

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas
Universidad de Colima
pcultura@cgic.ucol.mx
ISSN (Versión impresa): 1405-2210
MÉXICO

2007
Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER Y LA CÁBALA EN LA CONFIGURACIÓN DE
“EMMA ZUNZ” DE JORGE LUIS BORGES
Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, diciembre, año/vol. XIII, número 026
Universidad de Colima
Colima, México
pp. 77-102

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>



LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER y la Cábala en la configuración de “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar un estudio crítico de la ficción de Jorge Luis Borges intitulada “Emma Zunz”, que debe al lector la manera en la que el entramado narrativo integra una reescritura de algunas ideas de Schopenhauer y de la Cábala, las cuales son conmutadas por nuevas significaciones para deleite y perplejidad de sus lectores. Las herramientas utilizadas para el análisis provienen, esencialmente, de la hermenéutica de Paul Ricœur, quien considera a la obra de ficción como un proceso de innovación semántica que a través de la activación del círculo de la mimesis, constituye y organiza la multiplicidad de acontecimientos en una historia única y completa.

Palabras clave: Hermenéutica, Cábala, Filosofía de A. Schopenhauer

Abstract

Schopenhauer & Kabbalah’s Philosophy in the Configuration of Jorge Luis Borges’ “Emma Zunz”

The aim of this article is to make a critical analysis of Jorge Luis Borges’ fiction “Emma Zunz” which reveals to the reader the way the plot integrates a *re-writing* of some ideas of Schopenhauer and the Kabbalah. These ideas are transformed into new meanings to amuse and puzzle the readers. The main tools to reach our purpose are based on Paul Ricœur’s hermeneutics, which considers fiction as a process of semantic innovation that through the activation of the mimesis circle, builds and organizes a complexity of facts into a unique and complete story.

Keywords: Hermeneutics, Kabbalah, A. Schopenhauer’s Philosophy

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal. Mexicana. Candidata a Doctora en Estudios Latinoamericanos, UNAM. Profesora de Tiempo Completo de la Facultad de Humanidades de la UAEM. Autora de *Borges y los arquetipos*. Plaza y Valdés/ UAEM, 2003 y del artículo “El texto bíblico en «La intrusa» de Jorge Luis Borges”; en: *Escritos* 28. Centro de Ciencias del Lenguaje. Universidad Autónoma de Puebla, julio-diciembre de 2003; shanti7@gmail.com

LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER Y LA CÁBALA en la configuración de “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Borges tiene una especial predilección manifiesta por la filosofía de Schopenhauer; ensayos, poemas y relatos recrean temas, motivos o ideas de *El mundo como voluntad y representación*. En “Emma Zunz”, por ejemplo, son reelaborados algunos contenidos de la obra cumbre de este pensador alemán. La Cábala es otra de las inclinaciones del escritor argentino. El mito de la Shejiná, alegoría de la energía femenina divinizada, es refigurada en este relato, además de ser tema de reflexión en otros tantos ensayos y objeto de innovación estética en incontables poemas.¹

Jorge Luis Borges concibe a la literatura como un gran texto de múltiples estratos entramados donde cada escritor lee, reinterpreta y reescribe unos cuantos temas. “Emma Zunz” podría definirse como un entramado complejo que condensa múltiples niveles de significación. La lectura de este texto se disgrega por caminos diversos que a su vez se fraccionan en otros y otros... El tema de la venganza es un primer cristal del caleidoscopio, al que se añaden, además, las mencionadas consideraciones de corte filosófico y mítico basadas en las ideas de Schopenhauer y de la Cábala. Estos elementos son punto de partida para construir a la protagonista, quien, mediante su obrar, se configura a sí misma a la par que estructura la historia.

“Emma Zunz”, texto publicado en la revista *Sur* en 1948 y posteriormente incluido en *El Aleph* (1949), será objeto de análisis en el presente artículo, cuyo propósito es invitar al lector a descubrir las historias reescritas en el relato, así como las variaciones y nuevas propuestas que la ficción introduce para goce y asombro de quienes las leen. Las herramientas utilizadas provienen de la hermenéutica de Paul Ricoeur (2000), quien considera a la obra de ficción como un proceso de innovación semántica que integra

y ordena acontecimientos múltiples en una historia total y completa. Para el filósofo francés, el proceso de lectura es fundamental, pues impulsa y le confiere unidad al recorrido hermenéutico o círculo de la mimesis, el cual permite al texto manifestarse como *holom* o unidad de significado total. Dicho recorrido abarca el material cultural que sirvió para construir la obra (la prefiguración), los procedimientos artísticos (la configuración), y la realidad aludida (la refiguración).

La presente investigación está enfocada a la búsqueda de los textos detrás del texto y del modelo femenino elaborado a partir del ejercicio de reescritura de la filosofía y del mito. Para lo anterior, se tomará como punto de partida la configuración o la poética del relato, poniendo especial énfasis en la individualidad e identidad de Emma Zunz (nombre y atributos); el retrato (función de caracterización y función ideológica); el ser y hacer del personaje; así como el origen vocal y focal de la información sobre el mismo; elementos como el entorno, la temporalidad y los símbolos también serán retomados. A partir de lo anterior se detectarán los elementos prefigurantes y refigurantes, que darán cuenta de las reelaboraciones y nuevas propuestas textuales en esta ficción.

