la muerte, o mejor dicho, el ultimo soplo de vida, tiene lugar en la soledad, al igual que nuestro nacimiento. “Principio y fin hermanados por el aislamiento”.

PIE DE PÁGINA

1. Forma. En la dramaturgia son los elementos del discurso sonido, palabras, ritmo, métrica y retórica.

Figuración es la manera de representar visualmente todo aquello que al principio no lo era: al mostrar un decorado, al introducir un personaje, al sugerir un estado psicológico. La escenificación se destaca por opción concreta sobre la interpretación de la obra y sobre la emergencia de fantasías visuales. (PAVIS P. Diccionario de Dramaturgia, Estético y Semiología. p.208)

2. *Gestus* es el término en latín para gesto. Esta forma subsiste en alemán hasta el siglo XVIII.

Las imágenes del arte son símbolos caracterizado en *gestus* y poseen imágenes. El lenguaje del *gestus* está compuesto por símbolos comprensibles para todos. El *gestus* simbolizan representaciones, imágenes contenidos en el sentimiento, y su visión permite acceder al estado que los produjo. El arte representa su esencia mediante el *gestus*, por medio de los símbolos. El placer de aprecio en la obra consiste en comprender los símbolos que son plasmados en el *gestus*.

Usualmente hacemos uso del gesto cuando nos referimos al movimiento que se refleja en el exterior del cuerpo y de la cara, o de las primeras expresiones del sentimiento que la naturaleza ha dado al hombre.

Para hablar del gesto de una manera útil dentro de una dramaturgia es necesario considerarlo desde sus distintos puntos de vista. Pero, sea cual sea la manera de contemplarlo, es indispensable verlo siempre como expresión: en esto reside una función primitiva, que se debe a las leyes de la naturaleza. Este tipo de

gesto es lo que utiliza el creador directamente para crear estados el carácter de un personaje.

El gesto tanto en la vida cotidiana como en la obra artística es un intermediario entre el sentimiento y la expresión física. Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo y el contenido de la obra por los cuales conocemos las manifestaciones interiores de las emociones (no siempre), podemos considerar un gesto bajo un doble punto de vista: en primer lugar, como cambio visibles por sí mismos; en segundo lugar, como medios que indican las operaciones interiores. (PAVIS P. Diccionario de Dramaturgia, Estético y Semiología. P.226)

3.- Diegética, la representación de signos más comunes y trabajados en una sociedad muy específica y que pueden ser signos universales. Cualquier cultura reconoce arquetipos comunes.

La *diégesis*, la vamos a tomar como "El oponente al metadieético, lo tocante a la narración secundaria o de segundo grado" (Helena Beristáin p.149).

4. *Autodieético*. En la dramaturgia la utilización individual del relato construye la parte enunciativa. La representación misma de un personaje se convierte en una *metadiégesis*, puesto que el personaje de la historia narrada, narra, a su vez, otra historia ocurrida sobre otra dimensión espacio-tiempo, con otros actores, se trata de un narrador.

5. *Metadieético* que narra una *metadiégesis* o narración de segundo plano a partir de su ubicación en la *diégesis*. (Helena Beristáin p.150).

6. Para Morrison, el símbolo es el término más general en el "signo" de la tradición "presemiótica". El símbolo es un signo producido por su intérprete que actúa como sustituto de algún otro signo del que es sinónimo.

Para Lalande, la definición de símbolo aplicable a la literatura desde el campo artístico de la semiótica es el siguiente:

“A representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica a B Sistema continuado de términos, dada uno de los cuales representa un elemento del otro sistema”. (DORFLES Guillo. *Símbolo, comunicación y consumo*, p 84)

“Un símbolo es una comparación de la que solamente se nos da el segundo término, un sistema de metáforas”. La función de las metáforas que se presentasen en el *signo* de un personaje; es precisamente en valor a la correspondencia de afinidad que se tenga en todos los elementos que participan para lograr un valor como estado estético. (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.454)

De acuerdo a Helena Beristáin. La semiótica es una teoría general de los signos. Es la descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones entre sí. Cualquier fenómeno de la cultura puede ser observado como sistema de signos cuya función es manejar contenidos culturales. (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.456)

7. La semiosis dinámica es una teoría que trata de explicar la apropiación más significativa que el hombre hace de la realidad, se ocupa de analizar los procesos de pensamiento y de investigar las condiciones de su significación, su significado y su significante.

