

SOBRE “EMMA ZUNZ”

Grinor Rojo
Universidad de Chile

La primera lectura de “Emma Zunz” es la que hace un cierto “todos”, en el que se incluyen la policía, los jueces y el público en general, cuando, después de matar a Aarón Lowenthal, nos enteramos de que la protagonista de este cuento de Borges “tomó el teléfono y repitió” (el narrador de la historia, convertido para ese entonces en un transcriptor de las palabras de Emma, es quien las pondrá en letras de molde con el propósito de subrayar así el hecho de que ellas han sido es(ins)critas en el texto en estilo directo, lo que querría decir que salen de la boca de Emma, a pesar de que, en su calidad de narrador y en la frase que acabo de entrecomillar, él también especifica que la muchacha habla “con esas y con otras palabras”). Dice la asesina de Lowenthal: *Ha ocurrido una cosa increíble... El señor Lowenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté*¹. A continuación, el narrador, quien para tales fines recupera su papel de filtro en la transmisión de los acontecimientos del relato, clausura el proceso de la producción lingüística con un comentario cuyas connotaciones no son claras o no lo son a primera vista y el que quizás por eso ha sido objeto de juicios insólitos. Recordémoslo: “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (568).

Pienso yo que en el comentario que acabo de copiar, que establece inequívocamente que una de las claves importantes para la comprensión de este cuento de Borges es la oposición entre lo verdadero y lo falso, (o entre lo creíble y lo increíble. Puesta en términos del distinguo aristotélico, deberíamos rephrasearla tal vez como una oposición entre lo verosímil y lo inverosímil), se enfrentan lo general con lo particular. En un cierto plano de generalidad, en el plano de máxima generalidad, diríamos, y donde lo que interesa es un cuarteto de actitudes y/o sentimientos humanos

¹Jorge Luis Borges. “Emma Zunz”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emeccé, 1974, p. 568. Todas las citas posteriores del cuento pertenecen a la misma edición; por lo que en lo sucesivo me limitaré sólo a dar el número de la página correspondiente.

universales, *v.gr.* el “tono”, el “pudor”, el “odio” y el “ultraje”, lo que Emma “repite” [*sic*] esa noche por primera vez en el teléfono, y nosotros suponemos que a la policía, es verdadero; en un cierto plano de particularidad, o de menor generalidad más bien, y donde lo que sobresale son un conjunto de datos precisos, esto es, “las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”, es falso. Esto significa que la dosis de verdad que contienen las frases que Emma pronuncia en el teléfono la noche del crimen debería medirse, como teoriza Wittgenstein en el *Tractatus* y como coincide el propio Borges en sus “refutaciones del tiempo”, menos por su adecuación a un referente empírico cualquiera que por su éxito o fracaso para producir una fórmula que al destinatario de esas frases le parezca apropiada al asunto “del caso”².

Como quiera que sea, Emma Zunz, productora, emisora o destinadora de un cierto mensaje, se lo entrega entonces a un cierto “todos” que deviene por consiguiente en consumidor, receptor o destinatario del mismo. Completa de esa manera un acto de comunicación. Además, este acto de comunicación contiene un relato, ya que las acciones que él registra poseen carácter mimético y se organizan en el interior de una estructura cuyo despliegue obedece a las estipulaciones provenientes de un doble estatuto cronológico y lógico. Los tres verbos que abarca la serie “*me hizo venir... Abusó de mí... lo maté*” combinan secuencia y consecuencia, desarrollo en el tiempo y desarrollo tramado. Por último, teniendo igualmente en consideración el hecho de que nos hallamos frente a un relato que cumple con las reglas mínimas del género, a saber: la existencia de un criminal y de un crimen, la aclaración de ese crimen y la restauración del orden roto por obra de la, aquí elíptica o implícita,

²Para el joven Wittgenstein, “un pensamiento es una pintura *lógica* de los hechos”, pintura ésta que concuerda con la “estructura”, “forma” o “esencia” lógica del mundo, en tanto que una proposición constituye la expresión de un pensamiento del mismo tipo. Se sigue que la verdad o falsedad de las proposiciones, aunque tiene que ver con su adecuación o su falta de adecuación a la realidad, manteniéndose así el principio de la *adaequatio intellectus et rei*, ello *no es* a la realidad particular o empírica, lo que constituye un punto clave de divergencia entre esta postura de Wittgenstein y la de los positivistas lógicos agrupados en el Círculo de Viena durante los años veinte, sino a la realidad “estructural”, “formal” o “esencial”. Véanse Tesis 4.01 (“Una proposición es una pintura de la realidad. / Una proposición es un modelo de la realidad como la imaginamos”) *et sqq.* en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, trs. D.F. Pears and B. McGuinness. London. Routledge and Kegan Paul, 1961, pp. 19 *et sqq.* En cuanto a la contribución borgeana, glosadora y continuadora del escepticismo idealista de Berkeley, Schopenhauer y Hume (a pesar del empirismo de este último. De paso, nótese que Schopenhauer y Hume son *también* influencias decisivas en Wittgenstein), dejando de lado algunas manifestaciones menores y/o puramente literarias, lo básico se encontrará en las páginas de la “Nueva refutación del tiempo”. *Obras inquisiciones. Obras completas*, 757-771.

intervención de la Ley —aunque no haya de por medio un detective propiamente dicho y aunque la restauración del orden roto se efectúe sobre la base de una confesión espontánea y que dista mucho de ser satisfactoria—, resulta obvio que "Emma Zunz" nos ofrece la parodia de una narración policial. No sólo eso, sino que Borges escoge activar en "Emma Zunz" la menos común de las dos historias que encontraremos disponibles en el modelo genérico respectivo, según propone Butor y elabora Todorov³. Entre la historia del crimen y la historia de la investigación, Borges prefiere, en este cuento, como en "El jardín de los senderos que se bifurcan", la del crimen. La razón más a mano (aunque no la única, ya que hay otras más serias) me parece a mí que habría que buscarla en un coqueteo, que es muy de la literatura de detectives de los años treinta y cuarenta, con la exquisita fantasía del crimen perfecto. Si la historia que Emma les cuenta a las autoridades es la parodia de una narración policial, el delito que ella comete es la parodia de un crimen perfecto.