El cuento inicia con un énfasis en el cronotopo:

El catorce de enero de 1922. Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en Brasil, por la que supo que su padre había muerto (*OCI*:564).

El nombre y el apellido de Emma, así como la razón social del establecimiento donde trabaja, son pautas para conocer su origen: judío-alemán, y su ocupación: obrera. El dato del padre muerto en Brasil es una coordenada que sitúa al narrador, espacial y semánticamente, cerca de ella y relativamente lejos del progenitor; por ende, estaría *con* o *detrás de* ella y *compartiría* su perspectiva o punto de vista.

“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” (*OCI*:564). El texto comienza a ser ambiguo. El sujeto de la enunciación no explica por qué Zunz pudo sentirse “engañada” al ver la estampilla postal y la envoltura de la misiva –acaso porque no sabía el paradero de su padre– sólo agrega que la caligrafía y la presentación del documento la perturban. “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” (*OCI*:564). La diferencia de apellido entre el progenitor y la hija da pie para preguntarse por qué Maier y no Zunz. El tema judío, invocado por los datos nominales de los personajes y de la fábrica,² podría asociar el sema de la persecución³ como una de las posibles causas: el padre de

Emma podría estar huyendo o escondido por alguna razón. Quizás la pobreza, la vejez y el exilio provocaron en él estrés o depresión y por ello le fue indicado el veronal.⁴ Mencionar tal fármaco es otra referencia que contribuye a la verosimilitud y a la construcción del cronotopo donde ocurrió el deceso.

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego, ciega de culpa, de irrealidad, de frío, de temor, luego, quiso estar en el día siguiente (*OCI:564*).

El tiempo, como categoría subjetiva, es aludido a partir de la reacción de Zunz ante la carta. La primera oración es breve; el punto y seguido anunciaría una marca de separación entre la lectura y la reacción, entre el momento de la decodificación del documento y el de la apropiación. Luego de asimilar el contenido, un conjunto mezclado de sensaciones y emociones la invaden; esta técnica descriptiva provocaría un efecto de empatía al sugerir el vértigo posterior a enterarse de una noticia desagradable. La impresión de Emma es tan fuerte que su primer deseo es escapar del presente; el futuro es una posibilidad de liberación, sin embargo, el “hoy” se le impone a pesar de su fugacidad. La detención del fluir temporal en un solo acontecimiento parece ser su condena momentánea.

Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo y que seguiría sucediendo sin fin (*OCI:564*).

La lectura de la carta inauguraría una temporalidad mítica parcialmente afín a la experiencia de contemplar el Aleph: en la esfera el tiempo se detiene, pero todo ocurre dentro de ella; de manera paralela, en la mente de Emma el discurrir temporal cesa, pero sólo un suceso queda fijo: el fallecimiento de Maier. Conjuntamente, es apuntalada una de las características de la narrativa borgesiana, a saber, el énfasis en la trama o *mitos*⁵ sobre otro tipo de datos. El narrador teje la historia de una mujer, quien a su vez fabula acerca de su propia realidad para conferirle sentido. Así, el lector es invitado a refigurarse en “tercer grado” una invención cuyo significado completo se logrará con la ejecución de su ejercicio. El ritmo de la narración invocaría, asimismo, la técnica del relato policíaco,⁶ con la que se establecerá un juego paródico:

Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería (*OCI:564*).

Esta prolepsis no explícita abre una expectativa ante lo incierto, ante algo que el narrador conoce y se reserva para aumentar la tensión del texto. Así, el lector tiene una razón más para identificarse con la protagonista: al querer saber lo que sucederá, compartirá con ella la urgencia de “estar en el día siguiente”. No obstante, el sujeto de la enunciación –en consonancia con el canon antedicho– se mantiene en su exigüidad informativa e introduce una analepsis en la que describe el viaje retrospectivo de Emma Zunz, el cual coincide con el paulatino crepúsculo.

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualaguey, 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 Loewenthal. Loewenthal. Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños (*OCI:564*).

Esta reconstrucción del propio pasado podría considerarse una de las claves de lectura de la narración; la memoria es, para Borges, un mecanismo que “elige y redescubre” (*OP:611*) o, en el decir de Proust: “*un secours d'en haut. Pour me tirer de néant*”.⁷ En este tenor, el recuerdo guardaría más relación con la subjetividad que con la verificabilidad de los hechos. Al mirar atrás, Emma se reestructura mediante un conjunto de elecciones codificadas que el narrador acomoda de manera enumerativa, cuidada, eficaz y armónica en su contenido. En el fragmento transcrito se ha procedido siguiendo una lógica temporal aunada al mecanismo básico de la remembranza, es decir, a través de asociaciones coherentes sólo para la protagonista. La analepsis registra tanto situaciones generales como detalles cuyo significado es inaccesible –hasta el momento– para el lector, sin faltar las evocaciones dolorosas directamente relacionadas con la desgracia del padre, que precipitó, a su vez, la ruina familiar, la separación, y dividió la vida de Emma en dos épocas: la venturosa y la desdichada.