Está basado en el método lógico de la inferencia a partir de los tres elementos necesarios para que cualquier cosa funcione como un signo, es decir, a partir de la relación entre los tres elementos que son: el signo, el objeto al cual remite, y su interpretante. (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.458)

Se dice que la semiosis dinámica mantiene el objeto de estudio dinámico, al constituir un punto de partida para elaborar juicios perceptivos sobre los signos que contiene el gestus principal de un personaje (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.11)

8. Significado y significante, en la dramaturgia como material (discurso que narra), indica por su misma ambigüedad que el crítico situado ante un texto dramático debe interesarse al mismo tiempo tanto por el *significado* (la historia narrada) como el *significante* (manera de narrar, el concepto personal), para comprender mejor la estructura de fábula. La oscilación en la designación del término (significado o significante) refleja perfectamente el cruce, entre el seno de esta noción, del modelo *re-construido* a partir de los materiales narrativos: una estructura con un fondo sólido (estructura narrativa) y la estructura superficial del relato, (estructura discursiva). La fábula remite a la vez al modelo que se tiene sobre un personaje (de lo narrativo) y a la organización (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.4611)

9. El teatro busca algo más que un estereotipo de personaje, la propuesta es el *metapersonaje*, el cual está constituido por "iconos", y estos a su vez son el sustituto de un mensaje en una puesta en escena. El *metapersonaje* logra confundirnos con la realidad o aun peor o mejor, se puede perder la conciencia y percibir una escena onírica. Todos los personajes que conforman la dramaturgia constituyen una metáfora basada en iconos.

No hay una regla fácil para interpretar la imagen creativa u onírica, ya que como cualquier cosa, están inmersas en su estado onírico metafórico.

Al ubicar la metáfora en el personaje, lo concebimos como *metapersonaje* de la siguiente manera:

Como una pertinencia "diegética" (el acto de realizar cualquier cosa) Si el *metapersonaje*, se está introduciendo al campo del surrealismo, al buscar una pertinencia para sus actos, la cual le permitirá mantenerse al margen de los estereotipos.

La creación surrealista del *metapersonaje* nos ofrece una imagen de icono que se convierte en un *gestus* dentro de su semántica; y aunque la imagen no sea reconocida y definida podemos nombrarla, o en el mejor de los casos interpretarla en los términos de una acción. Para nombrar al personaje debemos "pertinentizar" el *gestus* de su código. (PAVIS P. Diccionario de Dramaturgia, Estético y Semiología. p.338)

10. En el *continuum* del personaje encontramos unidades mínimas que están relacionadas con las experiencias internas, acciones genuinas, significativas y determinadas que están inmiscuidas con reflejos internos de una dramaturgia, casi siempre voluntario y controlado por el ejecutante. (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.460)

11. Pertinencia. "Es una condición para la descripción científica. Permite distinguir cada unidad de las demás que pudiera compararsele. Es una propiedad que convierte a las unidades en idóneas para la comunicación" (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.398)

12. Metonimia. Es una transposición de denominaciones basadas en la relación real de contigüidad, de una estrategia de reducciones de lo no sensorial a lo sensorial. (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.327)

13. Antonomasia. Sinécdoque, oposición semántica entre pares de palabras (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.56)

14. Desde el punto de vista de Luis Álvarez toda ciencia del arte posee un nivel de enunciados acerca de símbolos. El término "símbolo" sigue siendo importante hoy en la epistemología del campo estético. Para él "No hay en el arte doble fondo, sino fondo sólo y todo en él es simbólico porque todo es idea". (ÁLVAREZ, LI. *Estética, Filosofía como ciencia del espíritu*, p. 121)

La ciencia del arte muestra que hay algunas obras en el "arte" que no son simbólicas ni ideales. Aunque en esas cosas los niveles, semánticos y casuales, sean efectos de superficie comparadas con el nivel simbólico.