También, como ocurre en el de "El jardín de los senderos que se bifurcan", el primer mensaje narrativo de "Emma Zunz" posee la forma de una explicación universalmente aceptada respecto de un suceso que pese a todo *podría explicarse con idéntica o mayor eficacia facilitando el repunte de uno o más desplazamientos*. De ahí ese demótico "todos" a quienes ella "se impone". Es como aquello que explica Liddell Hart en cuanto al retraso de una ofensiva británica contra los alemanes durante la Guerra del 14, que el narrador del "El jardín..." invoca al comienzo de su relato y con respecto a lo cual la totalidad de lo que el discurso nos muestra enseguida es una especie de contrapropuesta⁴. En lo que toca a "Emma Zunz", en el primero de los varios desplazamientos que nos es dable distinguir la protagonista se trueca en narradora de nuevo pero ahora para un distinto receptor/lector. Ese distinto receptor/lector no es otro que el narrador del cuento, el mismo que nos va a participar o nos está participando ya la historia, a nosotros o a un lector ficticio correlativo o un narratario, siendo de esta manera el discurso que su voz emite o, más bien, tratándose de Borges, el discurso que su mano escribe el único documento en torno a este incidente a cuyas proposiciones se les podría exigir que produzcan una prueba de su certidumbre. En realidad, Borges emplea en esta ocasión uno de sus trucos narracionales favoritos y que demuestra fehacientemente que el prurito intertextual de su ficción es el instrumento de una praxis artística que elude hasta donde ello le es

³Tzvetan Todorov. "Typologie du roman policier" en *Poétique de la prose*. Paris. Seuil, 1971, 57 et sqq.

⁴*Obras completas*, 472 et sqq.

posible la *importunación de la experiencia*. Lo que el narrador escribe en "Emma Zunz" es el relato de un relato, el cuento de un cuento.

Como ya se ha dicho, el narrador de "Emma Zunz" cuenta lo que la protagonista de su cuento le ha contado a él anteriormente y que constituye una primera desviación respecto de lo que la misma Emma Zunz les ha referido en un distinto avatar a quienes encarnan a la opinión pública o la Ley. Por lo mismo, antes de dar un nuevo paso en la progresión de nuestro análisis, deberemos explicitar qué es eso que Emma le cuenta al narrador y hasta qué punto lo que ella (le) cuenta constituye una alternativa plausible respecto de lo que la misma Emma le ha referido a la policía la noche del crimen. En la más accesible de sus instancias de lectura, yo considero legítimo argüir que el cuento de Borges funciona de acuerdo a esta premisa de inclusión y exclusión a la vez, la que, deliberadamente o no, retoma o finge retomar el sesgo irónico que caracteriza desde sus comienzos cervantinos a la narrativa moderna: un narrador, en este caso Emma, se apresta a compartir con el lector (con su lector: digamos Borges⁵) una verdad que al resto del mundo (a "todos") le ha sido escamoteada.

Responder a la pregunta sobre la verdad de lo que Emma le cuenta a Borges y, a través de Borges, a nosotros, a quienes nos acercamos ahora al cuento, nos obliga a retrotraer nuestra pesquisa hasta algunas de las frases con las que la narración se pone en marcha. Se recordará que es entonces cuando Emma Zunz recibe "una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja: Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagé. Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Fein o Fain" (564).

Esa carta, que Emma Zunz encuentra "en el fondo del zaguán" de su casa al regresar del trabajo el día 14 de enero de 1922, *no afirma en ninguna parte*, si hemos de creer en unas palabras que el narrador se desvive por hacer fidedignas, *que Emmanuel Zunz o Manuel Maier haya incurrido en el expediente del suicidio, ni menos todavía que, de existir semejante*

⁵Al respecto, creo que no es inútil recordar la génesis de "Emma Zunz", "cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros", según informa el propio Borges en el "Epílogo" a *El Aleph. Obras completas*, 629. Queda en evidencia en esa frase de Borges que la situación narrativa genética, fuera de reproducirse en la situación narrativa ficticia, daría también para una exégesis de las ambigüedades que caracterizan la actitud del narrador. Es un camino promisorio sin duda, pero que a mí no me interesa demasiado.

suicidio, él mismo se debiera a un algo tardío, considerando que habían transcurrido seis años desde la explosión del escándalo, sentimiento de oprobio por parte del suicida. Por el contrario, lo que el tal Fein o Fain le comunica a Emma en su "noticia" es que la muerte de Manuel Maier se debió a un accidente. Es decir que la segunda narración de "Emma Zunz" es, también ella y desde luego, el relato de un relato o, mejor dicho, es el resultado de la mala lectura que Emma realiza de las "nueve o diez líneas borroneadas" en las que Fein o Fain cuenta los pormenores relativos a la muerte de Maier y que es la que acto seguido la pone en movimiento. Emma lee lo que el compañero de pensión de su padre ha tenido la amabilidad de transmitirle, lo interpreta a su amaño, concibe su plan y actúa en consecuencia. Ahora bien, si en el caso anterior lo que ella le confiesa a la policía (la narración de sus acciones: "me hizo venir", "abusó de mí", "lo maté") es un relato verdadero en lo general y falso en lo particular, no veo por qué no podría postularse lo mismo respecto del caso presente. Porque, aun si llegara a ser cierto que Emmanuel Zunz ha muerto, que Emmanuel Zunz fue una víctima de las siniestras maniobras de Aarón Lowenthal y que Emma Zunz ha recibido desde el exilio del padre la noticia de su intempestivo deceso, no sería menos cierto que el discurso de la hija le agrega a todo ello una cuota de significación adicional o un suplemento, para usar la conocida expresión de Derrida. Es ésta, según explica el autor de la *Gramatología*, la cuota de significación extra que la escritura le confiere a la oralidad y que importa, por decirlo así, una plusvalía de dos filos: "una plenitud que enriquece a otra plenitud", por una parte, pero que por otra "no agrega sino para reemplazar"⁶. Puesto que Emma lee "suicidio" donde Fein o Fain ha escrito sólo "muerte" y puesto que lee que esa muerte se debió al [algo añejo, repitamos] "sentimiento de oprobio" por parte de Zunz/Maier, cuando de hecho la carta indica que el fallecimiento ha sido a consecuencia de un "error", ella con su lectura "enriquece" el original pero al mismo tiempo "reemplaza" el que por lo pronto y de una manera inescapable constituye su intento de significar. Pone pues en práctica el doble potencial agregativo y sustractivo que Derrida reclama para el suplemento. Ese suplemento engendra una diferencia —la diferencia de este relato con respecto al original del tal Fein o Fain, tanto como con respecto al que escuchan las autoridades—, lo que, si bien es cierto que produce una significación diferente, también abre no sólo la posibilidad sino que incluso la necesidad de diferir nuestro acceso al significado. Como se lamenta Dostoyevski

⁶Jacques Derrida. *De la Gramatologie*. Paris. Les Editions de Minuit, 1967, p. 208. La traducción al español, aquí como en otras citas de textos en lenguas extranjeras que se harán a lo largo de este artículo, es mía. G.R.

en una carta a Maïkov, del 27 de mayo de 1869 y que cita Julia Kristeva en *Soleil Noir*, “Lo principal es la tristeza, pero si uno habla sobre ella o la explica, mucho más tendría que decirse”⁷. En otras palabras (en otras palabras...!), el decir no resuelve el silencio sino que sólo genera la necesidad de decir más. Si es cierto que el segundo relato en “Emma Zunz” corrige al primero, tanto como a aquel que lo ha estimulado a desplegarse, no es menos cierto que, al poner en libertad la libido sémica del texto, crea las condiciones para que con un nuevo derrame verbal la historia dé para más.

