

ANTE LA LEY:
INTERROGACIÓN, INTERPELACIÓN Y LA PRODUCCIÓN DE LA CULPA

POR

ERIN GRAFF ZIVIN
University of Southern California

*I love you, gentlest law, through which we yet
were ripening while with it we contended.*

Rainer Maria Rilke

“The court has a strange attraction, doesn't it?”

F. Bürstner

En el ensayo “La autonomía del afecto”, el filósofo político y teórico social canadiense Brian Massumi describe la relación entre el afecto y la emoción como el pasaje de lo colectivo (el “más allá” de lo individual) a lo individual. Para Massumi, cuyo pensamiento sigue el camino preparado por Gilles Deleuze (y Spinoza antes de él), el afecto se refiere a un flujo ilimitado de energía que, si bien está vinculado al cuerpo, no se limita al individuo. La emoción, por lo tanto, describe la captura y el cierre (“capture and closure”) del afecto en el cuerpo del individuo (Massumi 96). Al mismo tiempo, la emoción señala la *imposibilidad* de la individualidad ya que, para dialogar con Jon Beasley-Murray, “algo siempre escapa” (*Posthegemony* 132). Massumi explica que:

[S]omething remains unactualized, inseparable from but inassimilable to any *particular*, functionally anchored perspective. That is why all emotion is more or less disorienting, and why it is classically described as being outside of oneself, at the very point at which one is most intimately and unshareably in contact with oneself and one's vitality. (96)

Para reflexionar de manera adecuada sobre “las políticas de la emoción”, como este número especial de la *Revista Iberoamericana* afirma hacerlo, es vital considerar el punto de encuentro entre lo colectivo y lo individual –la captura bastante politizada del afecto en la emoción– como parte del proceso más amplio de la formación del sujeto (la subjetivación de Michel Foucault o la interpelación ideológica de Louis Althusser). Al reflexionar sobre el proceso de captura involucrada en la formación del

sujeto, es posible tomar en cuenta *lo que se escapa* de dicho proceso. Por esta razón, la noción del afecto desempeña un papel central en la teoría de política poshegemonica de Beasley-Murray: si “algo siempre escapa” en la conversión del afecto en emoción, “las políticas de la emoción” señalan tanto el lugar en el cual el sujeto se forma (se regula, se controla), como el sitio donde la política (entendida como la resistencia a dicha formación) se podría concebir.

El presente ensayo se enfoca precisamente en ese momento, que es un momento doble, ya que señala simultáneamente la posibilidad y la imposibilidad del sujeto. Tomando como punto de partida la teoría de la interpelación de Althusser exploro la relación entre el deseo y la culpa en las representaciones estéticas de la interrogación inquisitorial en *El Santo Oficio* de Arturo Ripstein y *En el nombre de Dios* de Sabina Berman. Estas obras corresponden a un fenómeno curioso en las letras lusohispánicas: un subgénero de narraciones de la Inquisición que surgen durante o a raíz de los regímenes totalitarios en Latinoamérica, España y Portugal durante la segunda mitad del siglo XX, y que vuelven al momento histórico de la Inquisición para abordar preocupaciones contemporáneas con la represión política y la tortura. En este ensayo me enfoco en la relación entre deseo y culpa —o el deseo *por* la culpa (que interpreto como escenas de interpelación)— por medio de una intersección entre la crítica psicoanalítica de Althusser, según las interpretaciones de los críticos Judith Butler y Mladen Dolar. Después de una breve exposición sobre *The Trial* de Franz Kafka, en que analizo el *rapport* entre deseo y culpa, llevo a cabo lecturas de *El Santo Oficio* y *En el nombre de Dios*, dos obras del México pos-68 que abordan la persecución del *marrano*, o cripto-judío, en la Nueva España. Tanto Ripstein como Berman interpretan la historia de los Carvajal, una familia de judíos clandestinos que la Inquisición sometió a juicio y asesinó en el México colonial. Al llevar a cabo una interpretación de las escenas de interrogatorio y tortura en las cuales el sujeto marrano acusado voltea para enfrentar la ley en el sentido althusseriano, planteo que el marrano es representado como un ser culpable, como un sujeto fallido cuya culpabilidad expone la falla constitutiva del naciente sujeto moderno. Al mismo tiempo, demuestro que estas obras también crean la condición de posibilidad de resistencia al proceso de identificación, lo que Judith Butler denomina “refused identification”; es decir, en escenas de interrogación (entendida como una forma de interpelación), se puede encontrar un residuo o resto que hace posible el *malentendido* o la *identificación errónea*.

INTERPELACIÓN Y CULPABILIDAD

Hacia el final de *The Trial* de Kafka, el protagonista, que ha padecido la persecución por parte de la ley a lo largo de la ardua narración, se encuentra en una catedral. El jefe del banco en el cual trabaja Josef K. le ha pedido que vaya allá con el pretexto de conocer a un cliente italiano que desea recorrer la ciudad, pero cuando llega el

protagonista se topa con un santuario abandonado. En lugar de una congregación, hay bancos de iglesia vacíos; en vez de ver al cliente, se encuentra solo, salvo por una mujer que está hincada ante un retablo de la Virgen. De repente, un sacerdote aparece detrás del podio como si se preparara para dar un sermón. Sin embargo, en lugar de predicar ante una comunidad de fieles, se dirige al protagonista, gritando “¡Josef K.!” (211). Esta escena culminante puede interpretarse como sintomática de la dinámica de acusación y culpabilidad más amplia de la obra: en el lugar de los diversos representantes de la ley que han perseguido a Josef K., a pesar de su supuesta inocencia, ahora un representante de la iglesia se dirige a él, ante el cual no tiene otra opción más que responder, a pesar de que este acto lo incrimina: “[...] if he turned around he was caught [explica el narrador], for then he would have confessed that he understood quite well, that he really was the person named, and that he was prepared to obey” (211).