De alguna manera el símbolo es un tipo de signo. La obra de arte no es precisamente un signo, aunque contiene signos que a la vez son símbolos y que son duales e idiomático, manejan aspectos semánticos y lingüísticos, por lo tanto estamos tratando varios niveles de lenguajes. En un estado estético denotativo o connotativo, obviamente el signo siempre tendrá un significado aunque no contenga un significante.

"Hay signos artísticos que no denotan ningún objeto ni ninguna clase de objetos, son signos *autorrelativos*, porque hay una clase de objetos que no tienen otra manera de existir que no sea "sínica"; Por tanto, los signos no lo denotan, sino que lo manifiestan" (Crice, *Estética, Filosofía como ciencia del espíritu*. Pág., 104.)

La *connotación* es un significado adicional, un sentido secundario de asociaciones emocionales y valoraciones que acompañan por encima al significado básico. El *contexto* social y regional suele condicionar la selección de las connotaciones, y, cuando son individuales, pueden ser vistas como rasgos de estilo. Propiedad que poseen los signos de agregar un segundo (o tercero, etc.) significado el denotativo que es inmediatamente el referencial. Un personaje puede denotar prepotencia, aunque la connotación sea inseguridad.

Roland Barthes explica: todo mensaje comprende, por lo menos, un plano de expresión (*de los significantes*) y un plano del contenido (*de los significados*), los cuales, juntos, constituyen un signo (o conjunto de signos). Ahora bien: todo mensaje de tipo elemental (que comprende estos dos planos), puede convertirse en el plano de la expresión de un segundo mensaje, de modo que el signo del primer mensaje (con sus dos planos) resulte ser el significante del segundo mensaje. El segundo mensaje que de ello resulta ha sido denominado por Hjelmslev: *semiótica connotativa*.

El signo artístico, en el caso de carecer un mensaje *connotativo*, tienen siempre "*significación*". El abandono de un mensaje solamente denotativo para el signo es un paso hacia la madurez de la obra, que reconoce así su desvinculación de cualquier proyecto ontológico y carácter taxonómico, constructivo del orden cultural.

Para Morris "El signo estético significa icónicamente el valor". La terminología de Morris reserva para ese caso el concepto de "*significance*": Los signos que no connotan, sólo significan, son "*significativos*". Significan valores "reflejándolos" o "comparándolos". Esos valores del signo estético pueden ser "objetales". (Crice, *Estética, Filosofía como ciencia del espíritu*, pág,123)

15. Intertraductibilidad. Traductibilidad, univocidad, relación unívoca y equívocidad o relación equívoca, o traductio, y multivocidad o relación multívoca y relación diversívoca. (BERISTÁIN Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, p.497)

16.-El *metateatro* se convierte en una forma de *antiteatro* que difumina la frontera entre la obra y la vida.

Metateatro. Esta tesis, desarrollada por L. Abel (1963) – quien uso el término, no hace más que prolongar la vieja teoría del teatro en el teatro: permanece demasiado ligada a un estudio temático de la vida como escenario y no se basa

suficientemente en una descripción estructural de las formas dramatúrgicas y el discurso teatral.

17. "La pertinencia "permite distinguir cada unidad de las demás que pudieran comparársele. Es una propiedad que convierte a las unidades en idóneas para la comunicación" (Beristáin Helena "Diccionario de retórica y poética p.398)

18. Anagnórisis, se da en las narraciones, sobre todo en la epopeya y en la novela y también en las representaciones dramáticas, principalmente en la tragedia donde algunos la han llamado golpe teatral o peripecia: un accidente, un hallazgo, un hecho casual, una revelación, puesto que el reconocimiento presupone la existencia de una ignorancia, un error, creadores de tensión y de suspenso. En la tragedia es la suerte de los personajes (Alatorre, C., *Análisis del drama*, p. 76)

19. Biologizante, "biologizante", su punto de partida coincide con la propuesta estructural del sueño parte del inconsciente el síntoma del deseo se presenta como *metáfora*: una imagen neurótica de condensación y desplazamiento en el espíritu del ser por una carencia. El sostén de la relación con el deseo por el mantenimiento de la mama especialmente como objeto que ulteriormente pasará a ser el objeto fantasmático, y por otro lado la situación en otra parte en el otro. A nivel de la madre y en cierto modo lo coincidente, deportado, del punto de angustio como aquel donde el sujeto tiene relación con aquello de que se trata, con su falta, con aquello de lo cual está suspendido" (Lacan. Sem.10. *La angustia*, 16 de mayo 1963, p.6)