La insistencia en la palabra “recordó” se asocia con la reiteración del verbo “vio”, determinante en ficciones como “El Aleph”, “La escritura del dios” o “El Zahir”, en las cuales el acto de contemplar conduce con matices distintos al clímax y a la anagnórisis. También en esos casos la descripción del objeto percibido es parcial y a veces sin sentido para el lector, quien no obtiene mayor información, ya que el narrador se ubica en la subjetividad del protagonista y recoge los datos presentes en el momento de la enuncia-

ción, sin dejar saber más. Emma mira, a través del crisol de la memoria, la pérdida de un pasado feliz (el paraíso infantil) y al culpable.

El trabajo evocativo del personaje femenino podría examinarse a partir de dos campos; el primero se asociaría con la figura materna, dado que los elementos enumerados se relacionan con lugares de refugio y cobijo (la chacra, la madre propiamente, la casa y los diseños de una ventana); el segundo campo correspondería al padre, coligado con la pérdida de los valores anteriormente enumerados y con la separación. Llama la atención que la voz narrativa se interrumpa para precisar, entre paréntesis, que Emma “trató de recordar” a su madre. Esta especie de encabalgamiento semántico permite preguntarse por qué ella hace un esfuerzo por rememorarla y por qué el sujeto de la enunciación se detiene en eso; paralelamente, más adelante se aclara, también entre paréntesis, que el señor Maier señaló a Loewenthal, en juramento, como el autor del robo, y su hija “jamás lo olvidaba”.

La cita analizada sería un primer fragmento que confirmaría a la protagonista como tejedora de su propia trama, ya que arma su personal figuración de los sucesos familiares pretéritos sin verificar la exactitud de los datos disponibles. Tal actitud invocaría el postulado de Schopenhauer acerca de que el mundo es *representación* de quien lo percibe.

Y esto vale tanto para el presente como para el pasado y el futuro, para lo más lejano y lo más cercano, pues vale para el tiempo y el espacio mismos, en donde todo esto se da por separado. Todo cuanto pertenece y puede pertenecer al mundo está inevitablemente implicado con este hallarse condicionado por el sujeto y sólo existe para el sujeto (Schopenhauer I, 2003:85).

Por ende, esta premisa del filósofo alemán constituiría uno de los hilos conductores de la estética de la ficción y serviría, asimismo, para justificar, en parte, la actitud de la voz narrativa siempre cuidadosa de aportar sólo los datos presentes en la mente de Emma al momento de realizar cada acción. La conjetura sería una consecuencia de esta línea estética; omitir si realmente las circunstancias acaecieron como ella las repasa o como las *selecciona*, instaura la duda y la suposición. Beatriz Sarlo, a este respecto, explica el proceder de la protagonista como resultado de un *acto de fe*⁸ hacia su padre, el cual la conduce a un exceso en la dilucidación de los hechos (por ejemplo, Emma *infiere* de la carta, sin tener mayor información que su padre se suicidó) y en la acción.

Después de la carta, de los recuerdos desarticulados de la infancia, y del recuerdo nítido de la revelación que su padre le hace antes de abandonarla (no fui yo el estafador, fue Loewenthal), Emma está lista para que su interpretación de los hechos se transforme en acción (Sarlo, 2003, 121).

El retrato moral de Emma –que enseguida se verá enriquecido con otra cualidad: la discreción– y la reseña episódica transcurren de manera paralela, lo cual otorga mayor densidad a la historia, pues cada sema implica distintos niveles de significación:

Emma, desde 1916 guardaba el secreto. A nadie lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder (*OCI:564*).

La configuración de la ruptura familiar en la mente de la protagonista, dado su carácter enigmático, plantearía varios escenarios: el primero tendría que ver con lo que hizo el padre; el segundo, con lo que éste le dijo a su hija; el tercero, con lo que ella sabe; el cuarto, con lo que ignora Loewenthal; y el quinto, con lo que realmente aconteció. Múltiples facetas conforman un mismo hecho y diluyen la posibilidad de una verdad objetiva; con esto, el juego paródico con las preceptivas de los relatos policíaco y realista continúa. “Había en la fábrica rumores de huelga. Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia” (*OCI:565*). La frase “como siempre” explicitaría una constante en el carácter del personaje, la medida y la tranquilidad.

A las seis, concluido el trabajo, fue con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. Se inscribieron. Tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido; tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisación (*OCI:565*).

Las palabras “pileta” y “revisación” son propias del habla de Buenos Aires. El sujeto de la enunciación ha permitido un discurso indirecto apegado a la voz del personaje para reforzar la ubicación del punto de vista narrativo y acercar al lector a los pensamientos y sentimientos de Zunz. Asimismo, el uso de estos americanismos, pareciera tener la intención de contrastar el origen judío de Emma con el sitio donde se halla, la capital argentina, lo cual le añade la cualidad de ser una forastera y no compaginar del todo con el ambiente donde se mueve –índole que antes ha sido detectada en algunos personajes femeninos.⁹ Esta ausencia de filiación con el sentir del grupo social es reforzada al destacar, mediante la repetición del verbo “tuvo”, que denota obligación, la incomodidad generada por las chistes, seguramente morbosos y de mal gusto, a que daba lugar la “revisación” de su cuerpo.

Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban un temor casi patológico... (OCI:565).