Por supuesto que Josef K. sí se da vuelta, aunque no se pueda asegurar del todo que haya comprendido nada (más allá del hecho de que debe voltear), lo que ha sido interpretado por críticos como Slavoj Žižek como una ejemplificación concreta de la interpelación althusseriana. Como sabemos a través de su famoso ensayo *Ideology and Ideological State Apparatuses*, Althusser define a la interpelación ideológica como el proceso que constituye al sujeto moderno:

[I]deology “acts” or “functions” in such a way that it “recruits” subjects among the individuals (it recruits them all), or “transforms” the individuals into subjects (it transforms them all) by that very precise operation which I have called *interpellation* or hailing, and which can be imagined along the lines of the most commonplace everyday police (or other) hailing: “Hey, you there!” [...] the hailed individual will turn around. By this mere one-hundred-and-eighty-degree physical conversion, he becomes a *subject*. Why? Because he has recognized that the hail was “really” addressed to him, and that “it was *really him* who was hailed” (and not someone else). (174)

Al voltear la cabeza hacia el sacerdote, Josef K. tiene la esperanza de lograr lo que ha buscado a lo largo de su tormento: su propia constitución como sujeto a través de su inserción en el orden simbólico, es decir, el reconocimiento de que ahí existe alguien al que se le *puede* llamar.¹ Judith Butler ha descrito en detalle el papel esencial que juega el deseo en el acto de voltear del sujeto para enfrentar la ley: define la sujeción como “[...] the process of becoming subordinated by power as well as the process

¹ En realidad, K. nunca es interrogado de modo oficial por el tribunal, un hecho que le atormenta tanto que pronuncia su propio monólogo como una confesión ante el tribunal sin que se lo hayan requerido, lo que termina constándole el interrogatorio que tanto desea: “I just wanted to draw your attention to the fact,” said the examining magistrate, “that you have today deprived yourself—although you can’t yet have realized it—of the advantage that an interrogation offers to the arrested man in each case”, 52-3.

of becoming a subject,” al explicar que “[w]hether by interpellation, in Althusser’s sense, or by discursive productivity, in Foucault’s, the subject is initiated through a primary submission to power” (2). Es el apego apasionado del sujeto a aquellos de quien depende lo que produce el deseo paradójico por la sujeción: Butler nos dice que el sujeto preferiría existir en subordinación que no existir (7).

La diferencia entre la escena kafkiana “en la catedral” y el ejemplo (alegórico) de Althusser es que en Kafka, el llamado del Otro (la ley) está vacío. En *El sublime objeto de la ideología*, Žižek afirma que el llamado del sacerdote a Josef K. representa una interpelación sin identificación: “[...] an *interpellation without identification/subjectivation*; it does not offer us a Cause with which to identify – the Kafkaesque subject is the subject desperately seeking a trait with which to identify, he does not understand the meaning of the call of the Other” (44). En Kafka, es precisamente la incomprendibilidad de la ley –el hecho que a su autoridad le falta “verdad” (“*its authority is without truth*”)– lo que provoca el deseo en el sujeto (38). Mladen Dolar ha seguido un camino parecido al realizar una lectura a contrapelo de Althusser aunque, a diferencia de Butler y Žižek, quienes procuran exponer los “límites” de la interpelación, Dolar se propone recuperar un aspecto de la obra de Althusser que ha sido olvidado “en un sentido psicoanalítico” (75). Según Dolar, el mismo filósofo marxista francés ya preveía una lectura lacaniana sobre la interpelación. Dolar insiste en que la transformación en apariencia repentina del individuo en sujeto *necesariamente* produce un residuo, de esta manera “el sujeto es precisamente el fracaso de llegar a ser sujeto” (77-8; traducción mía). Butler formula la descripción de este fracaso de la siguiente manera: “[i]dentity can never be fully totalized by the symbolic, for what it fails to order will emerge within the imaginary as a disorder, a site where identity is contested” (97).

La parábola “Ante la ley”, que narra el sacerdote inmediatamente después de llamar a Josef K., alegoriza esta aporía identitaria. En el cuento, un hombre que proviene del campo aparece ante un portal que resguarda la ley. Un guardián está parado afuera para evitar la entrada del hombre, quien por consiguiente pasa el resto de su vida esperando, con la esperanza de obtener el permiso de entrar. El guardián le permite al campesino esperar, incluso le presta un banco para aliviar su incomodidad. Acepta todos los sobornos que el hombre le ofrece: los años pasan, el hombre envejece. Al final de su vida, el guardián le revela: “No one else could gain admittance here, because this entrance was meant solely for you. I’m going to go and shut it now” (217). Žižek interpreta la calidad aporética de la ley (la puerta estaba destinada sólo para ti y ahora debo cerrarla) como aquello que no sólo asegura que el sujeto se sienta atraído por la ley, sino que además garantiza su subjetivación: “[t]he process of interpellation-subjectivation is precisely an attempt to elude, to avoid this traumatic kernel through identification,” y explica que “[...] in assuming a symbolic mandate, in recognizing himself in the interpellation, the subject evades the dimension of the Thing” (181). Esta dilema o *double bind* (deseo entrar, no puedo entrar) garantiza que el sujeto voltee: “[...] this ‘internalization’, by

structural necessity, never fully succeeds [...] there is always a residue, a leftover, a stain of traumatic irrationality and senselessness sticking to it, and that *this leftover, far from hindering the full submission of the subject to the ideological command, is the very condition of it*: it is precisely this non-integrated surplus of senseless traumatism which confers on the Law its unconditional authority” (43). El sujeto voltea para enfrentar la ley debido a –y no a pesar de– el imposible residuo. Es el deseo por la sujeción, o por la culpabilidad, lo que me interesa explorar en el presente ensayo, si entendemos el objeto del deseo como una noción de culpabilidad producida a través del proceso de identificación-interpelación o, por el contrario, como una noción de culpabilidad relacionada con el fracaso necesario de dicho proceso.

