

## Espectralidades

Ana María Martínez de la Escalera

Resumen: En el siguiente ensayo se discuten los alcances de la construcción de sentido y las consecuencias estéticas y políticas de la noción de espectro, propuesta por Jacques Derrida en su libro de 1995 *Espectros de Marx*. Se interroga la noción con el fin de mostrar su fuerza crítica, por un lado y propositiva por otro. La crítica que la introducción de la noción de espectro hace posible es tanto epistemológica (interviniendo la clausura del concepto) como histórico-política (analizando el devenir contingente del sentido y no su historia lineal, reducida a pintar el escenario de su origen o su finalidad teleológica). Pero la virtud del espectro es ir más allá de la crítica, abriendo un campo problemático ya regulado, como es el de la academia en humanidades, a lo excluido o impensado hasta entonces: nuevas proposiciones de sentido o aventuras de la diferencia.

Abstract: The following essay deploys the consequences of the Derridean (Derrida, 1995) notion of Spectre on the production of sense (political as well as epistemological) in the world of the Humanities. The Spectre is put in question and criticized. We argue it has the power to disentangle the standard articulation between the temporality of sense and the event of emergence of the concept in the proceedings of standard academic discourse. We propose to work the resignification of the history or temporality of the Word through numerous performative acts of producing sense (in the Humanities and in the relationships with micropolitical analysis).

Palabras clave: espectro, desconstrucción, performatividad, trabajo de duelo, micropolítica.

Un actor entra y declara: El tiempo está desquiciado, dijo Hamlet. Es entonces la oportunidad de los espectros justicia... El actor, hombre o mujer, se ubica en una escena más filosófica que teatral. Muchos filósofos han propuesto escenas a lo largo de dos mil años de historia con las cuales ilustrar sus argumentos. Algunos, los menos, han argumentado mediante estas puestas en escena del sentido. Derrida fue uno de ellos. Su particular contribución fue transformar la escena en un acto crítico de lectura y la crítica en un acto de análisis deconstructivo.

Se podría comenzar un texto sobre *Hamlet* (Shakespeare, 2001) casi de cualquier manera concebible. A la fecha se han escrito tantos y tan buenos comentarios e interpretaciones que, uno más, habría de parecer fatigoso y sin duda pedante. Pues, ¿qué más se puede decir de Shakespeare y su tragedia que no se hubiera dicho antes y mejor? ¿Qué podríamos o deberíamos decir el día de hoy? Justamente esta última interrogante perfila la respuesta: el sentido y valor de la expresión día de día de hoy nos proporciona la clave del asunto. Un día hoy que como aquel del mejor de los daneses se nos presenta teñido por la crisis. Si Hamlet se inquietaba asombrado (o así nos lo hacía creer) de encontrarse en un tiempo fuera de gozne, *out of joint*, a nosotros por nuestra parte ya no se nos permite el asombro. Sería de una ingenuidad intolerable dudar de que el mundo, y, en particular, la justiciapolítica de ese mundo pudieran estar de otra manera que *disyuntos*. No solamente alejados el primer uno de la segunda otra sino incompatibles, y lo que quizás es más grave impotentes ante la separación, incapaces de comprometerse, de juramentarse entre sí, de lograr la *inyunción* política necesaria a partir de la cual garantizar que a todo tiempo

le llegue, finalmente, su justicia. Una justicia que creemos implicará la venida de lo mejor justamente porque cualquier crisis o disyunción —*out of joint*— supone también, por necesidad, un momento de decisión, por ende una posibilidad de cambio.. Jacques Derrida se ha referido con la expresión *inyunción* a la fuerza de ruptura “que no se pliega a convenciones preexistentes” (1995, 44), es decir a la ley, y que, por lo tanto, produce en el cambio la posibilidad de la institución de lo nuevo, de lo que llega y su sentido, aún antes de su instauración. Fuerza creadora pero que a la vez violenta, que desarticula o desencaja, que hace aparecer lo otro, tanto en el mundo y sus individuos como en la política que relaciona a estos últimos e instaura un nuevo tiempo, una nueva historia; fuerza que desplaza lejos de su alojamiento natural el tiempo presente y nos hace enfrentar el futuro. Así, esa fuerza que Shakespeare llamó el *out of joint* del tiempo no sería sino la ocasión y oportunidad —el viejo *kairós* de los griegos— que al desencadenar el *aquí y ahora* nos ofrece una alternativa. Debemos recordar que en la singularidad del instante se abre la posibilidad de lo mejor pero también de lo peor ético o político, tanto como la oportunidad de corrección. En el momento de “enderezar entuertos” se hace aparecer lo mejor de lo humano, aunque como sabemos, nadie está en condiciones de establecer garantía alguna de que no se volverá a torcer o a salir de sus goznes. El tiempo del hombre, y así el tiempo de Hamlet, es también un tiempo sin garantía: pura inminencia y total urgencia antes que una decisión tenga lugar. En esto se parece a la justicia que es por definición, impaciente, intransigente e incondicional. Y peligrosa, agregaríamos después de leer la tragedia de Hamlet. En nuestra época la tragedia también ha hecho su aparición toda vez que la justicia se reduce a venganza, a retribución.