Pero, ¿por qué lee mal Emma Zunz? En principio, porque debe inyectarle una significación a eso que lee. Pero, ¿no es la significación que el texto mismo le dispensa una significación restrictiva (*binding*)? No lo es, por la sencilla razón de que, aun cuando ése sea un texto que aspira a ser consumido de un modo fijo, ella, su consumidora, se abstiene y tiene derecho a abstenerse de consumirlo como a él se le antoja. Es más: si nosotros introducimos ahora en nuestro estudio de las actuaciones de Emma el modelo de la sesión psicoanalítica, el de la lectura que el analista hace en ella del discurso del paciente, de lo que se trataría es precisamente de no dar fe a lo que el discurso declara con respecto a sí mismo y menos todavía a lo que él predica con respecto al sujeto que lo protagoniza y enuncia. Emma Zunz opta por privilegiar un acto de sedición receptiva de esta naturaleza, que es análogo al que favorecen Freud y sus discípulos, así como también (o por lo menos en alguna medida) al que nosotros mismos estamos empleando en nuestro trabajo, por lo que en su segundo acto de comunicación encontramos inserto en su discurso no sólo un nuevo relato, es decir una nueva cadena de acciones miméticas que obedecen a un desarrollo cronológico y lógico —digamos, desde “el desfalco del cajero” hasta “el asesinato” de Lowenthal—, sino también un nuevo sentido. En efecto, lo que Emma le cuenta al narrador, y que nosotros percibimos sólo desde el discurso de este último, *pero sin que por ello se borren las trazas del discurso anterior*, es una clásica historia de venganza. En esa historia de venganza Emma mata a Lowenthal porque Lowenthal habría sido el causante de la ruina primero y después del suicidio de su padre —del suicidio de Emmanuel Zunz o Manuel Maier, que es el nombre que, como sabemos, el padre adopta en esta otra época de su vida, la que sucede a su descalabro económico. Ello explica, según se ha repetido hasta el hartazgo, la doble “eme” de Emmanuel, la “eme” y la “eme” de Manuel Maier y la “e” inicial y la “zeta” final de Emmanuel Zunz, coincidencias entre los nombres de los personajes que Borges ensaya

⁷Julia Kristeva. *Soleil Noir: Dépression et mélancolie*. Paris. Gallimard, 1987. p. 186.

también en otras regiones de su Tlön literario, por ejemplo entre Red Scharlch y Erik Lönnrot en "La muerte y la brújula", y que están ahí para surtir un efecto que pudiera quizás compararse con el de las llamadas caracterizaciones nominales de la novela decimonónica. Más interesantes son, en este mismo sentido, la inclusión del nombre de Emma *dentro* del de Emmanuel y la materialidad *corta* del nombre de Emma con respecto al de Emmanuel. Para decirlo pronto y claro, Emma Zunz es, si nos quedamos con esta segunda lectura del cuento, una Electra judía y porteña, quien, poseída por una abrasadora sed de justicia, *se cobra en nombre de su padre lo que su padre mismo no se pudo o no se quiso cobrar*. "No habría padre muerto ni vengado —no habría una Resurrección del Padre—", observa Kristeva cuando le mete su mano (o más bien su pluma) a la *Electra* de Sófocles, "si no tuviera ese padre una hija (virgen). Una hija no tolera la muerte de un padre. Que el padre sea, es decir que esté [*soit*] muerto, es lo que lo eleva al rango de Nombre, de poder simbólico: he ahí lo que da sentido a su vida, la que de ahora en adelante será una eterna venganza"⁸. El narrador de Borges respalda esta cita. Después de recibir la noticia de la muerte de Maier y después de interpretar esa muerte como si se tratara de un suicidio o un asesinato indirecto, para Emma eso "era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin" (564).

Permítaseme a continuación un breve excursus sobre una variante que Borges introduce *avant la lettre* en el planteo derridiano en torno a las *Confesiones* de Rousseau. Es sabido que en su comentario de ese texto, el filósofo desconstruccionista examina el tránsito que va de la oralidad a la escritura partiendo de una ambivalencia que él detecta en el propio Jean Jacques: "Rosseau condena la escritura como una destrucción de la presencia y una enfermedad del habla", discurre Derrida, pero también "la rehabilita en la medida en que le promete la reapropiación de eso de lo cual el habla se dejó desposeer"⁹. El suplemento derridiano surge, por consiguiente, en el macrodiseño de su razonamiento, como una crítica a la conceptualización de origen clásico según la cual el añadido que la escritura le hace a la oralidad es para explicitarla y/o para mejorarla pero siempre al precio de un desencuentro absoluto entre el sujeto del lenguaje (escrito) y la presunta verdad de lo real. La casi contradicción que se articula de esta manera sugiere que el discurso escrito no es como el discurso oral un documento verdadero precisamente porque al procurar, con la ansiedad que sabemos propia de los artefactos culturales, ser

⁸Julia Kristeva. *Des Chinoises*. Paris. Editions des Femmes, 1974, p. 36.

⁹*Op. Cit.*, 204.

verdadero, echa a andar un mecanismo abstractizante que lo único que acaba logrando es la alienación de su objeto. En cambio, en el cuento de Borges, Emma lee un texto escrito, la carta de Fein o Fain, y relata luego de viva voz las consecuencias que en ella ha tenido esa lectura. Esto significa que el “objeto original” no se halla en “Emma Zunz” jamás “presente” y que su primera pérdida de espesor (si es que se pudiera nombrar la cosa así) se produce cuando Emma Zunz pasa desde el discurso escrito al discurso oral, lo que por cierto coincide con la desconstrucción derridiana del binarismo jerárquico clásico. En un segundo movimiento, que es el que se suscita a raíz de la intervención del narrador, en su estar contándo(nos) éste *el relato del relato de un relato*, la materia comunicada regresa desde la oralidad a la escritura¹⁰.

Porque el narrador de “Emma Zunz” no sólo transcribe —del todo o a medias, pues a ello se reducía su participación en el caso precedente— lo que la muchacha declara, sino que “agrega” o “recuenta”, *también él y también él con un margen de plusvalía lingüística*, las palabras de Emma (el Borges de la segunda edición de *Historia universal de la infamia* hubiese dicho que nos encontramos aquí ante un narrador que “tergiversa” y “falsea”¹¹). Ahora bien, en su papel receptivo, al mismo tiempo que recreativo, el individuo que narra este cuento de Borges se autorretrata en el pasaje metapoético que reza: “Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers: nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova...” (565).