En lo que sigue, examino dos escenas figurativas o “literarias” del interrogatorio inquisitorial en *El Santo Oficio* y *En el nombre de Dios* –dos obras de finales del siglo XX que abordan la subjetividad marrana de la temprana modernidad desde la posición ventajosa del México dominado por el PRI– para entender la culpabilidad constitutiva del sujeto marrano. Así mismo, elaboro un argumento para un entendimiento del marrano como un sujeto siempre-ya culpable: un sujeto que ensaya su culpabilidad constitutiva en cada caso de interrogatorio inquisitorial, lo que podemos abordar a través del prisma de la interpelación althusseriana. Al mismo tiempo, el marrano significa algo “más allá de la interpelación”, para decirlo con Dolar, en su articulación de un resto inasimilable: el sujeto como marrano se asemeja al sujeto fracasado de Dólar, a la identidad trastornada de Butler.

EL MARRANO COMO SUJETO CULPABLE

La conjugación de la sujeción y de la subjetivación, como ya sabemos de Foucault, es un fenómeno moderno. ¿Cómo es que la figura del marrano, que desde un principio marca la imposibilidad del sujeto autónomo cartesiano, nos ayuda a entender este fenómeno con mayor claridad? De modo más específico, ¿cómo es que el dilema del sujeto moderno se realiza o se dramatiza a través del marrano interrogado? ¿Hasta qué punto podemos entender esta condición como deseada o deseable (sobre todo cuando consideramos que, históricamente, el marrano se refería a una categoría identitaria socio-religiosa impuesta)? Por último, ¿se puede decir que el discurso estético representa un discurso privilegiado a través del cual se puedan articular estas preocupaciones?

En *Literature and Subjection*, Horacio Legrás sostiene que “la dimensión estética encarna mejor que ninguna otra el tipo de sujeción específicamente moderna” (84). De acuerdo con Jürgen Habermas, afirma que la razón de ello se debe a que la obra de arte mejor representa “el problema de la inmanencia autónoma” (85). Si la obra de arte ejemplifica en concreto la autonomía que la modernidad exalta, y si el marrano expone su imposibilidad, ¿qué sucede cuando una obra de arte busca representar al marrano como sujeto culpable, como un ser sometido? En las lecturas de Ripstein y

Berman, planteo que la obra de arte camina por una línea (de hecho, como lo hace el marrano) entre autonomía y sujeción, entre la articulación de la lógica inquisitorial (o la razón imperial) y una lógica que subvierte el pensamiento totalitario o totalizador. Lo estético (y el marrano) camina por una línea que se puede interpretar como una falla que expone el quebrantamiento fundamental del sujeto moderno y, al mismo tiempo, lo constituye como sujeto culpable. Legrás sugiere algo parecido cuando esboza la negación paradójica de la subjetividad moderna por parte del arte: “[...] la colusión de la subjetividad moderna y el arte amenaza, más que confirmar, el proyecto de autofundación estética que debía completar la idea ilustrada de una base racional del propio yo” (85). Por ello, es dentro del campo estético que podemos empezar a desempacar la calidad aporética del marrano interrogado como sujeto culpable.

TORTURA Y CRIPTO-VERDAD

El Santo Oficio, película de 1974 dirigida por Arturo Ripstein y cuyo guión es el resultado de una colaboración entre Ripstein y José Emilio Pacheco, narra la historia de los Carvajal, una próspera familia de cripto-judíos que llega a la Nueva España en el siglo XVI, y que ha sido el tema de varios estudios historiográficos y obras de ficción a lo largo del último siglo y medio, comenzando con la publicación en 1871 de *El Libro Rojo* de Vicente Riva Palacio. *El Santo Oficio* forma parte de un fenómeno más amplio de alegorías inquisitoriales que surgieron durante o a raíz de los gobiernos totalitarios (tanto en América Latina como en la península ibérica) para expresar o criticar el problema de la violencia política, pero que tienden a reproducir la lógica identitaria que alimentó la violencia totalitaria y ensombreció el núcleo traumático que rechaza la identificación.