Hoy tampoco podemos estar seguros que la política y lo político basten para ya no están aquí (es decir que quizás, alguna vez, lo estuvieron) para constituir *loun mundo mejor* entre todos los hombres y las mujeres. Hemos dejado de confiar pensar aristotélicamente en que la política tenga como finalidad la búsqueda del bien común, puesto que este último queriéndose universal se reclama siempre de manera parcial, parece una noción abstracta y cuestionable, y por demás intraducible inalcanzable, impositivamente inconsensuable e incluso, en algunos casos conocidos por los que han vivido lo peor del siglo XX, una intolerable imposición (Arendt, 1993; 1976)... Sabemos que lo que algunos consideran lo común, ha sido en realidad la propia tradición definida por oposición a alguna otra, oposición que hace entrar la violencia de la exclusión al mundo de la ética, por definición pacífico. Por ejemplo, la noción de *estado total* propuesta por la imaginación nazi que implicaba la politización de todo lo social y humano, hacía pensar que la totalización respondía a un bien común, pero propio en exclusiva del *volk* alemán y expresable únicamente en su lengua. El bien conjunto de la ideología nazi, unido a una identidad de tradición y de lengua, establecido al distinguirse de los alemanes expresado también en su identidad que, como bien sabía Schmitt, se establece en la medida en que se distingue de lo foráneo, de lo extranjero, de un otro ya que no hay bien que sea sustantivo que no se auto-otorgue identidad propia mediante un acto de exclusión produjo como sabemos el mal para millones de vidas, es decir mediante su *exterior constitutivo* (Derrida). Y en efecto así fue, millones de personas: gitanos, judíos y eslavos habrían de perder la vida para que los nazis pudieran realizar conservar, por un poco de tiempo más, su propio y exclusivo ideal de bien común.

Gracias a éste como a otros igualmente lamentables eventos similares típicos propios de nuestro siglo, hemos aprendido que enarbolar el bien común —se le llame *american way of life*, fe o verdad— se realiza mediante la imposición y la violencia contra los excluidos del autoritario reparto de lo que pertenece a otros. puede acarrear pérdidas irreparables pues la identidad de lo común y de lo igual sólo se consigue a fuerza de excluir lo que no se les parece.

La memoria de las exclusiones de los muertos de los genocidios y de los campos de exterminio tiene como tarea recordar que lo común no ha sido jamás lo admitido por todos los humanos sino aquello que los distingue y separa. nos lo recuerda, así como el testimonio de las víctimas y testigos de las matanzas que jalonaron la segunda mitad del siglo pasado y que continúan como es sabido en este nuevo, que ya se parece demasiado, lamentablemente, al anterior.

Las memorias de los eventos imperdonables se nos revelan aparecen en la manera como Derrida describe a los *espectros* (Derrida, 1995).. Ellas son estructuradas por una lógica de la espectralidad que es tanto ética cuanto política (Derrida, 2003). Por definición los reaparecidos que no son nada viviente toman sin embargo cuerpo, un cierto cuerpo, una cierta armadura o artefacto dirá Derrida (1995, 22). Como muchos de su especie los espectros éstos no están ni vivos ni muertos, encarnan en artefactos, en estrategias ni materia ni espíritu, están y no están más allá de la historia, ni claramente procedentes del pasado ni amenazas para el futuro, son simplemente los que al (re)-aparecer intempestivamente,idos y con su presencia realizan con su mera presencia un aquí y ahora decisivo, que nos alertan de que hay *algo* sin terminar y *algo* que comienza. Ese algo es de suma importancia. Ese algo es la justicia como *performatividad*, como acción.. Es, a la vez, la exigencia de justicia que el viejo rey Hamlet ejemplariza —intransigente, incondicional e impaciente— y quizás por lo mismo eficaz, irresistible.