¹⁰En la obra de Borges, éste es un asunto complicado y que yo no puedo tratar ahora con todo el detenimiento que él demanda. Me importa, en todo caso, dejar constancia de lo siguiente: las vacilaciones técnicas del Borges maduro, en lo que concierne a la jerarquía entre la oralidad y la escritura, que son correlativas de sus vacilaciones ideológicas en cuanto a la jerarquía entre la vida y el arte (o, puesto de otro modo, entre la experiencia y la cultura. Sarmiento le pena, qué duda cabe, y la obra maestra al respecto es “El Sur”), desaparecen en el Borges anciano. Cuentos tales como “El Evangelio según Marcos” y “El Informe de Brodie”, en el libro de este último título (1970), para no hablar de “El otro”, el relato-confesión que encabeza *El libro de arena*, (1975), desinhibidamente reaccionarios todos, no me dejan mentir.

¹¹*Obras completas*, 291.

Tres detalles se me ocurre explorar entre los muchos y muy sugerentes que propone este pasaje. Primero, el narrador de "Emma Zunz" admite en él estar "recuperando" los sucesos de su relato desde "la memoria" de la protagonista para, a partir de ese *locus* de la enunciación, "retransmitirnoslos" a nosotros. Concedamos que no aclara de qué manera lleva a cabo su proyecto, pero la insinuación de la existencia de un relato previo desde Emma o hacia él es lo suficientemente fuerte como para que nosotros no tengamos por qué cuestionarla (recuérdense, por otra parte, las primeras líneas del "Epílogo" al *El Aleph* que nosotros reproducimos en nuestra nota 5); dos, en una frase enigmática, a causa del verbo, y después de adoptar la primera persona del plural que es característica del falazmente objetivo discurso académico, el narrador declara que también a él le ("nos") "consta" (?) la verdad de por lo menos una fracción de lo que Emma le confía, transgrediendo así la hasta ese punto respetada "discreción de los niveles" narrativos y torpedeando por ende la estricta "separación entre narración e historia"¹²; y tres, el narrador reconoce pese a todo la "dificultad" y aun la "improcedencia" de recontar eso que a él le ha sido antes contado con "verosimilitud". Esto último se debería al carácter "infernial" de los hechos, a que la realidad de lo acontecido es atroz y a que eso atroz no es comunicable fácilmente con la precaria ayuda del lenguaje, aunque también a las limitaciones de su propio conocimiento. El adverbio "acaso" y el verbo "conjeturar", ambos de larga privanza borgeana y con los que implícitamente el narrador confiesa estar buceando a tientas no en una experiencia sino en un discurso, son los dos vocablos en los que podría anclarse esta segunda dimensión de sus problemas. Confirmamos con todo ello que el relato del que estamos disfrutando es en efecto el relato del relato de un relato, que la verdad del mismo es sobremanera dudosa y que el narrador de "Emma Zunz" se ha visto por ello obligado a tratar de hacer "verosímil" (incluso hasta el punto de infringir los límites de su postura narrativa extradiegética) lo que no lo es de suyo propio.

La tercera de estas conclusiones deviene irónica por demás, porque, de tomarla nosotros en serio, ello querría decir que la verosimilitud de lo que el narrador nos cuenta en el pasaje que acabamos de analizar depende *no* de la fidelidad que las proposiciones de su texto guardan para con un original al que cuando mucho podría pedírsele que fuera estructuralmente "del caso", según la expresión de Wittgenstein que nosotros apuntamos al principio de nuestro artículo, esto es, para con

¹²Shlomith Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York. Methuen, 1983, 93.

una experiencia o un texto que constituyen su referente esencial o de fondo y cualquiera sea la índole de los contenidos, sino que de la manipulación que por medio del lenguaje él haya hecho de aquel sustrato primigenio. Ergo: para ser verdadero, el narrador necesita falsear. El falseamiento en el que él incurre desde afuera, *al organizar desde ese afuera su presentación de los hechos*, resulta ser una precondition de la única certeza que a sus lectores nos es accesible, la certeza del arte (o la de la ciencia o la filosofía, que para Borges no son sino formas alternativas del arte). La civilización y el artificio reclaman de este modo precedencia y primacia respecto de la naturaleza y la espontaneidad, corroborándose con ello una vez más no sólo la reivindicación derridiana de la escritura sino también aquello que sostenía Lacan en cuanto a que “lo real es lo imposible”¹³. Por eso es que el narrador de “Emma Zunz” debe ser falaz, *puesto que lo que quiere es ser verdadero*. Si Emma miente para salvarse primero y enseguida para convertirse en una Electra judía y porteña, el narrador que nos comunica su historia lo hace por motivos profesionales, porque la verdad o el sentimiento de la verdad de lo que él cuenta (el “aire de realidad o la “ilusión de la vida” que decía Henry James¹⁴) depende de su más o menos hábil manipulación de la información que le ha sido confiada.

En el penúltimo párrafo de “Emma Zunz” se lee: “Ante Aarón Lowenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra” (567). Creo que somos numerosos los lectores de Borges que estaremos de acuerdo en que con este par de frases, cuya gravitación sémica se insinúa por primera vez al principio del párrafo anterior (“Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz...”, anuncia el narrador ahí [567]), se pone en entredicho la significación del tercer relato tanto como ciertos elementos lingüísticos que daban forma a ese tercer relato habían puesto previamente en entredicho la significación del segundo. El cuento de la venganza o, en todo caso, el cuento de la venganza que la hija ejecuta a nombre del padre, acción ésta cuya causa inmediata, la que Aristóteles hubiese llamado causa “eficiente”, es la carta del tal Fein o Fain y cuya causa mediata, la que Aristóteles hubiese llamado causa “sustantiva”, es el (presunto) suicidio de Maier¹⁵, es tan deficitario como deficitario es el sentido del relato policial que lo prece-

¹³En varias partes, pero véase sobre todo “De nos antécédents”. *Écrits*. Seuil, 1966, p. 68.

¹⁴En “The Art of Fiction”. *Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers*. New York. The Library of America, 1984, p. 53. [Pub. originalmente en *Longman's Magazine*, 1884, y reproducido en *Partial Portraits*, 1888].

¹⁵En la *Física* (II, 3 y 7) y en la *Metafísica* (I, 3, 983a, 26).

de. Habría inscrita, en consecuencia, en las dos frases que nosotros acabamos de citar, una nueva plusvalía lingüística. Esa plusvalía lingüística genera la posibilidad de un cuarto *detour*, el que involucra, como es de suponerse, un suplemento significativo. ¿Quién cuenta este nuevo relato, a quién y con qué códigos literario y semántico?