La película de Ripstein retrata dos espacios, representados visualmente y que compiten entre sí: el cripto-judaico privado (que por lo regular aparece en espacios cerrados y en la penumbra), y el público, el católico (que puede vivirse al aire libre, a plena luz del día). El marrano atraviesa ambos espacios, que están estructurados alrededor de un antagonismo central entre los nuevos cristianos y los viejos. En la película, todo “encuentro” entre los dos mundos toma la forma de interrogación o interpelación, sea dentro de un interrogatorio oficial, o en la calle. En una de las primeras escenas de *El Santo Oficio*, el protagonista Luis de Carvajal y su hermano Baltasar aparecen andando en un camino desolado en las afueras del pueblo, cuando dos monjes de repente aparecen y les piden a los hermanos que se identifiquen: “¿Son criollos?”, Luis y Baltasar responden ante ello: “Peninsulares” (19). Que las primeras palabras que pronuncian los hombres estén relacionadas con el problema de la identidad demuestra la manera extremadamente cotidiana en la cual se da la interpelación. Estas escenas de interpelación pueden suceder afuera de espacios identificables de modo explícito como sitios que pertenecen a la ley o al estado (el tribunal, la cámara de

tortura, etc.), por tal razón es que Žižek afirma que uno “[...] need not refer to such exemplary cases as police interrogation or religious confession” para entender que “[q]uestioning is the basic procedure of the totalitarian intersubjective relationship” (179). Una vez que los hermanos Carvajal se han identificado a sí mismos –si bien no como europeos nacidos en la Nueva España, por lo menos como sus contrapartes étnicas del otro lado del Atlántico– los monjes les advierten de una epidemia, “[h]ay epidemia: dicen que los judíos están envenenando los pozos” (19). Esta escena de interpelación-identificación se consolida con una acusación de culpabilidad indirecta: los monjes ya han hallado a sus hombres, aunque aún no lo sepan. Las escenas informales y formales de interrogatorio que aparecen después en *El Santo Oficio* constituyen al cripto-judío como un sujeto culpable y, al mismo tiempo, afianzan el vínculo entre tortura y verdad.

La dinámica de cuestionamiento, un aspecto clave del poder totalitario, se practica en sitios de interrogación oficiales, al igual que en el espacio extraoficial de la “calle”, para instituir la culpa como una especie de ancla psíquica que apersoga al sujeto al poder. El terror y la tortura son fundamentales para el “reblandecimiento” del sujeto cripto-judaico, que será interrogado: después de que la familia Carvajal ha sido encarcelada, los celadores desvisten, violan y golpean a la madre de Luis, a Francisca, y a la hermana, Mariana. El guión retrata la violación de Mariana de la siguiente manera: “El primero se aproxima, la toma por el talle y con una mano le cierra la boca. Mariana se estremece en el paroxismo del terror. El segundo ayudante la doblega y empieza a desnudarla” (47). Estos métodos de tortura no son exclusivos de las prácticas inquisitoriales y se encuentran también en ejemplos concretos contemporáneos de encarcelamiento y abuso. Uno no necesita ver más que las fotografías de Abu Ghraib para saber que la desnudez forzada en sí –antes o en lugar del abuso sexual extremo como la violación– funciona como una técnica psicológica común utilizada para dismantelar (o “deshacer”, para decirlo con Elaine Scarry) la identidad del prisionero y, añadiría yo, para “rehacer” o reconstituir al prisionero como sujeto culpable.² Francisca misma protesta que “[n]o hay mayor tormento que verme desnuda y afrentada” (53). El interrogatorio de Mariana y Francisca va acompañado por la advertencia del oficial (que refleja aquellas halladas en documentos históricos de la Inquisición) de que la responsabilidad de la tortura yace en la víctima, más que en el torturador: “[...] *si en dicho tormento muriera o fuese lisiada, sea a su culpa y cargo y no a la nuestra, por no haber querido decir la verdad*” (51). Esta afirmación garantiza que el prisionero es culpable siempre-ya: culpable de herejía, pero también de la misma violencia a punto de ser perpetuada por el torturador.

Los efectos de este deshacer y rehacer, por otra parte, no son exclusivos de la prisionera cuyo cuerpo ha sido violado. En Ripstein, el resto de la familia escucha

² Idelber Avelar señala el estatus problemático bastante superdeterminado de las nociones del “yo”, “voz” y “civilización”, que, argumenta, no son cuestionadas por Scarry, 255; 258-60.

la violación de Mariana, lo que también se suma a su tormento. Cuando los alaridos de su madre resuenan por toda la prisión, Luis grita “Madre, madre, madre... No...” (46) hasta que un celador llega para callarlo. Aun Frey Gaspar, el hermano católico (y por lo tanto “inocente”) que los ha denunciado, no escapa ileso: se informa que “[...] se quedó mudo cuando encarcelaron a su familia” (41). Plenamente consciente del destino que le ha acarreado a su familia, Gaspar se une a su sufrimiento y, por último, también perece.

Cuando torturan a Luis, el interrogatorio es repetitivo –uno podría decir que redundante–, lo que resalta la manera en la cual “constantemente practicamos los rituales de la reconocimiento ideológica” (Althusser 172-73). Durante su arresto inicial e interrogatorio, Luis abjura de su herejía para liberarse, a pesar del hecho de que en realidad se ha vuelto *más* judío en la cárcel. La segunda vez que es atado al potro de tortura, confiesa todos los nombres de sus compañeros judaizantes, aun cuando le ha jurado a la comunidad que inventaría información falsa para salvar sus vidas:

PERALTA: *Di la verdad.*

GUERRERO: *Primera vuelta.*

Hacen girar los cordeles. Luis grita de dolor.

LUIS: *Es cierto que mi madre, mi hermana y yo abjuramos en falso y nunca hemos dejado de creer en la Santa Ley que Dios entregó a Moisés en la cumbre del Sinaí.*

[...]

GUERRERO: *Tercera vuelta.*

Accionan otra vez el potro. El aullido de Luis se hace aun más doloroso.

[...]

LUIS: *También el doctor Morales y su hija Catalina y Justa Méndez...*

[...]

GUERRERO: *Sexta vuelta.*

Los cordeles del potro se hunden nuevamente en la carne de Luis.

[...]