Mediante una combinación de reticencias, el narrador comenzaría a revelar ciertas claves acerca de la corporeidad y la sexualidad de Emma. Didier Anzieu ha escrito que Borges intuyó al cuerpo como “esquema de todos los esquemas” y a partir de esta idea cimentó muchos de sus cuentos.¹⁰ Esta tesis pareciera combinarse en el relato con la postura de Schopenhauer a este respecto; para él, el cuerpo es el “único individuo real en el mundo, esto es, la única manifestación de la voluntad y el único objeto inmediato del sujeto”; (I, 2003:192) por ende, es el instrumento de comprensión del mundo:

El conocimiento que tengo de mi voluntad, aunque inmediato, no puede disociarse de mi cuerpo. Yo no conozco mi voluntad en su conjunto, como una unidad, ni perfectamente conforme a su esencia, sino que únicamente la conozco en sus actos individuales, por tanto en el tiempo, que es la forma del fenómeno de mi cuerpo, como lo es de todo objeto; por eso el cuerpo es condición de conocimiento de mi voluntad (I, 2003:190).

De acuerdo con estas premisas, la inadaptación de Emma, manifiesta en la perturbación ante la mofa y ante la posibilidad de relacionarse con un hombre, sería producto de una discordancia entre las exigencias del ambiente y las señales de su ser físico, que le marcarían un rumbo distinto. Esta actitud recordaría la postura literaria del mismo Borges hacia la sexualidad:¹¹ los espejos y el sexo son abominables porque multiplican a los hombres. El miedo *casi* enfermizo de la protagonista al género opuesto manifestaría el sentir de un cuerpo femenino, en teoría diseñado para encontrarse con uno masculino, que por alguna causa rechazaría esta función. La voluntad en la naturaleza pareciera trastocarse. La intencionada reticencia del narrador deja, por el momento, otro cabo suelto.

Sin perder de vista estos temas, valdría la pena abrir un paréntesis para reflexionar acerca de por qué una mujer judía protagoniza esta historia. Existen las razones evidentes, como la patente admiración de Borges por esta cultura; en alguna parte de su obra menciona que los argentinos son como los judíos: gozan del patrimonio occidental, pero pueden tomar distancia de él y cuestionarlo. También es pertinente recordar que “Emma Zunz” se incluye en el volumen titulado *El Aleph*, nombre proveniente de la primera letra del alfabeto hebreo y que en el cuento homónimo es el lugar donde se reúnen todos los puntos del universo. La historia de este personaje femenino podría ser uno de los tantos ángulos del Aleph donde la acción

tiene preeminencia sobre el tiempo, el espacio y los nombres propios. Otra razón por la que pudo Borges escoger una judía como personaje principal es por la noción de justicia derivada de esta tradición, basada en que sólo Dios la da y la quita; sin embargo, unos cuantos elegidos, arrebatados por el furor divino, son llamados para restablecerla. No obstante, luego de todos estos argumentos subyace la extrañeza de por qué una obrera judía, inscrita en un círculo social de inmigrantes hebreos en Buenos Aires, ubicada en un ámbito marginal de clara desventaja, asume el papel principal en esta ficción. Quizás mostrar cómo esta mujer revertiría tal situación a su favor podría ser una promesa del texto. Eventualmente, la propuesta de Edna Aizenberg acerca del mito cabalístico de la Shejiná o energía divina femenina como base para construir a Emma Zunz,¹² podría aclarar su función en el relato:

[En “Emma Zunz”] el cuento cósmico subyacente es el mito de la SHEJINÁ, la hipóstasis femenina de Dios, que Borges ha combinado con otras historias divinas para construir su ficción. La SHEJINÁ ocupa un lugar central en el vocabulario mítico teosófico de los cabalistas porque el misticismo judío desarrolló la idea de un elemento femenino semi-independiente de Dios. Según las enseñanzas normativas, Dios es incorpóreo, aunque generalmente se lo personificaba como hombre (Padre, Rey). El término SHEJINÁ; (del verbo shajón, “morar”) aludía a la presencia divina en este mundo, a la inmanencia de Dios. El sustantivo SHEJINÁ es femenino, así que ya existía una tendencia a personificarla como mujer, pero de ninguna manera se la consideraba una entidad autónoma. Hasta que llegaron los cabalistas. Éstos construyeron una cosmogonía erotizada en la cual la SHEJINÁ llegó a ocupar un lugar primordial, parecido al de la Virgen María en el cristianismo (Aizenberg: 1997:135).

Según El Zohar, en el principio de los tiempos, Dios y la Shejiná (la Sabiduría) eran uno.

Nada perturbaba la feliz unión de los ritmos de la existencia divina en la gran melodía de Dios. Asimismo, en el principio nada perturbaba el contacto permanente de Dios con los mundos de la creación, en los que palpitaba Su vida divina y, en particular, con el mundo humano (Scholem, 1996:191).

Luego de la Caída, el exilio de los hombres causó también el de la Shejiná, afrentándola y provocándole incontables ultrajes. El padre la convierte entonces en jueza y en guía de los ejércitos celestiales; le confía sus armas de destrucción y con éstas ella hace la guerra contra pecadores, idólatras y enemigos del Pueblo de Israel; los justos se le alían y colaboran con oraciones y sacrificios para restaurar el orden primordial. En consecuen-

cia, la Hija Divina se torna combativa y severa, pero se mantiene casta y virginal. (Aizenberg, 1997) La reescritura de “Emma Zunz” se apegaría y a la vez divergiría –como se verá– de este mito, cuya raigambre judía es eminentemente patriarcal.