Mientras los teóricos de la *speech act theory* hacen del enunciado constativo un instrumento para describir el mundo, Derrida afirma que más bien decreta la existencia al describir; o sea hace que algo aparezca por medio de la acción de enunciar. No hay pues constatación que no esté parasitada por la performatividad. La “muerte del marxismo” confirmada por la intelectualidad mundial, ejemplifica el poder de la performatividad: pretendiendo describir, el discurso más bien daba muerte al marxismo al anunciarla. El fantasma es también siempre un anuncio con la fuerza de instituir, de comprometer, de obligar. Luego cuando el fantasma habla, a la vez obliga, compele, exige; como toda justicia el espectro es algo exigente, es la pura exigencia de la cosa, del anuncio; llamado y no finalidad, llamado y no decisión. Ya que la decisión por su definitividad cierra la promesa, para quien ha decidido, de hacerlo mejor, de preguntarse si no habrá sido injusto, si no queda algún cabo suelto... La justicia es una tarea por hacer, en este sentido comparte con la aparición del espectro una misma. No siempre puede considerarse a la justicia como una tarea, muchas veces el propio fantasma es la tarea por realizar porque uno de los rasgos que lo definen es su inacabamiento condición de insuficiencia (es una presencia que no acaba de ser presente y a la vez es presente puro presente del llamado). Probablemente porque su origen no es asignable —ni divino ni humano, ni espiritual ni material, ni pasado ni presente—, porque existe simplemente como la cosa que reaparece pero no deriva, el fantasma nunca puede ser el regreso de lo que lo que fue, ya sea la soberanía, el orden o la verdad, sino el retorno de lo diferente. El rey Hamlet no es el mismo que fue; su fantasma ya (en su reaparición) es otro, se vuelve otro: pura conminación a la venganza. Otorga así cuerpo a la diferencia. La *différance*; introduce en el esquema de las cosas de este mundo, tanto como en el de la tragedia, el puro desencadenamiento de los eventos. Es así fuerza performativa en su estado más originario: fuerza dramática y fuerza histórica. Fuerza de las cosas que se impone por igual al mundo y a la política, a nosotros, y se impuso también al acto creativo shakespiriano. Aspiramos a que la fuerza tenga un contenido, que no sea ciega sino sabia y le exigimos que repare, que cure, que establezca el trabajo de duelo, que haga posible la paz. Pero lo que la exigencia de justicia hace es solo dar una voz, anunciar el fuego, es decir la venganza. Hasta que lo mejor no llegue, el llamado de la justicia se conformará con la venganza, y ésta como sabemos acarrea más muertes que exigen a su vez nuevas venganzas. Este es el

material de la tragedia. El final de la tragedia, la muerte del joven Hamlet diseñada para cerrar la circularidad de la venganza es simplemente un alto en el camino, nos brinda reposo. La vida sin embargo no ofrece solaz. Tenemos buenas razones para creer que en la historia un acto de justicia siempre provocará nuevas víctimas que en su momento reclamarán justa retribución. Pero ¿es esto justo? Entonces, ¿cómo entender la justicia sin reducirla a la venganza? ¿Cuáles deberán ser sus nuevos significados, sus nuevos usos, sus nuevos instrumentos? una ligera diferencia se inmiscuye entre la imagen del muerto y la imagen espectral. Re-aparecido cuyo origen sólo es la reaparición misma, la repetición. El espectro es también el portavoz de la justicia que no acaba de llegar por completo y, en ciertos casos –el fantasma del Rey Hamlet por ejemplo–, es también el anunciador de la venganza.