20. Intersubjetividad. Predominio de lo subjetivo. Sistema que lo hace depender todo del sujeto en si del yo, prescindiendo de las consideraciones objetivas (Diccionario Enciclopédico Monitor)

21. Apolíneo. Es el arte de la medida y de la armonía, del conocimiento de sí mismo y de los propios límites. El dionisiaco no es la anarquía bárbara de las fiestas y de las orgías paganas; está entregado a la ebriedad, a la fuerzas incontroladas del

hombre que renacen con la primavera, a la naturaleza y al individuo reconciliado "El hombre deja de ser artista, se ha convertido en obra de arte. Ambos no pueden existir uno sin el otro; se completan en el trabajo creador. (PAVIS P. Diccionario de Dramaturgia, Estético y Semiología, p.48)

22. Se le llama alegorismo a algo que está hecho de metáforas o comparaciones, se cree que ofrece un sentido insuficiente, "Este se acaba con el sentido del contexto." (Beristáin H. *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 25)

23. Devenir.- La fuerza constructiva, simplificadora, formadora, poetizadora. Es la que algo en las cosas haciendo la forma, es la que pone lo bello y lo sublime, el significado y el sentido de las cosas, su valor; crea el universo. "Otra característica del acto creador, de la intensidad de la fuerza que deviene forma, es su libertad: solo en la libertad hay libertad" (NIETZSCHE, F. *Estética y Teoría de las Artes*. P. 25)

24. La "anamnesis" es un tipo de esquema operatorio que se realiza para una historia anterior a la historia, donde el carácter del personaje principal se esfuerza en adjudicarse los beneficios para su propia persona y para la comunidad, y lo es también para una historia después de la historia, cuya figura sustenta una disposición de triunfo súbita y quiere que se le reconozca universalmente por un sacrificio, el cual se considera acto excesivo, aunque percibido como necesario. El sacrificio es el acto más arriesgado de un deseo ideológico, político o social, pues cree realizar la trascendencia del hombre implicando al universo y a la divinidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOUCH, J. *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. Ed. Edelps. 1996
- ÁLVAREZ, Luis. *Signos estéticos y teoría*. Ed. Barcelona Anthropos. 1986
- BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. 1986. *La canoa de papel*. Ed. Gaceta. Mex. 1992
- BARTHES, Roland. *El efecto de realidad en lo verosímil*. Ed. Corazón, Madrid 1968.
- BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Ed. Seix Barral, S.A. 1977.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiología*. Ed. Corazón, Madrid, 1968.
- BENVENISTE, Emilio, *Problemas de Lingüística General*. Ed. Siglo XXI de Argentina, S. A. Buenos Aires, 1974
- BERENGUER, Ángel. *Teoría y crítica del teatro*. Universidad de Alcalá. 1996
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Ed. Porrúa. Mex., 1997
- BETTETINI, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*. Colección punto y - Línea. Ed. Gustavo Gili, S. A. 1997
- BLOOM, H. *The Invention of the Human*. Riberhead books. New York, 1998
- CABRAL, N. Revista : "La Arquine y La Mosca en la Pared". Art. *Deseos Humanos, de Samuel Beckett*. Córdoba. Argentina, 1975
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1976:
- CASSIER, *El lenguaje y la construcción del mundo de los objetos*. Ed. Paidós. Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Ed. Siglo XXI, México, 1979
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO. Monitor.
- DORFLES, Guillo. *Símbolo, comunicación y consumo* Ed. Lumen, 1984
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Ed. Lumen, Mex., 1993
- ECO, Humberto. *Kant y el ornitorrinco*. Ed. Lumen. S.A. Barcelona, 1999.
- FREUD, S., *Duelo y melancolía, en obras completas*. Ed., Amarrout. Buenos Aires, 1975.