En este tenor, los nombres de los personajes servirían para apoyar su estructuración simbólica. Emanuel significa “Dios con nosotros”; (Tibón, 1988: 86) es el nombre que el ángel Gabriel, en sueños, le dictó a José para ponerle al niño. Emma, por otra parte, proviene de una raíz germánica que equivale a “fuerza”. La similitud fónica Emanuel-Emma podría implicar que el padre obraría a través de la hija, como Dios efectuaría sus designios a través de sus profetas o de la Shejiná. Igualmente, tal semejanza podría considerarse, de manera tangencial, un guiño relacionado con la oposición histórica entre judíos y alemanes, exacerbada en el momento en que fue escrito este texto (1948), y que quizás invitaría a la disolución de estas diferencias,¹³ ya que en la estética de Borges, “un hombre es todos los hombres”.¹⁴ Una vez elaboradas las precisiones anteriores, es pertinente volver al argumento.

El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tendría que tramar y que imaginar, dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos (*OC*:565).

El día de reposo obligado para los judíos, Emma ejecutará un plan que ha venido tejiendo y que el narrador aún no quiere revelar, pero cuya trascendencia es obvia, dado que el “día de Dios” será transgredido para llevarlo a cabo. La palabra *sabbath* significa “reposo”. Para la Cábala, en este día “la luz del mundo superior irrumpe en el mundo profano, donde el hombre vive los seis días de la semana”; es una celebración simbólica de las nupcias divinas. “A esto se añadía el ritual místico que identifica la esposa, el Sábado y la Shejiná”, conocida ésta última como “la virgen bella que carece de ojos, la que se ha deshecho en el llanto del exilio” (Scholem, 2001:153-155). Lo anterior otorgaría sentido a la aparente incongruencia de obrar en sábado; Emma Zunz también ha llorado largamente su propio exilio y ahora en su ánimo subyace la urgencia de concluir todo, pues ya está en “aquel día”. Urdir y figurar pareciera que fueron actos complejos; su ejecución será mitigante. La iteración del sustantivo “impaciencia” remarcaría la necesidad de restaurar el equilibrio en su vida, alterado por el fraude en la fábrica.¹⁵

Leyó en *La prensa* que el Nordstjärnan de Malmö, zarparía esa noche del dique 3; llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que deseaba comunicar, sin que lo supieran las otras, algo sobre la huelga, y prometió pasar por el escritorio, al oscurecer. Le temblaba la voz; el temblor convenía a una delatora. Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana (*OCI:565*).

Las oraciones cortas caracterizan el estilo de la alocución, que sólo se detiene en la esencia de las circunstancias, acaso porque el sentido total de la ficción pretenda lo mismo. El narrador precisa sostener la verosimilitud de la historia mediante detalles realistas¹⁶ como los nombres; por ejemplo, *La prensa* es un título tradicional para un periódico en Latinoamérica; de manera recíproca, el nombre del navío y su destino, poco familiares para el lector, sugieren una latitud incierta y ajena.¹⁷ Una vez que Emma ha localizado un barco extranjero a punto de zarpar y ha acordado una cita con el dueño de la empresa, todo está listo para arrancar su proyecto.

Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo. Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia (*OCI:565*).

Mientras descansa, Emma maquina una y otra vez su propósito. El sujeto de la enunciación interrumpe la historia para discurrir sobre su ejercicio narrativo e induce al lector a hacer lo propio con su labor refigurativa mediante una aclaración metatextual: la difícil tarea de recuperar las reminiscencias del personaje. En una historia en la que una mujer teje su pasado y su futuro, podrían desprenderse variaciones secretas provenientes de la instancia de la configuración o de la interpretación:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizás 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? (*OCI:565*).

Situado en un presente donde las acciones contadas son recuerdo, el conocimiento sobre ellas se convierte en conjetural; por consiguiente, narrar sería una forma de reinventar y todo propósito realista quedaría rebasado por la subjetividad del dato. Con este paréntesis, el lector es obligado a distanciarse de la dimensión episódica del *mythos* (acciones ligadas lineal y sucesivamente) y a reflexionar sobre la dimensión configurante (la sin-

tesis de las acciones como totalidad significante). Se pone de manifiesto la advertencia acerca del carácter artificial de esta historia, cuyo cronotopo ha contribuido a crear un contrato de veridicción que se ha desplazado hasta el límite de lo verosímil.

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 (*OCI:565*).

El narrador ofrece dos suposiciones acerca de las sensaciones de Emma al recorrer el Paseo de Julio. La primera la ubicaría en un ámbito análogo al de una pesadilla; los espejos, las luces y los ojos hambrientos se asociarían con campos semánticos relativos a la mirada y la exhibición degradantes; la multiplicación ejercida por los espejos repetiría el motivo borgiano de la aversión a la sexualidad. En el Paseo de Julio, Emma no “ve” algo que la transforma (como a los personajes de las visiones extáticas), sino que “se ve” acosada, humillada y expuesta. En la cartografía literaria de Borges, este sitio es icónico; adjetivado también como infame, anárquico, irreal, y repugnante, es un lugar donde el sujeto se siente ajeno y extraño.¹⁸ El Paseo de Julio, tanto en el poema como en este relato, mantiene la constante de estar plagado de ofuscación y locura. Esta carga semántica prefiguraría, para Emma Zunz, el ingreso a un cronotopo aberrante cuya tónica es el desconcierto.