LUIS: *Y guardan la ley de Moisés: Gregorio López, Miguel de Lucena, Juan de Almeyda, Constanza Rodríguez, Clara Henríquez, Sebastián de la Peña, Tomás Cardozo, Antonio Díaz Márquez y Beatriz, su mujer; Cristóbal Gómez, Ana Zúñiga y su hijo Carlos, Elena Báez...* (Ripstein y Pacheco 91-5)

En esta escena de interrogatorio, empezamos a comprender cómo funciona la tortura: de qué manera el sujeto está constituido como un ser culpable, cómo esta culpa constituida precede al arresto o, de un modo más preciso, existe más allá de cualquier tipo de causalidad temporal. Parece que Luis *desea* confesar durante el interrogatorio, al igual que Josef K.; voltea en respuesta al llamado del inquisidor porque, incluso cuando el inquisidor lo constituye como un sujeto culpable, al mismo tiempo, le preserva su lugar en el orden social (Butler hace referencia a “[...] the

readiness to accept guilt to gain a purchase on identity” [109]). Su lugar específico, por supuesto, es aquel del judaizante condenado, pero eso es precisamente lo que desea ser: después de titubear repetidas ocasiones entre abjurar o asumir el judaísmo, emite un lloro conclusivo (“*Shemá...*”) antes de morir a fin de que su estatus como judío se garantice aun en la muerte.

Por supuesto, es su marranismo lo que asegura que una confesión pueda producir una identidad (culpable); sólo la “verdad evidente” de la cripto-judeidad confesada crea las condiciones específicas para la revelación de la verdad como *alêtheia* o desocultamiento.³ (Baso esta idea en la obra de la crítica literaria Page duBois, quien rastrea la noción occidental de *alêtheia* como verdad desocultada por la práctica de tortura en la cultura clásica griega).⁴ La película de Ripstein opta por apearse al modelo de la identidad cripto-judía en el cual una esencia de judeidad positiva e identificable yace por debajo de la superficie, esperando ser revelada. En esta versión de las cosas –que pertenece a la lógica inquisitorial– uno puede confesar la verdad o mentir bajo tortura; sin embargo, el problema de la verdad misma, la verdad del cripto-judío, continúa intacta. En este punto, el impulso de la literatura de poner un orden, el impulso que alimenta la instauración de una política (y también de una identidad) que se fundamentan en un Estado-Nación, prevalece. ¿Y qué hay de una literatura, de una estética, que pudiera rehusar la identificación, según Butler, un lenguaje estético que fuera capaz de exponer el resto inasimilable, la falla en la esencia del marrano culpable?

³ Incluso una interpretación alegórica –que proyectaría la violencia inquisitorial sobre un contexto etnopolítico de colonialismo y sus consecuencias más amplias–: simplemente sustituir una verdad por otra, exponiendo al lector por un instante al vacío de lo indecible pero llenándolo pronto con un “mensaje” político. De esta forma, podemos entender la película de Ripstein como un andar por una línea tenue entre lo decible y lo indecible, al imitar o reproducir la cualidad aporética del marranismo, *El Santo Oficio* sigue recurriendo a la lógica representativa del discurso cinematográfico, sin embargo, al mismo tiempo, la empuja hacia sus propios límites. Quizás sean los límites de la estética y la política de la década de 1970; quizás sólo sea que a través de las interpretaciones futuras de la película, inesperadas y anticipadas, por fin puedan cruzarse estos límites.

⁴ En *Torture and Truth*, duBois demuestra que la práctica de la tortura en la cultura occidental está íntimamente vinculada, desde su concepción, a las nociones clásicas de verdad: “Dicha verdad es unitaria, dicha verdad podría extraerse finalmente por medio de la tortura, forma parte de nuestro legado griego y, por lo tanto, parte de nuestra idea sobre la ‘verdad’” (5). DuBois argumenta que algunos de los primeros ejemplos de tortura (*básanos*) en la civilización occidental parecen estar vinculados de modo intrínseco a la formulación de la idea de la verdad (*a-lêtheia*). Al rastrear la etimología de *básanos* –que en principio se refería a una piedra de toque para comprobar la pureza del oro, y que evolucionó, en la cultura ateniense, para significar una prueba de lealtad y, finalmente, la extracción de la verdad del cuerpo del esclavo utilizando la fuerza– duBois demuestra que nuestra propia noción de verdad es inseparable de la práctica occidental de la tortura: “[...] la lógica de nuestra tradición filosófica, de algunas de nuestras creencias sobre la verdad, conduce casi de manera inevitable a la concepción del cuerpo del otro como el lugar del cual se puede sacar la verdad y a la utilización de la violencia si es necesario para extraer dicha verdad”; 6; traducción mía.