Mi opinión es que a estas alturas del juego retórico Emma Zunz sigue existiendo en el cuento de Borges si no como narradora ella misma, en todo caso como la referente espectral del narrador. Su papel de (tras) fondo de la narración perdura sin duda, aunque las huellas que lo denuncian sean cada vez más difíciles de rastrear. Esto hace que nos distanciamos de la (fraudulenta) dureza del testimonio para acercarnos a la (también fraudulenta, y esta vez por definición) endeblez de la materia ficticia. Porque lo que el narrador declara acerca de las emociones de Emma es plausible, pero no lo es el que ella hubiera sido capaz de efectuar el análisis que el narrador le atribuye habida cuenta del trastorno de su estado de espíritu en el momento de cometer el asesinato y de determinar ahí y entonces que lo que hacía, disponer de la vida de Lowenthal, era por una causa y no por otra. El narrador, y esta vez sin justificarse en absoluto (ahora no invoca un "caos" en la memoria de Emma ni nada que se le parezca), es quien está leyendo e interpretando el discurso de Emma y, lo que es aún más grave, es quien está leyendo e interpretando a *Emma en su integridad*. Es decir que la está "falseando" y "tergiversando", como Emma había hecho anteriormente con la carta de Fein o Fain, y haciendo de ella la base o el pre-texto de una construcción lingüística que es, al mismo tiempo, una bella ficción. Cada vez más escritura y cada vez más literatura (cada vez más cultura en rigor), "Emma Zunz" es, si nosotros la miramos desde este ángulo, la narración de una empresa luctuosa que, habiéndola iniciado una mujer con una motivación y un objetivo precisos, cambia de carácter porque ambos factores se cancelan en la conciencia de la agente en el segundo que inmediatamente precede al derramamiento de sangre con el que ella pondrá fin a sus operaciones. Es entonces cuando se les superponen, *según lo interpreta el narrador*, a la motivación y el objetivo originales, otra motivación y otro objetivo. Al disponerse a darle el finiquito a su faena, la protagonista ya no lo hace por aquello que la impulsara a actuar en primer término, ni tampoco se lo hace a la misma persona, *aun cuando el código que otorga sentido a sus acciones sea todavía un código de venganza y aun cuando la víctima de la venganza sea físicamente la misma que ella traía ya definida en su carpeta*. Emma se venga en el cuerpo "calvo", "corpulento" y "enlutado" de Lowenthal del "ultraje" sufrido aquella misma tarde entre los fornidos brazos de un marinero sueco o finlandés. No mata al marinero, *sino que mata en Lowenthal al marinero*. El relato de la Electra judía y porteña se ha

transformado de súbito, por obra de la plusvalía que le adicionan las dos frases que nosotros anotamos más arriba, en un relato psicológico y cuyo “modelo de coherencia” o de “naturalización” se constituye a partir del desplazamiento metonímico y *metafórico* (no solamente metonímico, como hubiera sido el caso en una narración realista simple) del significante masculino en el inconsciente de Emma¹⁶. Pero, si para dejar atrás a nuestra lectura anterior esta nueva necesita de la plusvalía lingüística que le proporcionan las dos frases de marras, frases que existen en calidad de meras catálisis hasta que el trabajo exegético las dota del calibre que les corresponde, esa misma plusvalía lingüística anuncia una quinta superación habida cuenta de la cuota de negatividad que ella encierra. Si el cuarto relato introduce una diferencia con respecto al tercero, esa misma diferencia es la que difiere, de nuevo, un advenimiento pleno del significado.

Digo esto porque mencionar el motivo del “ultraje” nos obliga a mirar ahora en dirección a la escena en que ese ultraje se consuma con el fin de extraer de ella el que bien pudiera ser un fundamento textual de la quinta lectura. El pasaje, estilísticamente barroco dentro de un cuento por lo demás bastante clásico, se desenvuelve así: “El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa de Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.// ¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, enseguida,

¹⁶“...naturalizar un texto es ponerlo en relación con un tipo de discurso o modelo que es ya, de alguna manera, natural y legible”, dice Jonathan Culler en su *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 159. Shlomith Rimmon-Kenan, al ocuparse de los “modelos de coherencia” de Culler, los hace equivalentes a los “códigos” de Barthes (el término que yo mismo empleé más arriba), “*gestalten*” de Iser, “marcos de referencia” de Hrushovski, “marcos intertextuales” de Eco y “marcos *tout court*” de Perry. Véase: *Op. Cit.*, 123. Pienso, por mi parte, que todo esto no es más que la estación final en la corrida histórica del centro semantizador del relato que se ha producido en el ámbito de la teoría narrativa de los últimos cuarenta o cincuenta años, desde el autor real, al autor implícito, al narrador (para no hablar de los “centros de conciencia” y otras yerbas similares), hasta que ahora, muertos ya todos los referentes anteriores, se apela a estos “modelos”, “códigos”, “marcos”, etc., que obran en la conciencia del lector.

en el vértigo" (566). Sin demorarnos en preliminares, demos comienzo a nuestro escrutinio de esta cita observando que en ella pueden distinguirse una sección narrativa y otra especulativa, divididas no tanto por el punto aparte que pone fin al primer párrafo como por el símbolo, un sí es no es melodramático para mi gusto (algo de la temprana afición de Borges por los tremebundos escenarios del cine expresionista alemán anda merodeando en su manejo del foco, me parece a mí), de una puerta que se cierra.

En la primera sección, con la consabida escenografía del laberinto, a la que no vale la pena referirse de nuevo pues hay gente que lo ha hecho con más locuacidad de la que nosotros podríamos exhibir nunca, Emma sube (¿o baja? no sabemos, lo único cierto es que hay por ahí una escalera) a los infiernos. La anáfora "y después" amarra la hilera de los complementos de lugar que modifican el verbo "conducir". En cuanto al estilo de la descripción, el recurso descollante es el símil. Para la sensibilidad de Emma, lo que en la segunda sección de la cita a ella le hace el marinero es "como lo que su padre le había hecho a su madre", esa "cosa horrible". Este cotejo nuclear ilumina, además, retrospectivamente, el detalle de los losanges, que devienen "idénticos a los de la casa de Lanús" y acerca de los cuales el narrador se pronuncia durante la primera parte de la escena —en el paréntesis del vestíbulo, después de la tercera y vertiginosa recurrencia de la anáfora—. Los losanges del hotel parejero en el que Emma va a dar esa tarde, cubriendo un capítulo que a ella le parece indispensable para redondear la coartada de su crimen perfecto, "son como" los de la casa de Lanús, de la misma manera que la "cosa horrible" que el marinero le hace, cuando ella está sumergida en un "desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces", es como la que su padre alguna vez le hizo a su madre. Esta retórica del símil no es fortuita. Ella introduce en el relato la concordancia entre la repetición y la muerte, un caballo de batalla freudiano por lo menos desde *Más allá del principio del placer* (1920), pero que, como advierte Elisabeth Bronfen en su ensayo sobre la compulsión repetitiva en Poe ("Ligeia") y en Hitchcock (*Vertigo*), no debiera entenderse remitiéndolo exclusivamente a la reiteración de dos o más términos sino como una armonía que involucra a menudo "una pluralidad de acaeceres, una secuencia de acciones que se relacionan la una a la otra *por similitud*. Implica por lo tanto que la diferencia, el diferimiento y la tardanza se encuentran inscritas [si la secuencia es binaria, agreguemos nosotros] en la relación del segundo término con el primero"¹⁷.