- GARCÍA, Canal María Inés. *El loco, el guerrero, el artista*. Colección punto y - Línea. Ed. Gustavo Gili, S. A. 1999
- GILSON, M. *Lingüística y Filosofía*. Ed. Gredos, S. A., Madrid. 1974
- GOUTMAN, Ana. *Teatro y liberación*. México, dif. INBA. Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral, Rodolfo Usigli. 1992
- GROTOWSKY, Jerzy. *Teatro de Laboratorio*. Ed. Siglo XXI, S.A. de México. 3^o edición 1880.
- GUIRAUD, Pierre. *El lenguaje del cuerpo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
- HAUSER, A. *Introducción a la historia del arte*. Ed. Gredos. Madrid, 1961
- HELBO, André. *Teoría de la representación*. Ed, Gili. México, 1978
- JAKOBSON, Roman. *El marco del lenguaje*. Ed. Fondo de Cultura. México, 1988
- KANT. *La crítica del juicio y la crítica de la razón pura*. Ed. Siglo XXI, México, 1983
- KIERKEGAARD, S. *Temor y temblor*, Trad. De Jaime Grimmer. Ed. Losada. Buenos Aires, 1958.
- KNAPP, L. Mark. *La comunicación no verbal*. (El cuerpo y el entorno) Ed. Paidós Buenos Aires. 1997
- KOGAN, JACOBO. *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1965
- LACAN, J. *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*. Ed. Siglo XXI. México 1980
- LACAN, J. /Seminario 10. "La angustia" /Clase 18. del 15 de mayo de 1963
- LACAN, J., /Seminario 10. "la angustia"/ Clase 16. del 27 de marzo de 1963
- LACAN, J., /Seminario 10. "La angustia"/ Clase 17. del 8 de mayo de 1963
- LANGER, K. SUSANNE. *Sentimiento y forma*. Centro de Estudios Filosóficos. UNAM. 1967
- LÓPEZ DE LA VIEJA, Ma. Teresa. *Figura del logos. Entre la filosofía y la literatura*. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1980
- MARINES, De Marco. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Ed. Paidós. Mex., 1988

- MAYOUX, J. *Shakespeare*. Ed. Aubier. Paris, 1978
- MEYERHOLD, V. *Meyerhold on theatre*. (E. Braun, comp.) New York, Hill and Wang. 1969
- NIETZSCHE, F. *Aurora*. Ed. Mexicanos Unidos S.A. 6ª. Impresión, 2003
- NIETZSCHE, F. *El Nacimiento de La tragedia*. Ed. Alianza. México, 1994
- NIETZSCHE, F. *Estética y Teoría de las Artes*. Ed. Tecnos. Madrid, 2001
- OGNEN, R. RICHARDS. *The meaning of meaning*. Ed. Harcourt. London and New York, 1923
- PATRICIA, P. *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Ed. Paidós Comunicación. Mex., 1990
- PINEDA B., Miguel Ángel. *Temas de teatro*. Colección. Periodismo Cultural. Mex. 1995
- PRIETO S., Antonio y MUÑOS G., Yolanda. *El teatro como vehículo de comunicación*. Ed. Trillas. Mex. 1992
- PRIETO, Stambaugh *El teatro como vehículo de comunicación*. Ed. Trillas México. S. A., 1992
- RIRCHARDS I. A., *Practical criticism*, Harcour, Brace and World Harcourt, 1929.
- ROLAND, Barthes. *Elementos de semiología*. Ed. Madrid A Corazón, 1971
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Ed. Biblioteca Basica Salvat
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet prince of Denmark*. Printer, Mediasat Group. 2001
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Ed. Monte Ávila. Venezuela, 1992
- VATTIMO, G., *En Torno a la Posmodernidad*. Ed. Anthopos. Barcelona, 1994
- VATTIMO, G., *El fin de la modernidad "Nihilismo y Hermenéutica en la cultura posmoderna"*. Ed. Planeta Agostini. Barcelona, 1994
- VATTIMO, G., *La Sociedad Transparente*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996
- VATTIMO, G. *Las Aventuras de la Diferencia, "Pensar después de Nietzsche y Heidegger"*. Ed. Península. Barcelona, 1999.