Hoy confundimos ambas, justicia y venganza. En este sentido somos herederos de Grecia tanto como del judaísmo. Creemos en el poder beligerante de la memoria, suelen ser confundidas por la memoria que, al igual que otras tantas funciones que decidimos heredar del pensamiento griego, es una actividad beligerante yaya que está en lucha contra el olvido. ¿Será posible abandonar ese rasgo belicoso? ¿Será factible dejar de reducir la justicia a la administración de los castigos que generen siempre nuevas demandas de castigos? “Economía de la venganza” llama Derrida a esta lógica que da por supuesta la posibilidad del cálculo calculabilidad de las culpas y de los castigos, la posibilidad de hacer justicia mediante un código que limite y defina al hecho de que para hacer justicia se debe limitar las acciones a sancionar, los montos a restituir, el dolor y la culpa a olvidar. y a “resolver en derecho” A eso se le llama resolver según el derecho (1995Derrida, 36); pero ¿se resuelve algo en efecto? Jacques Derrida prefiere introducir otro uso de la noción de justicia por el cual ésta se nos aparece como a diferencia de la justicia incalculable; se trataría de la justicia tal y como la encontramos, la del en la lógica del don y la singularidad de la “ex-posición no económica al otro” (Derrida,36). En esta forma de justicia el otro no se reduce al enemigo, al que detenta el rol antagónico. El otro no es reductible a un tú, es la relación Justicia que sería la del acontecimiento, de la “relación “excesiva y excedida con el otro” (Derrida,36). El otro es lo que tiene lugar –el acontecimiento del encuentro- siempre que nos relacionamos con lo demás. Así Pero una justicia incalculable siempre tendrá la forma de un riesgo, es la oportunidad de la llegada de lo mejor tanto como de lo peor. De ahí que Hamlet parezca dudar de la sabiduría de una justicia de la venganza aun cuando se somete a ella. Sin saberlo el personaje de Hamlet habla, dice Derrida, en la apertura moderna de esa cuestión decisiva de la justicia. Queremos justicia, ¿pero a qué precio? ¿Qué justicia verdaderamente queremos? ¿Una justicia calculable y redistributiva? ¿O Una justicia para pasado mañana –emergentemente otra– como según planteó Nietzsche sostuvo? Es decir una justicia por venir de la cual sólo podemos saber que no sería comparable a la venganza. Por eso quizás Hamlet como nosotros parece paralizado: ¿Qué hacer?, es decir, ¿qué debo pensar?; ¿puedo pensar más allá de un deber de justicia? Y, ¿cómo sería ese pensamiento otro? ¿Cómo echarlo a andar?

La preocupación de Hamlet por lo que el individuo aspira a ser, hacer y pensar excede con mucho la lógica económica de la venganza, la economía de la que hablábamos más atrás. Es ya el anuncio de un pensamiento otro. La preocupación es un momento de desplazamiento. Pero, una vez más, “¿puede aspirarse a una justicia que, un día, un día que ya no pertenecería a la historia, un día casi mesiánico, se encontraría por fin sustraída a la fatalidad de la venganza?”(Derrida, 1995, 35). Ese día que está por venir, y que la tragedia deja en suspenso para que lo imaginemos, no es seguro que ya haya acontecido, pero tampoco es seguro que no esté por llegar: el tiempo ciertamente está desquiciado. No sólo por ser una época en crisis, algo entonces que pasará, algo entre muchas otras épocas diferentes y a la vez tan similares, tan calculables. El tiempo desquiciado no describe ni un momento, ni un instante, ni una era ni una

época. “Estar *out of joint* –sea ello ahí el ser o el tiempo presentes, es algo que puede hacer daño o hacer el mal– es sin duda la posibilidad misma del mal. Pero sin la apertura de esa posibilidad puede que no quede, más allá del bien y del mal, sino la necesidad de lo peor. Una necesidad que no sería (ni siquiera) una posibilidad.”(Derrida 1995, 42) En efecto, la dislocación del tiempo fuera de gozne que indica la “corrupción originaria del día de hoy”, el que ya no se pueda decir sin asomo de sospecha que se sabe plenamente lo que es el hoy, el presente, la actualidad aunque en el instante de decirlo ya es pasado, que se sabe lo que representa y se sabe además, como vivirlo puede dar paso a lo peor. Esto ciertamente puede interpretarse como una crisis (de la significación, de la experiencia vivida, del saber), pero no en el sentido de un mero desorden o caos. La crisis como bien sabía el siglo shakespiriano es también la decisión, la entrada de la oportunidad de decidir en la cual *virtualmente* es posible el bien como el mal, la vida o la muerte. La oportunidad pertenece también a la estirpe del fantasma; al igual que él es virtual, efectiva e ineficaz, presente y no-presente, posible e impensable a la vez.