Luego de esta angustiosa descripción el narrador obliga a volver al universo de la configuración textual con la frase: “pero es más razonable conjeturar” y ofrece una acción alternativa para la protagonista, quien, en el mismo Paseo, transitaría “inadvertida” por la “indiferente recova”. Esta combinación de epítetos aludiría a la soledad existencial en la modernidad,¹⁹ donde la vida de uno es totalmente ignorada por el otro; en el anonimato de las calles cada uno camina encapsulado en sus preocupaciones.

Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. De uno, muy joven temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada (*OCI:565-566*).

El ámbito de prostitución, sugerido apenas mediante las descripciones laterales del Paseo de Julio, es confirmado ahora por el pudoroso narrador, quien se halla, al igual que Emma, alejado de ese mundo. La protagonista observa por un rato e intuye el modo de proceder en ese sitio. El lector puede ahora advertir que la anticipada mención del Nordstjärnan no era

gratuita: esta noticia orientaría a Zunz en la búsqueda del hombre requerido, alguien que no hablara su idioma ni lo volviera a ver. Entre dos sujetos con estas características, Zunz escoge al que no le provoca ningún sentimiento; al “más bajo”, descripción indeterminada que no aclara si se trata de la estatura, o del nivel social o moral; al “grosero”, vocablo que presenta igualmente más de una posibilidad significativa: ordinario o descortés. El propósito de la elección también está teñido de ambigüedad: Emma necesita preservar “la pureza del horror”, frase que presagiaría un suceso acaso relacionado con aquello que tanto la aterra, el sexo.

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 (OCI:566).

El espacio laberíntico, motivo borgiano coligado al caos, es construido aquí a partir de una aglomerada serie de adjetivos que cuestiona la secuencia del tiempo y plantea la fragmentación de la memoria. La iteración de la frase “y después”, acelera la lectura y genera un efecto de caída libre, lo cual refuerza la sensación de estar en un mal sueño. El comentario sobre la vidriera del vestíbulo introduce una pausa descriptiva con la finalidad de asociar una imagen aparentemente irrelevante mencionada antes en los recuerdos gratos de Emma, con esta nueva experiencia. Unos losanges iguales a los que había en su casa en los días felices estarían presentes ahora, quizás preconizando la conclusión de un ciclo para inaugurar otro. El círculo aparentemente se cierra, aunque a diferencia de los mitos judíos, es incierto si luego de la Caída vendrá la Redención; o si luego del exilio de la Shejiná acontecerán las bodas del Rey y la Reina.²⁰ Luego de encajar la puerta en su marco se suprime la descripción del encuentro sexual cuyo fin, para Emma, es alcanzar la tan anhelada “victoria”. El narrador entonces cavila y estructura una retórica de la temporalidad.

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 (OCI:566).

La intriga registra acontecimientos tan intensos y graves que no pueden ocurrir en un cronotopo “normal”. Emma está efectuando un acto de justicia infinita en un plano eterno (en este sentido, recuérdese el epígrafe de *El Aleph*, donde la eternidad es definida como el *standing still* del tiempo presente)²¹ porque sólo así puede vengar un episodio que pulsa constantemente en su memoria.

¿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 una vez 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, en seguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia (*OCI:566*).

Ha culminado el descenso alegórico de Emma a los infiernos y, justo allí, un desvío inesperado al sentido de su trama original emerge: descubre que había mitificado a su padre cuando era sólo un ser humano, un sujeto que tuvo sexo con su madre. Ella es producto de una violencia similar a la que ahora padece. La experiencia traumática desplaza la identificación que sentía por el padre hacia la madre; además, al revalorar las figuras paterna y materna, tiene la oportunidad de reconocerse a sí misma.

Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper el dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba (*OCI:566*).

La mirada del narrador poco a poco va acercándose a la protagonista: comienza distanciada, en calidad de testigo, para terminar en la omnisciencia, instalada en su conciencia, lo cual posibilita un conocimiento cabal de sus sensaciones y sentimientos. El lector puede “verla” sola, con los ojos cerrados y los billetes sobre el mueble; advertir que se levanta y destruye su paga; posteriormente, narrador y lector entran en la mente de Emma y comienzan a saber cómo se siente: su formación judía (el superyó) no le permite desperdiciar ni el alimento ni el dinero, este último asociado al campo semántico paterno-masculino, por la aclaración de que lo rompe al igual que la carta. La protagonista experimenta también una sensación de repugnancia y abatimiento; *su cuerpo* está triste. Normalmente se consideraría que la tristeza es del alma, pero esta imagen expresaría el tamaño del agravio autoimpuesto. La concepción del cuerpo desde la filosofía de Schopenhauer se mantendría. Para el pensador alemán, el ser físico, además de ser vehículo de la voluntad, posee inscrito un conocimiento, el de la voluntad, que la razón ignora.

(...) en la conciencia de cada cual, la representación de cuerpo se diferencia de todas las otras, por lo demás enteramente iguales a ésta, en lo siguiente: el cuerpo se presenta a la conciencia de un modo radicalmente distinto que se designa con la palabra voluntad y precisamente este doble conocimiento que tenemos del propio cuerpo nos informa sobre sí mismo, sobre su hacer o moverse por motivos, así como también sobre su padecer debido a influencias externas, en una palabra, sobre lo que es al margen de la representación, o sea, sobre lo que es en sí, una información que no tenemos directamente sobre la esencia, el hacer y el padecer de todos los demás objetos reales” (Schopenhauer I, 2003:191).