IDENTIFICACIÓN RECHAZADA

Para abordar este problema, quisiera recurrir a la obra de teatro *En el nombre de Dios* de la directora de cine, novelista, poeta, psicóloga, ensayista, periodista y dramaturga mexicana Sabina Berman. Originalmente publicada bajo el título de *Anatema* en 1983, en 1984 se estrenó como *Herejía* y, por último, en 1991, se extendió y publicó como *En el nombre de Dios* (uno podría deducir que la revisión repetitiva de la obra es un indicio de la flexibilidad interpretativa). La obra también examina la historia de la familia Carvajal, ahora a través de una tragicomedia heterodoxa que incorpora la violencia y el flamenco, el sexo y la muerte, chichimecas y judíos, para ofrecer una interpretación original de la familia cripto-judía, y del contexto sociopolítico más amplio del cual surge, y cuyos efectos continúan conmocionando al México contemporáneo. Si el protagonista de Ripstein desea su propia sujeción ante la ley, *En el nombre de Dios* de Berman busca una manera alternativa de concebir la identidad y la verdad a través de su representación de la violencia inquisitorial. Por un lado, como lo demuestro más adelante, la obra de Berman puede interpretarse como una variación del gesto kafkiano por crear un “sistema cerrado” en el sentido antes mencionado. Sin embargo, al exponer los límites de este sistema, Berman señala una posible exterioridad a la ley, algo que podría deconstruir los esfuerzos totalizadores de la Inquisición. A través de una lectura minuciosa de varias escenas de encarcelamiento, interrogatorio y confesión, exploro la manera en la cual Berman problematiza la relación entre sujeción y subjetividad; y me pregunto si lo que Butler define como “refused identification” es posible dentro de la estructura de la obra teatral.

Se podría argumentar que en *The Trial*, Kafka crea un sistema cerrado, un universo total o totalizador. Poco a poco, Josef K. descubre que todo pertenece al tribunal: sus colegas del banco, las lavanderas, el abogado, Leni, el pintor, las niñas sabandijas. Arquitectónicamente, también, todo parece conducir al tribunal: el banco, la catedral, el estudio del pintor son representados como estructuras laberínticas que, en última instancia, conducen a la sala del tribunal, de la que no hay escape. En la segunda escena de *En el nombre de Dios*, cuando los inquisidores interrogan a don Luis, la dirección escénica especifica lo siguiente: “*Don Luis el Viejo declara ante los inquisidores –no los vemos: en todo caso somos nosotros, el público–*” (Berman 331). Este recurso trae a la memoria la obra de teatro *O Judeu* (1966), del dramaturgo portugués Bernardo Santareno, en la cual el público ocupa el lugar de los espectadores en los procesos inquisitoriales: “[os] espectadores [...] funcionan como asistentes do auto-de-fé” (14). Tanto Berman como Santareno montan un universo entero del escenario y el público, implicando al espectador en la violencia. Sin embargo, una diferencia crucial existe entre estos dos intentos por crear un universo cerrado dentro del espacio del teatro. Si en la obra de Santareno el público aparece como testigo potencial, creando la condición de posibilidad de una demanda ética (una demanda de responsabilidad en

el espectador), en la de Berman, la disposición física interpela al público de un modo muy diferente: aquí, el público ocupa el lugar de los perpetradores de la violencia, en lugar del de los testigos. Ya que la obra asume una posición crítica contra la violencia, es el público a quien se le acusa: al ver (y por lo tanto “interrogar” a don Luis), el espectador también se vuelve culpable.

Una escena al final de *En el nombre de Dios*, después de que Luis el viejo ha sido arrestado, produce una sensación de inclusión total, de una interioridad sin exterior. Don Luis conversa con un compañero de prisión, un anciano que reconoce a Luis de los burdeles, y los dos intercambian detalles sobre cómo fueron a parar a la cárcel. Cuando el celador los calla, el anciano le pregunta por qué está en prisión:

SOLDADO: Por qué estoy en la cárcel? Soy tu carcelero, ¿no ves?

VIEJO (*en secreto, al volver a cruzarse con el soldado*): Veo. Pero ¿pero por qué estás en la cárcel, hijo?

SOLDADO: Mira las llaves de tu calabozo: yo soy tu carcelero, ¿no entiendes, viejo loco? [...]

VIEJO (*al cruzarse con Luisito, en secreto*): Pero igual está en la cárcel. (375)

Esta escena señala dos posibilidades distintas y sin embargo relacionadas. Primero, el recordatorio del anciano de que el celador también está en la cárcel sugiere que la Inquisición es ineludible, que su poder alcanza hasta aquellos que están empleados a su servicio. El segundo aspecto de esta dinámica es interno, de modo que aun cuando el alcance de la Inquisición no tiene límites en un sentido espacial, se puede entender que el sujeto existe sólo en la medida en que esté sometido a ella. Que esta atadura deba aplicarse al celador al igual que al prisionero sugiere que el dilema del marrano encarcelado puede traducirse en uno universal: cada sujeto es un marrano en la medida en que esté sometido a la ley del otro, o del otro adentro del yo. Esto es lo que argumenta Butler en su interpretación psicoanalítica de Foucault:

As a form of power, subjection is paradoxical. To be dominated by a power external to oneself is a familiar and agonizing form power takes. To find, however, that what “one” is, one’s very formation as a subject, is in some sense dependent upon that very power is quite another. (1-2)

El postulado de Butler sobre el poder como “psíquico” pone de manifiesto directamente el dilema dramatizado por Berman: el poder es interiorizado ya-siempre, el sujeto por definición se somete, de manera que la sujeción incluso alcanza a aquellos que de forma visible tienen el poder.