Como quiera que decidamos interpretar la crisis en el contexto de *Hamlet*, las múltiples puestas en escena interpretaciones que se han hecho del *out of joint* están autorizadas por lo que llamaremos la agudeza y la discreción de inadecuación esencial de la “la cosa Shkakespeare”. Esta no es un corpus cerrado de interpretaciones doctrinarias, como la institución académica hace creer, sino la posibilidad misma de nuevas lecturas y actualizaciones. Si el texto shakesperiano habla a generaciones y a lenguas que su autor no podía siquiera imaginar, es porque sus significados y sus formas de efectividad están ligados a su tiempo y paradójicamente a un tiempo por venir, a otros lectores, a otras traducciones; vinculados a la inadecuación entre el significado y su uso. La falta de adecuación o justeza entre las distintas interpretaciones o puestas en escena, el hecho de que no parecen seguirse causalmente embonar unas de otras es otro ejemplo de la cosa *out of joint* de la “cosa Shakespeare”. Y así como un ejemplo de la singularidad de la tragedia shakespiriana. Frente a la tragedia clásica que puede ser entendida como la tragedia del destino, la venganza, la tragedia de Shakespeare se presenta con la solidez de como una máquina de la venganza .resultará fallida. Aquí conviene hacer énfasis en la noción de máquina. Pero no en su sentido poético de artilugio maravilloso, de máquina de sueños que le confirió la teatralidad barroca sino en su significado prosaico. Una máquina se nutre de materia y la transforma: se nutre de odio, rencor, incertidumbre humanos y los transforma en otra cosa mediante la certidumbre de la muerte. Una vez que el fantasma aparece y conmina a su hijo al cumplimiento de la justicia de la sangre y de la soberanía uno podría creer que, como en el caso de una maldición, la suerte estará echada. Sin embargo no debemos estar tan seguros. El conjuro que debe sellar la suerte de los personajes es en cierto sentido frágil, está asolado por el azar. No hay promesa o compromiso que pueda por sí mismo escapar a la fuerza disruptora del azar. Contra el azar sin embargo pueden utilizarse ciertas armas pero éstas serán siempre temporales. La prueba es una de ellas. Ella, cuyo origen es sobre todo jurídico, será utilizada entonces por Hamlet no sólo para evidenciar que un crimen ha quedado impune sino para sellar el compromiso con el tiempo, cerrar el círculo de la venganza y acallar el llamado de la sangre que exige justicia. El príncipe pondrá a prueba las lealtades de sus amigos así como pondrá a prueba, mediante la puesta en escena, la culpabilidad de la madre y del rey su tío. En este caso la prueba es de orden estrictamente realizativo; no por lo que representa —el asesinato mismo del padre— sino por lo que pone en escena fuera de la escena misma: la marca de la culpabilidad en el rostro del asesino. Sin embargo esta admisión de culpa no es suficiente. Nunca será suficiente, ni siquiera ante la muerte. ¿Es que acaso la muerte acaba con la responsabilidad, con la deuda hacia la sangre derramada? La tragedia no es tanto un producto intelectual: no convence, no crea ideas sino experiencias de vida. Y porque la experiencia es aprendizaje es también interrogación y

aprendizaje del método de interrogación. No cabe duda de que tras la representación de Hamlet, así como los personajes tras la propia representación del asesinato somos más sabios: hemos experimentado la fuerza productiva del ¿qué hacer?, es decir de la puesta en marcha de la justicia que como hemos reconocido es siempre dramática y dramatizable. Así la prueba de culpabilidad se confunde con la admisión de culpa y con la misma puesta en acción de la justicia. Por ejemplo, el fantasma armado y ambulante del Rey no responde por dos veces al mandato de Horacio para que hable, para que al decir selleson palabras el destino que como público esperamos. Sabemos que no es él quien puede hacerlo puesto que conjurar el espíritu de la venganza es una tarea que ha sido en la tradición occidental privilegio de la propia sangre. Concluimos que sólo Hamlet será capaz de hacerlo hablar. Pero además, una vez que se lo hace expresarse, las palabras del espectro del rey muerto parecen carecer de esa fuerza realizativa que asociamos con el ritual. Su hijo Hamlet no parece estar convencido de que el testimonio del espectro sea veraz.