El calculado plan de Emma se inscribe en el círculo de la racionalidad, pero su organismo le ha mostrado ya otra visión de los hechos que ella pretende vengar.²² Emma lo ha utilizado –acaso durante todos los años transcurridos desde la disolución familiar– para imaginar y finalmente concretar la que parece ser la primera parte de su venganza; pero también le ha marcado un alto imprevisto en la ejecución de su plan y ha sido medio para una breve revelación: tanto Emanuel Zunz como ella y su madre son “hebras de esa trama total” (*OCI*:599) llamada universo, lo cual relativiza el hacer de cada uno y los sitúa en un plano de igualdad.

Emma pudo salir sin que la advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin (*OCI*:566).

La marca conjetural de la voz, reforzada por la palabra “quizá”, ratificaría la irrealidad del cronotopo. La aclaración de que el universo es indiferente a los sucesos humanos sugeriría un mundo donde al ser insostenible la posibilidad de un dios con un plan para su creación, lo único viable sería explorar la capacidad de fabulación humana para amortiguar el peso de la realidad;²³ en Emma Zunz, esta aptitud se ha venido cristalizando en su propio proceder, aun cuando racionalmente ignore su causa o su propósito real. El sujeto de la enunciación hace un guiño al lector con estas afirmaciones para que recuerde la posibilidad de una o más variaciones al sentido total de la historia, cuyas consecuencias la misma urdidora desconoce.

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica

había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer –¡una Gauss, que le trajo una buena dote!–, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz (*OCI:566*).

El procedimiento descriptivo para representar a Aarón Loewenthal es directo, a diferencia del de Emma Zunz. El narrador lo entrega ya hecho para que haya un mínimo de identificación; en cambio, el trabajo de ir imaginando la etopeya de Emma²⁴ con datos diseminados y transmitidos a cuentagotas, propicia una mayor cercanía, porque el lector ha colaborado para componerla. El retrato moral del judío, combinado con el cronotopo, es lo primero en ser expuesto con el propósito de destacar su personalidad mezquina y de mantener una postura crítica hacia él. El estilo, aparentemente anárquico, evocaría una serie de tomas cinematográficas; la última, se detiene en una pose estática de Loewenthal, dejándolo parado al lado de la ventana, para dar paso a la caricaturización de sus rasgos físicos. Así, inmóvil, mirando hacia afuera, Aarón advierte el arribo de Emma:

La vio empujar la verja (que él había entornado a propósito) y cruzar el patio sombrío. La vio hacer un pequeño rodeo cuando el perro atado ladró. Los labios de Emma se atareaban como los de quien reza en voz baja; cansados, repetían la sentencia que el señor Loewenthal oiría antes de morir. Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior ella se había soñado muchas veces dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada). Luego, un solo balazo en la mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así (*OCI:566*).

El carácter visual del texto permite que la ficción rebese sus propios límites: Emma ve la reja y al can que la amenaza, Loewenthal la contempla al atravesar el terreno cercado, el narrador observa a ambos y el lector mira el conjunto. Esta vez, el sujeto de la enunciación se adelanta a la acción y revela el plan de la protagonista, pero enfatiza que “los hechos no ocurrieron así”; de este modo anticipa otra variación a la trama originalmente figurada por Emma y asegura la tensión del relato. El intertexto judío, igualmente, reaparece de manera explícita en la aclaración parentética al homologar la

tarea de Emma Zunz –la restitución de la justicia divina– con la del Mesías o la de la Shejiná.

Ante Aarón Loewenthal, 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 (*OCT*:566).

De cara al hombre que es todos los hombres, que es el arquetipo del dolor infligido a Emma por todas las figuras masculinas presentes en su historia personal, ella sabe que *debe* eliminarlo; la doble negación (“no podía no matarlo”) reafirmaría su propósito. El adjetivo “minuciosa”²⁵ aplicado a la deshonra autoimpuesta introduciría, de nueva cuenta, la negación y la ambigüedad hacia la propia sexualidad y hacia los sentimientos con ella relacionados, ya que se trata de una inmolación voluntaria planeada cuidadosamente. La venganza, en este punto, develaría un doble objeto. En el nivel episódico hay un acto de injusticia que privó a la *hija* de su padre; en el modélico, hay un ejercicio de violencia hacia la *mujer*, el cual abstrae el padecer del personaje femenino en la idea de coacción de un género hacia otro. Este conocimiento torna la venganza particular en un acto de *justicia eterna*. Ésta, dice Schopenhauer, gobierna al mundo y es infalible, firme y segura.²⁶ Emma sería una de esas personalidades notables que se sublevan ante quienes se regodean en el penoso destino de la humanidad y acrecientan el dolor obrando con maldad y sirviendo únicamente a sus propios fines.

(...) la indignación que arrastra a un hombre semejante a traspasar las fronteras de todo egoísmo emana de su conciencia más profunda, en virtud de la cual sabe que la íntegra voluntad de vivir, que se manifiesta en todos los seres a través de todos los tiempos, es lo mismo y por eso no puede serle indiferente tanto el futuro más remoto como el presente, pues ambos le pertenecen de igual modo; al afirmar esta voluntad reclama que en el drama donde se representa su esencia no aparezca de nuevo una iniquidad tan monstruosa (...) (Schopenhauer I, 2003:458).