¹⁷Elisabeth Bronfen. "Risky Resemblances: On Repetition, Mourning and Representation" en *Death and Representation*, eds. Sarah Webster Goodwin and Elisabeth Bronfen. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London, 1993, p. 103.

Todavía pudiéramos aprovechar otros elementos de la escena del “ultraje”, pero creo que es preferible dejar que nuestro análisis se haga cargo de una nueva batería de “ecos” y “afinidades” discursivos¹⁸, esta vez en el tercer párrafo del cuento, donde Emma observa un íntimo duelo por aquel suceso que el narrador, coincidiendo en principio (pero sólo en principio, como habrá quedado en evidencia) con ella, designa como el “suicidio de Manuel Maier”. Desde la tercera línea aquí (cito por las *Obras Completas*, en la edición del 74), se precipita sobre la página una enumeración caótica o, en el lenguaje de la segunda edición de la *Historia universal de la infamia*, una enumeración “dispar”. Emma “recuerda” ciertos acontecimientos de su vida infantil: “Recordó veraneos en una chacra, cerca de Guleguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre ‘el desfalco del cajero’, recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Lowenthal, Aarón Lowenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños” (564).

Entre los ocho ítem que componen esta enumeración, resaltan los losanges famosos, que confirman de ese modo ser más eficaces como detalle compositivo de una ficción que como el elemento sustentador de un testimonio. Pero no sólo eso. Para los fines de nuestro ensayo, nos es más útil prestar atención a las sendas calificaciones del verbo “recordar” en los dos paréntesis que se refieren al padre y a la madre. A la madre, que por lo pronto carece de nombre, Emma *no la recuerda* sino que, según establece el paréntesis, “trata de recordarla”. Resulta pues evidente que esa imagen materna constituye un dato subsumido, casi perdido, en el pese a todo no tan lejano depósito de su memoria infantil. El acto de llamada es un acto voluntario, por lo mismo de la muy despreciable “memoria del hábito”, si nos atenemos a la nomenclatura de Bergson. Por el contrario, la imagen paterna no sólo surge sin esfuerzo, como una consecuencia del ejercicio de la memoria involuntaria o “espontánea”, esto también de acuerdo con las cavilaciones del filósofo de *Materia y Memoria*¹⁹, sino que además se impone con la intensidad de una neurosis. El juramento del padre era algo que ella “jamás olvidaba”.

Pienso yo que la oposición que acabamos de descubrir se puede semiotizar de dos maneras. Desde el punto de vista de las buenas conciencias, ella estaría apoyando la lectura de una venganza en el nombre del

¹⁸Cito a Borges en “El arte narrativo y la magia”. *Discusión. Obras completas*, 231.

¹⁹Henri Bergson. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. Deuxièmes*. Paris. Presses Universitaires de France, 1959, pp. 225-228.

padre, es decir, apoyaría la tesis de una victoria de la "Justicia de Dios" por sobre la "justicia humana" dentro del absurdo *nada más que aparente* que después de todo acaba siendo el desarreglo general del universo. Desde el punto de vista de las no tan buenas conciencias, sugiere exactamente lo contrario. El acto de la venganza, si es cierto que Emma Zunz lo lleva a cabo con el propósito de vindicar a su padre de una cierta culpa, *también lo ejecuta para castigarlo por otra*. El desequilibrio entre los paréntesis me parece a mí de máxima importancia para alcanzar esta segunda semiosis y esta quinta lectura. Emma recuerda a su madre a duras penas, pero la memoria de su padre se transforma para ella en una obsesión. En el tramo en el que las mujeres, al contrario de los hombres, dan comienzo a su Edipo, esta hija, que ya ha abandonado el lugar de la madre hasta casi perder la memoria del mismo, se encuentra atrapada en la teralaña del padre. Vive en y para él. Es ésta la cara fea de Electra, como quien dice el triste negativo de su lealtad. No la cara del cariño y la ternura filiales, sino la de inconstitución del sujeto hijo (o hija más bien) por causa de una dependencia paterna que se ha prolongado, como observa el propio Freud (y uno piensa en Ana Freud, por supuesto), más allá de lo que autorizan el amor y la cordura.

Los datos que prueban esta hipótesis nefanda asoman por todas partes en el desarrollo de la sintaxis narrativa. Borges los prodiga especialmente en la secuencia que describe algunos de los sucesos del día 15 de enero, cuando, por ejemplo, durante la tarde, ubica a su protagonista dentro de un corro de muchachas que charlan de novios y en el que "nadie esperó que Emma hablara". "En abril cumpliría diecinueve años", añade el narrador con una majadería que no es habitual en el autor de *El Aleph*, "pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico" (565). A esto se suma "el secreto" que ella "guardaba" desde 1916, o sea, desde seis años antes, cuando su padre "le había jurado que el ladrón era Lowenthal", secreto éste cuya consecuencia perversa es la atadura de "un vínculo entre ella y el ausente", así como el carácter de "sacrificio" que adopta la ofrenda de su virginidad a la oceánica avidez del marinero. Cabe atender *a fortiori* al poco delicado paralelismo entre la destrucción de la carta en que Fein o Fain le anunciara la muerte del padre y la destrucción del dinero que le deja sobre la mesa de luz el marincro noruego o finlandés que la desflora, paralelismo que el narrador subraya insidiosamente ("lo rompió [el dinero] como antes había roto la carta" [566]) y cuyos términos flanquean otra ruptura, me refiero a la que es producto del acto mismo de la desfloración, como si fueran el prólogo y el epílogo de ese evento principal (la rotura del himen femenino se encuentra en la narración situada entre la rotura de la carta y la rotura del dinero: otra vez estamos ante el principio neofreudiano o bronfiano de la repetición

con variaciones), y los resultados no pueden ser más prístinos. Emma mata en Lowenthal a Lowenthal, al marinero *y también a su padre*, a ese padre que a los doce años de edad la atrapó, y hasta puede que sin intención de atrarparla, en la jaula de un pacto que le impediría crecer. Emma no mata para reivindicar su memoria, sino para enterrarla de una sola y buena vez.