Como sabemos Hamlet exigirá pruebas y para ello habrá de utilizar la representación teatral como su instrumento. Será hasta que vea en el rostro de Claudio la admisión de la culpa cuando se confirmarán las amargas palabras de su padre que señalaban a su asesino. El espectro demanda pero su exigencia no es feliz, no es eficaz ni productiva. Algo ha fallado en el llamado a la justicia. Por el contrario, Mientras la estructuramaquinaria trágica griega (Esquilo, Sófocles y Eurípides) buscaba la Verdad que habita por encima de los individuos y la confunde con el Destino y la Necesidad, la tragedia moderna se despreocupa de la verdad y empieza a interesarse en una justicia que pone en juego el propio significado de la verdad. La verdad se vuelve el lugar de la duda y la interrogación así como el de la exigencia de pruebas. La verdad es interrogada y las formas de interrogación se plantean su responsabilidad frente al mundo, la historia y el individuo. Si la tragedia griega impone orden al mundo más allá de la experiencia, la tragedia moderna hace de la experiencia el único mundo posible. Un mundo del que sin embargo no se han borrado los espectros: la deuda con el pasado y con la tradición. En Hamlet se trata de la tradición de la sangre y de la soberanía a las que se cuestiona su verdad. Paradójicamente la verdad de la voz de la tradición —es decir las palabras acusadoras del rey Hamlet— es comprobada mediante un instrumento si se quiere ficcional: la puesta en escena dentro de la puesta en escena será la prueba de la culpa de los perpetradores. que actúa por encima de la voluntad de los individuos, es completamente eficaz: conjura, instituye, constituye su tiempo, su espacio y sus actores. La experiencia moderna que la tragedia de Shakespeare propone es, como toda experiencia, un lugar sin garantía de justicia, bondad o moralidad. Es cuando más necesaria se vuelve la justicia. En un mundo sin garantías la justicia no está dada de antemano, es mas bien una tarea humana. Actúa como toda ley, como cualquier *inyunción*: obliga. Lo que llamamos en ella venganza posee aún los atributos rituales y míticos que serán desconocidos en los siglos XVI y XVII. La justicia shakespereana es, como todo lo humano si se quiere, azarosa. En *Hamlet* la justicia no llega inexorablemente, parece más bien estar acotada por los imprevistos, olvidos y malentendidos, lo propiamente inoportuno, el acontecimiento singular que da lugar a tanta violencia, muerte y desgracia. El aplazamiento de la venganza resultado no de una conciencia dudosa sino de un acto de conjuración fallido, ficticio, que no llega a establecer ni la verdad, ni el tiempo y el espacio de la justicia, incluso casi irónico, que deja el camino libre para estos acontecimientos que, independientes de la voluntad de Hamlet (Polonio oculto en los aposentos de la reina; el veneno en la punta de la espada, el desvarío de Ofelia, etc.), van enhebrándose uno tras otro.

Si la conjuración que toda aparición promete no funciona es porque el azar tiene precedencia allí donde el orden está puesto de cabeza; o para decirlo con propiedad shakespiriana, disyunto. Si la *inyunción* significa, como quiere Derrida ((Derrida, 1995), el acto mediante el cual la ley

*constituye* en todo su poder y fuerza, entonces por el contrario el tiempo *out of joint* dice con precisión el tiempo en que las leyes o la soberanía ya no están en capacidad de instituir el espacio público y común de los individuos. Tiempo disyunto también para la verdad y las palabras mediante las cuales se expresa y es reconocida por unanimidad por los otros. Si entre los hombres y la soberanía se extiende el tiempo fuera de quicio, también lo vemos desplegarse entre las palabras y su referencia, entre las palabras y el mundo. El aplazamiento de la venganza, su postposición no es pues un momento vacío. Por el contrario en él la voz de Hamlet despliega un arte de las palabras que pone al descubierto ante el espectador y el lector que en efecto las palabras han roto su compromiso con el mundo (humano): lo tergiversan. Hamlet insiste en poner adecuadamente el nombre correcto a las cosas correctas en un tiempo que, según se nos muestra, se confunde el honor con la debilidad, la pasión con el crimen, la mentira con la verdad del alma y del mundo. En un tiempo desquiciado las palabras padecen también la disyunción, la dislocación. No se trata de que hayan perdido la capacidad de la referencia sino que la relación con ésta se encuentra des-colocada y diferida. Sólo un acto de justicia pondría fin al desquiciamiento y volvería las palabras a la normalidad del decir; ese acto sin embargo no llegará mientras la venganza no cese.