En el caso de don Luis, lo que determina su destino es precisamente el poder que ha ejercido en las colonias como gobernador y terrateniente. Cuando su ruina parece

cada vez menos inevitable, el gobernador lamenta la imposibilidad de poder escapar de su situación. Su desesperación confirma la omnipotencia de la Inquisición, aunque adopte un tono un poco diferente en este caso. Sobre todo, Luis el viejo parece estar más preocupado con la preservación de su nombre, incluso cuando admite que es una causa perdida. El honor, para el patriarca Carvajal, tiene poco que ver con ideas trascendentales o la moral, y más con la clase social o el estatus económico; de esta forma, a pesar del hecho de que Felipe Núñez obtiene su liberación de la cárcel y un exilio “temporal” (de veinte años) de las Indias, no podrá recobrar su posición dentro del orden social, como don Luis mismo señala: “A uno que sale de la Inquisición no se le permite tener un cargo de gobierno, ni siquiera montar a caballo, o usar ropa lustrosa. Debe ir vestido de mendigo, con su anuncio de hereje. Y nunca levantar los ojos del piso” (376). Por esta razón, aun cuando don Luis contempla el suicidio, afirma que de cierta manera ya se ha muerto: “[...] estoy al borde de ya no ser yo” (376). El duelo anticipado del “yo” que se expresa aquí responde a una especie de destronamiento del administrador colonial privilegiado, a pesar de que este último estaba predestinado al fracaso desde el principio debido a su linaje impuro.

Al final, la confesión de don Luis no puede liberarlo de su destino; de hecho, nadie que se declare inocente escapa incólume. La única vía hacia la supuesta libertad es a través de la proclamación de la culpa: retractándose, arrepintiéndose, renunciando a la herejía. Uno puede escapar a la persecución por parte del sistema sólo al someterse al sistema mismo, reminiscencia de las opciones limitadas de Josef K. en Kafka. (Recordemos que Tintorelli, el pintor del tribunal, le explica a K. que sólo hay tres posibles resoluciones en su juicio: absolución verdadera, absolución aparente y dilatación; sin embargo, nadie que haya sido acusado ha podido obtener absolución verdadera alguna vez). Entonces, ¿de qué escapa don Luis al quitarse la vida? En todo caso, el gesto de aparente albedrío (él decide su propio destino) lo coloca en una posición inferior dentro de la jerarquía del castigo inquisitorial: en lugar de veinte años de exilio, ahora su cuerpo debe ser quemado en el poste de la hoguera. Pero si vamos a interpretar las acciones de don Luis desde el punto de vista de *The Trial*, quizá este destino sea preferible al alternativo: destierro total del orden simbólico, del universo de la razón. Al morir dentro de los confines de la Inquisición, don Luis puede preservar una identidad, aun cuando no sea su papel influyente previo como gobernador.

Entonces, ¿qué yace fuera de este universo desolado y totalizador? ¿Qué alternativa ofrece al espectador la obra teatral? Para poder abordar esta pregunta, quiero analizar la primera escena de la obra, que abre cuando un miembro de la familia Carvajal está siendo interrogado por las autoridades inquisitoriales.⁵ En Berman, el interrogatorio

⁵ Me refiero aquí a la versión de la escena de apertura como se retrata en *Herejía*, la versión anterior de *En el nombre de Dios*.

no consta de preguntas sobre prácticas clandestinas de judaizar, como era típico de los interrogatorios inquisitoriales al igual que de muchas representaciones literarias de dichas escenas, más bien gira en torno a la pregunta del “nombre secreto” del prisionero:

INQUISIDOR.— Tu nombre secreto.

HOMBRE.— Hilario de Carbajal.

INQUISIDOR.— He dicho: tu nombre secreto.

HOMBRE.—...

INQUISIDOR.— Déñle.

Azotan al hombre.

[...]

INQUISIDOR.— ¡Tu nombre secreto!

VERDUGO 1.— Pierde el aliento.

INQUISIDOR.— ¡Tu nombre secreto!

HOMBRE.— Hommm.

INQUISIDOR.— ¿Qué qué qué? ¿Qué farfulla?

VERDUGO 2.— Hommm...

VERDUGO 1.— Hombre ha dicho.

VERDUGO 2.— ¡Hombre!

INQUISIDOR.— ¡Dice que su nombre secreto es hombre! ¡Ave María Purísima!: no en tinta y papel, sino de carne y hueso, aquí ante nosotros: ¡un pueta! [sic] (*El inquisidor va a sentarse en una esquina. Rutinariamente*) Córtenle la lengua.

CORO.— Aaaaaaaaaaaaaah! Iiiiiiiiiiiiiii!

(Pausa)

INQUISIDOR.— Entonces, te preguntaba: ¿tu nombre secreto?

El hombre produce un sonido gutural ininteligible. Risa de los verdugos.

INQUISIDOR.— (*Suavemente*): Dénle.

Los verdugos alzan los látigos: Oscuro. (Berman, *Herejía* 151-52)

A diferencia de muchas representaciones estéticas de interrogatorios inquisitoriales, la obra de teatro de Berman no pretende representar con fidelidad un retrato históricamente realista de la tortura, sino que emplea una estructura y un lenguaje bastante poéticos para representar la brecha que reside en el interior del marrano. Berman expone la falla que forma parte del marrano culpable, y al mismo tiempo señala que dicha falla atraviesa al sujeto moderno universal. De ahí la declaración hecha por Hilario de que su nombre secreto es “Hombre”: aquí, el prisionero desafiante revela en su actuación el secreto del cripto-judío como una falta de secreto entendido como una diferencia identificable. En su lugar, confrontamos otro tipo de secreto, un sujeto fallado que rechaza la identificación mientras que sugiere una universalidad alternativa en la cual cada sujeto está atravesado por un fragmento de intraducibilidad, aquello que no se puede nombrar o confesar. El rechazo por parte de la víctima de tortura a revelar un “nombre secreto” (el *nom propre* de Derrida) en efecto niega que dicho nombre sea pronunciable, de manera que justo cuando los verdugos le cortan la lengua al prisionero como una forma de arrebatarle su estatus como sujeto parlante, la obra en sí viola el lenguaje tal como lo conocemos, un lenguaje no literario o convencional, un lenguaje que sólo sirve para nombrar lo nombrable. El “sonido gutural ininteligible” que finaliza la escena expresa los límites del lenguaje a través del motivo de la lengua destrozada. El lenguaje figurativo, o desfigurado, en Berman, rinde homenaje a la noción de Derrida del secreto, no a la verdad sepultada de la tortura clásica, sino a un secreto que “[...] remains inviolable even when one thinks one has revealed it”, un secreto que “exceeds the play of veiling/unveiling, dissimulation/revelation, night/day, forgetting/anamnesis, earth/heaven, etc.” (“Passions” 26).