Pero si Lowenthal es un significante de sí mismo tanto como del marinero y del padre, es porque un hilo común de masculinidad los atraviesa a los tres. El 16 de enero de 1922 Emma mata a Lowenthal, al marinero sueco o finlandés, a su padre *y a algo o a alguien más*. La discrepancia entre las menciones maternas llega a ser de esta manera de la mayor pertinencia al contribuir con la plusvalía lingüística que a nosotros nos estaba haciendo falta para darle su forma crítica a un sexto relato, desde el punto de vista de la producción, y a una sexta lectura, desde el punto de vista de la recepción. En la retrospectiva de su vida a partir del verbo “recordar”, que nosotros citamos más arriba, Emma apenas puede evocar la imagen de su madre; en cambio, en el momento en que el marinero la está poseyendo, “Pensó (no pudo pensar [un paréntesis que es paralelo a los dos de la serie del recordar y especialmente al que corresponde allá al padre, dicho sea de paso])” en ella y en que “su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían”. Esto significa que el único cambio de Emma *no es* el de la escena que antecede a la del asesinato; antes de esa escena, entre los brazos del marinero, ella ha experimentado otro. En aquella oportunidad ella deja de ser la hija de su padre para (re)convertirse en la hija de su madre. El dinero que va a romper al cabo de la ejecución de lo que no es ni más ni menos que la inversión de un sacrificio propiciatorio (Emma se sacrifica para dar muerte y no para dar vida. De otra parte: ¿No es este “sacrificio” suyo afín al que hacen los soldados que parten a la guerra, a acometer y a matar, como ocurre en el paradigma griego de Alceste?²⁰) y que como

²⁰Una vía alternativa de interpretación, y que dejo pasar no sin lamentarlo, es la que me ofrece Georges Bataille: “En la antigüedad, la destitución (o la destrucción) que funda el erotismo era lo bastante sensible como para justificar un acercamiento entre el acto de amor y el del sacrificio [...] la participante femenina en el erotismo aparecía como la víctima, el participante masculino como el sacrificador, la una y el otro, en el curso de la consumación, se perdían en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción”. También: “El sacrificio, si es una transgresión querida, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio súbito del ser que es la víctima. A ese ser se le da la muerte [*est mis à mort*]. Antes de que se le dé muerte, está encerrado en la particularidad individual, su existencia es discontinua. Pero ese ser, en la muerte, es devuelto a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad. Esta acción violenta, que priva a la víctima de su carácter limitado y le confiere la naturaleza sin límites, el infinito que pertenece a la esfera de lo sagrado, es querida en su

se ha dicho es paralelo también a la rotura anterior de la carta del "tal Fein o Fain", es aquí el significante que cierra una secuencia y abre otra.

O sea que en el acto sexual, o en el "sacrificio" que es para ella el acto sexual, Emma Zunz asume la condición femenina o, mejor dicho, *la variante ortodoxa de la condición femenina*. La asume y la odia, ya que lo que a ella le hacen esa tarde es una "cosa horrible", según afirma taxativamente el narrador, en lo que pugna pero no llega a ser jamás un buen ejemplo de estilo indirecto libre. Por eso, el personaje que asoma poco después en la puerta del hotel y que luego "viaja" en el asiento delantero de un Lacroze (no tengo que insistir en la pesada carga de connotaciones que concentran estos viajes de los personajes de Borges como preludio a la escenificación de una muerte), "para que no le vieran la cara", por unas calles a las que muy servicialmente comienza a desdibujar la opacidad del crepúsculo, no es ya una niña sino una mujer. No tiene "temor", pero la poseen en cambio la "tristeza", el "asco" y una "fatiga" que, menos paradójicamente de lo que opina el narrador, "venía a ser su fuerza" (566). Es decir que nuestra Emma se encuentra lista aquí *una vez más* para la ejecución de su crimen. Ni el padre, que no la dejó crecer, ni la madre, que la habría hecho crecer esclava de un desempeño genérico odioso, constituyen para ella avenidas transitables. El dilema del Edipo femenino se le ha puesto de manifiesto con una evidencia catastrófica y una evidencia que no porque sobrepase sus recursos de análisis resulta menos genuina. La venganza que poco después ella ejecuta sobre el ultrasemanalizado cuerpo de Lowenthal se corresponderá con las anteriores sinecdóquicamente, como el todo se corresponde con sus partes, incluyéndolas y desbordándolas.

Pasemos ahora nuestra indagación a una jerga técnica por la que pido disculpas desde ya: si Emma se desplaza desde el significante paterno al materno, convengamos en que no es obedeciendo a las incitaciones de un enviñón regresivista al paraíso preedípico, como en algunos casos estudiados por Jeanne Lampl —de Groot hace más de medio siglo²¹ y

conciencia profunda. Es deseada tanto como la acción de aquel que desnuda a su víctima, que la desea y quiere penetrarla. El amante no desagrega menos a la mujer amada que el sacrificador sangrante al hombre o animal inmolado. La mujer en las manos de aquel que la asalta es desposeída de su ser. Ella pierde, con su pudor, esta barrera cerrada que, al separarla del otro, la hacía impenetrable: bruscamente ella se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, ella se abre a la violencia impersonal que la repleta desde afuera". *L'Érotisme*. Paris. Minuit, 1957, pp. 25 y 100-101 respectivamente.

²¹"The Evolution of the Oedipus Complex in Women" en *Psychoanalysis and Female Sexuality*, ed. Hendrik M. Ruitenbeek. New Haven. College and University Press, 1966, p. 36 *et sqq.* [la primera edición del artículo de Lampl-de Groot es de 1928].

como a lo mejor le gustaría creer al feminismo de la última década²², sino que *es para salir de ella*. Esto significa que su recuperación de la madre en el instante en que el marinero le destroza la tela del himen equivale no a una recuperación de la tibieza protectora de la matriz, sino a la adopción por su parte *de una determinada posición femenina*. Después de repudiar a la madre preedípica y de transferir su deseo a la figura del padre, figura ésta que a causa del secreto que con él comparte ella mantendrá después en su conciencia sin sustitutos fálicos de ninguna clase, Emma, sobre la cama de un hotel parejero, desemboca en lo que, pudiendo haber sido el momento de su liberación, es más bien el tiempo de su reiterada castración. Lo que le hace el marinero renueva y magnifica (repite con variaciones) la metáfora del “secreto” con el padre. Ese secreto la pasiviza; la muerte del padre (y no su mera desaparición física, demás está decirlo), a la que ella y sólo ella le confiere un carácter de “suicidio”, la devuelve a la actividad, una actividad que consiste en *ser* ella el padre. Emmanuel se convierte entonces en Emma:

Emma “sale” desde Emmanuel y el nombre largo, masculino, se transforma en uno corto, femenino; la acción del marinero lo que busca por último es reinstalarla en su estado de pasividad anterior o, peor aún, en el estado de pasividad de su madre. Así confirma el tradicionalismo edípico de Emma el fatídico dictamen de Freud: que el constituirse de la mujer en sujeto equivale a un constituirse como sujeto castrado, deficitario y pasivo, un sujeto que “no hace” la “cosa” (la colijuntez de esta locución de Borges sirve menos para mitigar que para realzar la gravedad de “la cosa”) sino a quien “se la hacen”. Cualquiera sea el grado de conciencia de Borges al escribir esta frase, la elección del verbo así como su utilización son hartamente comprometedoras. Basta un leve deslizamiento del énfasis, desde el adjetivo hacia el verbo, usado este último en una oración subordinada y que permitirá que el verbo se dé vuelta y embista contra el sujeto de la oración principal, para que brille el matiz que nosotros andábamos buscando. Lo que a Emma le hacen esa tarde es horrible, pero no es horrible por sí mismo sino por el hecho de que *se lo hacen...* a ella, a su madre y a todas o a casi todas las mujeres. Muchos años después, en un poema de 1981, un Borges anciano enamorado escribiría estos dos versos utópicos: “amor en que no hay poseedor ni poseída, / pero los dos se entregan...”²³.

²²Por ejemplo, al que suscriben las autoras antologadas en *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, eds. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, and Madelon Sprengnether. Ithaca. Cornell University Press, 1985.

²³“La dicha” en *La cifra. Obras completas*, II, 1975-1985, Buenos Aires. Emecé, 1989, p. 308.

Pero, como bien sabemos, "Emma Zunz" tampoco termina con aquel acontecimiento penoso sino con la muerte de Lowenthal. Después de la primera experiencia sexual, armada con su "tristeza", su "asco" y una "fatiga" que también es "su fuerza", Emma llega hasta la oficina de Aarón Lowenthal: ¿A quién va a matar Emma Zunz en el *dénouement* de este quinto relato? Tengo yo para mí que esta vez no es a Lowenthal ni al marinero ni a su padre. Emma va a eliminar en cambio a un significante que es previo a esos tres y del que los tres y aun ella misma dependen. No va a matar al padre, sino al Nombre del Padre, al Significante Trascendental, al Falo Supremo. Va, ahora sí, en pos de su liberación, pero de una liberación que dará origen también, seguramente y como todas las liberaciones que son el fruto de un acto singular y descontextualizado, a un nuevo ciclo de subordinación. Por lo mismo, al contrario de lo que exigen los protocolos del género policial y a cuyas exigencias Borges se había sometido gustoso en otras ocasiones, *v. gr.* en "La muerte y la brújula", Emma no logra, en la coyuntura que inmediatamente precede al estruendo en su mano del revólver de Lowenthal, dar cuenta de las razones que la asisten para hacer lo que hace: "Emma inició la acusación que tenía preparada ('He vengado a mi padre y no me podrán castigar...'), pero no la acabó, porque el señor Lowenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender" (567). Ni ella logra explicar, ni Lowenthal llega a entender. Ni ella actúa ahora por un motivo individual, aunque así lo piense, ni Lowenthal muere (ahora) por un delito suyo, aunque así lo quiera o lo pueda inferir un lector de entendimiento no muy ágil. Más todavía: ¿por qué no imaginarnos *además* que en ese capítulo postrero de su pequeña novela Emma no mata para vengarse de una opresión *de hecho*, la de Lowenthal, la del marinero, la de su padre o la de los hombres en general, sino para resarcirse de una opresión *de derecho*, esto es, *para ser ella por fin*, para acceder al único poder al que el ingenuo tradicionalismo de su conciencia genérica le otorga plenitud y entereza, *el poder fálico*? Después de todo, a la oficina de Lowenthal Emma no llega cargando un arma propia, sino que toma ahí la de Lowenthal. Esto, que no se compagina demasiado bien con la premeditación de su crimen, es, sin embargo, del todo consecuente con la trayectoria del personaje.

En fin, para volver sobre el comentario del narrador en el último párrafo de "Emma Zunz", con excepción de "las circunstancias", "la hora" y "uno o dos nombres propios" y teniendo en cuenta sólo "el tono", "el pudor", "el odio" y "el ultraje", la información que la noche del 16 de enero de 1922 Emma le transmite por teléfono a la policía acerca de los pormenores de su crimen es verdadera y es falsa a la vez, y es tan verdadera y tan falsa como pudiera serlo cualquiera de las otras. Emma

mata por defenderse del abuso de Lowenthal, porque lee mal a Fein o Fain, para vengar a su padre de un agravio que ni siquiera es muy seguro que existió, para desquitarse de otro agravio, el sufrido entre los brazos de un marinero sin nombre y con dos países (en una punta es Fein o Fain; en esta otra, nunca sabremos si se trata de un marinero noruego o finlandés), para liberarse de su padre y para abrir (yo creo que infructuosamente) una jaula edípica que, casi inoficioso resulta decirlo, no tiene por qué ser verdadera y ni siquiera femenina ya que también podría tratarse de la jaula creada por un progenitor insatisfecho de su propia *performance* existencial y quien, antes de desaparecer de este mundo, descarga sobre el hijo un mandato de continuidad que obliga al heredero a un apego sumiso y asqueado por la madre a cambio de la promesa de la escritura. Emma mata por eso, y a lo mejor (o a lo peor) por nada de eso. Mata sólo para ser, lo que naturalmente devuelve nuestro análisis hacia una de las interpretaciones posibles de la *Electra* del mito. Pero desarrollar esta perspectiva nos exigiría a nosotros activar otra plusvalía lingüística, otro suplemento, otra difer(i)encia y otro relato, exponiéndonos con ello a continuar escarbando entre los pliegues de este estupendo ejercicio borgeano como si él fuera “lo único que ha sucedido en el mundo”, sin discreción y “sin fin”.

ABSTRACT

A partir de las últimas líneas de “Emma Zunz”, donde el narrador sostiene que la declaración que Emma hace a la policía la noche del crimen era “sustancialmente cierta” y que “sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”, aprovechando además el principio derridiano del suplemento y no sin prestar oído a la tesis del propio Borges, quien en “El arte narrativo y la magia” asegura que todo relato contiene una red de “ecos” y “afinidades” discursivos, este trabajo elabora una serie de seis posibles y metodológicamente diversas lecturas del texto en cuestión.

From the last lines of “Emma Zunz”, when the narrator says that Emma’s statement to the police on the night of the crime was “basically correct” and that “only the circumstances were false, the time and one or two proper names”, taking advantage as well of the supplementary Derridian principle and not forgetting Borges’ thesis, who in his “El arte narrativo y la magia” sustains that all stories have a network of discursive “echos” and “analogies”, this work offers a series of six possible and methodologically different readings of the text.