El espectro, que nos ha servido para hablar de política, de palabras y su relación con el mundo, aún nos reserva una sorpresa más. Pero primero hagamos cuentas: el fantasma del rey es llamado producto de la fantasía y “something more than fantasy”, aparición, “dreaded sight”, “thing”, imagen del muerto, maravilla, figura idéntica, extraño, caminante, como algo en “such a questionable shape” o “dead corpse”. Todos estos usos están asociados en el sentido común con una emoción, ya sea el miedo o el estupor, “fear and wonder”, a los que se refiere Horacio provocados en él sobre todo por el “parecido” de la cosa con el Rey Muerto. Es la simulación, el engaño lo que turba a Bernardo y Marcelo y hace temblar a Horacio: “Ante Dios afirmo: jamás creyera esto sin la prueba veraz y evidente de mis propios ojos.”(Shakespeare, 93) Sin embargo aún teniéndolo ante los ojos, el buen Horacio duda. La cuestión no es, como se verá en cuanto el espectro conminado por Hamlet cuente su parte, que se crea y creamos en nuestra calidad de espectadores en él, que decidamos si está vivo o muerto, si pertenece al mundo de los espíritus o al nuestro. La cuestión, es decir la interrogante completamente peculiar a la obra es si es conveniente dar fe a sus palabras, si es conveniente y además imprescindible que “la infamia salga a la vista”: “Foul deeds will rise, though all the earth o’erwhelm them, to men’s eyes” (Shakespeare, 148). Cuando el tiempo está corrompido sólo la total visibilidad promete ser un elemento de sanación, aunque no de expiación. No es seguro que la justicia vaya acompañada de expiación aunque parece que da pie, en la tragedia, a una nueva oportunidad que la llegada de Fortimbrás quizás haga posible. La tragedia es más aquella de la mirada que la de la venganza porque esta última en rigor sólo tiene como finalidad poner de manifiesto los actos infames de Claudio y Gertrudis y de aquellos que los han ayudado. No se trata de la persecución y consecución del castigo sino el carácter público del mismo. La sangre debe correr no para aliviar la sed de las furias o para establecer una suerte de equilibrio, de regreso al orden que había sido confundido, o más bien no solamente sino sobre todo la muerte debe ser evidente, transparente, tan visible y visual como la pantomima representada por los actores. Lo importante es la relación entre lo verdadero y lo visible, la verdad y su dimensión pública. Al final de la obra los espectadores han quedado convencidos, entre la primera y la última muerte, que ya lo saben todo; que ya es posible decidir quien es más o menos culpable, quien puede ser perdonado y a quién recordar. Es decir, a quien pertenece la memoria de lo acontecido. Insistamos, no a quien pertenece lo acontecido, quien vendrá a reapropiarse una vez más de la historia a su manera sino por el contrario a quién le estará confiado conservar, administrar y finalmente transmitir lo

sucedido. De hecho esta memoria pública inicia justamente al marcarse el final de la tragedia, en el momento en que Fortimbrás ordena que los restos de Hamlet sean conducidos al campo de batalla para que le sean ofrecidos los honores que su rango y sus hechos reclaman. La memoria comienza (pero ¿podría ser de otra manera?), al comenzar el duelo.

#### BIBLIOGRAFIA

Shakespeare William, *Hamlet*. Edición bilingüe, Cátedra, Madrid, 2001.

Arendt Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993 .

-----, *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, Nueva York, 1976.y *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, Nueva York, 1976.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la Nueva Internacional*, Trotta, Madrid, 1995.

-----, *Marx & Sons*, Galilée, Paris, 2002.

-----, *Espectografías*, Trotta, Madrid, 2003.

Shakespeare William, *Hamlet*. Edición bilingüe, Cátedra, Madrid, 2001.