Al rechazar la noción convencional de tortura como aquello que desentierra o “excava” la verdad del otro, Hilario de Carvajal resiste la relación de interpelación y culpabilidad que describe Althusser. En este punto, se puede decir que la víctima de tortura da una respuesta; sin embargo, su respuesta es tanto un *voltear hacia* como un *alejarse de* la ley. Al violar la “lengua” del otro, la obra en última instancia excluye la posibilidad de la confesión de la culpabilidad y, simultáneamente, altera la teoría del sujeto que se basa en la culpabilidad identificable. En su lugar, Berman propone un sujeto alternativo, un sujeto fracasado que expone la falla en el sujeto moderno de una manera más amplia, una falla que a fin de cuentas representa la futilidad o la imposibilidad de la lógica identitaria que gobierna la política moderna.

Es aquí donde podemos empezar a imaginar lo que Butler llama “identificación rechazada”. A la luz de lo que Foucault describe como “[...] the invasion and management of the prisoner’s body [a través de] signifying practices of the prison [...] [incluyendo] confession”, Butler recurre a la psique como aquello que, a diferencia del sujeto, “exceeds the imprisoning effects of the discursive demand to inhabit a coherent identity, to become a coherent subject. The psyche is what resists the regularization that Foucault ascribes to normalizing discourses” (84-6). Lo anterior se refiere a lo Real lacaniano que, según Dólar, la escena alegórica de la interpelación althusseriana no puede explicar en su totalidad (Butler 122). En contraposición a los personajes confesos de Ripstein, que asumen la culpabilidad para escudarse de lo Real, del universo de la ininteligibilidad, el Hilario de Berman da paso a lo Real, una fuerza perturbadora en potencia que sirve como la motivación para el interrogatorio inquisitorial y, a su vez, como su límite.

A modo de conclusión, me gustaría sugerir que la respuesta de Hilario al inquisidor podría entenderse en términos del precepto ético de Lacan de no ceder al propio deseo [*ne pas céder sur son désir*]. Žižek interpreta la máxima lacaniana de la siguiente manera: “we must not obliterate the distance separating the Real from its symbolization: it is this surplus of the Real over every symbolization that functions as the object-cause of desire. To come to terms with this surplus (or, more precisely, leftover) means to acknowledge a fundamental deadlock (‘antagonism’), a kernel resisting symbolic integration-dissolution” (3). Ser fiel al propio deseo implica no sólo una ética de subjetivación, sino también una política de resistencia, incluso en el lugar mismo donde uno ha sido sujetado. Hilario no escapa de la culpabilidad del todo, pero en su lugar confronta la imposibilidad de dicho escape y rechaza sus términos. La política de la emoción, por lo tanto, podría entenderse como una política del resto, del residuo: una política que enfrenta el bloqueo fundamental del deseo sin que busque suturar la brecha.

Traducido por Odette León

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation).” *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Ben Brewster, trad. New York: Monthly Review Press, 1969. 127-86.
- Avelar, Idelber. “Five Theses on Torture.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 10/3 (diciembre 2001): 253-71.
- Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2010.
- Berman, Sabina. *En el nombre de Dios. Puro teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 329-82.



- _____. "Herejía". 1983. *Teatro de Sabina Berman*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. 147-211.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Derrida, Jacques. "History of the Lie: Prolegomena." *Without Alibi*. Peggy Kamuf, ed. y trad. Stanford: Stanford UP, 2002.
- _____. "Passions: 'An Oblique Offering.'" *On the Name*. David Wood, trad. Thomas Detoit, John P. Leavey, Jr. y Ian McLeod, eds. Stanford: Stanford UP, 1995. 3-31.
- Dolar, Mladen. "Beyond Interpellation." *Qui Parle* 6/2 (1993): 75-96.
- DuBois, Page. *Torture and Truth*. New York: Routledge, 1991.
- El Santo Oficio*. Arturo Ripstein, dir. Estudios Churubusco/Cinematográfica Marco Polo/Conacine, 1974.
- Forster, Ricardo. "La aventura marrana en la constitución del sujeto moderno: claves para comprender la entrada del judaísmo en la época de la secularización". *Mesianismo, Nihilismo y Redención: De Abraham a Spinoza, De Marx a Benjamin*. Ricardo Forster y Diego Tatián, eds. Buenos Aires: Altamira, 2005. 143-203.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Alan Sheridan, trad. New York: Random House, 1995.
- Kafka, Franz. *The Trial*. Breon Mitchell, trad. New York: Schocken Books, 1999.
- Legrás, Horacio. *Literature and Subjection: The Economy of Writing and Marginality in Latin America*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2008.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique* 31 (1995): 83-109.
- Ripstein, Arturo y José Emilio Pacheco. *El Santo Oficio*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.
- Santareno, Bernardo. *O Judeu: narrativa dramática em três actos*. Lisboa: Edições Atica, 1966.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985.
- The Trial*. Orson Welles, dir. Astor Pictures Corporation, 1962.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.