La perversidad no puede repetirse; por eso, Emma debe matar a Loewenthal, como Electra debe vengar la muerte de su padre. La analogía de Emma Zunz con Electra se hace patente, pero de igual forma, la divergencia, porque si bien Electra procura la justicia eterna como hija, el proceder de Emma ha adquirido, además, el propósito inesperado de restaurar la justicia para sí misma y, por ende, para su género.²⁷ Aunque otra afinidad entre estos textos reside en su dimensión trágica. De acuerdo con Schopenhauer: “El verdadero sentido de la tragedia es la honda comprensión de que el héroe no expía sus pecados particulares sino el pecado original” (I, 2003: 347).

Emma Zunz –como Electra– se convierte en la mano vengadora de culpas que atañen a la humanidad entera. El conocimiento donado por su cuerpo la redime, a la par que le permite apreciar en su justa proporción tanto al padre como la condición masculina. En consecuencia, la disolución de personalidades y la primacía de las acciones corroborarían el carácter paradigmático y el propósito abstracto tanto del relato como de la tragedia griega mencionada.

Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías. Sentada, tímida, pidió excusas a Loewenthal, invocó (a fuer de delatora) las obligaciones de la lealtad, pronunció algunos nombres, dio a entender otros y se cortó como si la venciera el temor. Logró que Loewenthal saliera a buscar un vaso de agua (OCI:566).

Aunque el drama no formara parte de la agenda de Emma, es su principal recurso para inducir a Loewenthal a abandonar la habitación. Lo convence de que está muy nerviosa por obrar como informadora, pero la *lealtad* la mueve. Esta palabra se escinde en varios sentidos. Loewenthal aceptaría el supuesto de que Emma siente gratitud (el narrador no aclara si hacia él o hacia sus amigas); ella, por su parte, entiende que todo ha sido fraguado como un acto de fidelidad hacia su padre; sin embargo, con la experiencia sexual, su cuerpo –vehículo de la voluntad– le ha revelado que su verdadera adhesión es hacia sí misma.

Cuando éste, incrédulo de tales aspavientos pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón el pesado revólver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en idish. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión brusca de sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa (OCI:566).

El narrador omnisciente, al principio se ubica en la conciencia de Loewenthal, pero después cambia a la de Emma al momento de tomar el arma y describir la muerte del avaro. Lo sucedido no era *exactamente* el plan de la protagonista; sin embargo, fue el crimen perfecto. El cambio de foco al momento de los disparos es significativo en la medida en que el lector puede mirar desde la conciencia del personaje femenino, lo que lo sitúa en el papel de “actor virtual”; así, ejerce justicia *con* Zunz y observa también al “miserable” desplomarse. Mediante un *close up* narrativo, la atención es enfocada en el rostro y en puntos específicos del mismo, como la boca.

La cara sorprendida y encolerizada –no los ojos– mira a Emma (y al narrador-lector); los ojos y los gestos del estertor de la muerte se conjugan para contemplar a la responsable. Emma percibe el semblante de Loewenthal como una revelación atroz, análoga a la del sacerdote Tzinacán al observar la Rueda del universo o a la de “Borges” al descubrir el Aleph; se trata de una visión formidable que quizás la conduzca, como el Zahir, a la locura.

La boca de esa cara empieza entonces a proferir insultos en dos lenguas, la del emigrado (el español) y la tradicional (el ídich), que sólo Emma y Loewenthal, en esa tierra extraña, comprenden. El tercer disparo ocurre porque el judío no se calla. Luego, el narrador, continuando con su técnica cinematográfica, envía la mirada del lector hacia el patio, donde el perro ha empezado a ladrar. El cuidado de detalles como la pistola en el cajón que es usada para matar a Loewenthal, el vaso de agua que se rompe, o el can que se alarma al oír los disparos, es fiel al estilo de la narrativa policíaca, donde todo lo mencionado es útil para un propósito específico dentro del discurso. Sin embargo, el canon de esta escuela es, a la vez, transgredido al contar la historia desde la mirada de la asesina, no desde la del detective.²⁸ Luego de la escena del patio, es enfocado un punto específico del rostro: los labios, que dejan de proferir injurias para dar paso a la hemorragia. De los labios obscenos repentinamente ya no manan ultrajes, sino sangre, la última procacidad proferida. La justicia eterna ha sido, por fin restaurada por una insignificante mujer que se sacrificó a sí misma para conseguirla, pero también recuperó su individualidad al final del día.

A veces vemos que un hombre, ante una iniquidad que ha experimentado o quizás sólo ha presenciado como testigo, se indigna tan intensamente que arriesga deliberadamente su propia vida sin remedio, para cobrar venganza en quien ha perpetrado ese desafuero. Le vemos perseguir durante años a un poderoso tirano, para matarlo y acabar muriendo él mismo en el patíbulo, tal como había previsto, sin intentar rehuir ese desenlace, dado que su vida sólo conservaba un valor para él como medio para la venganza (Schopenhauer I:457).

Acaso la aversión de Emma hacia los hombres pudiera explicarse ahora mediante estas ideas del filósofo alemán. Zunz habría negado su cuerpo debido a que ordenó su pasado y su futuro para la venganza. No obstante, éste no tan dócil instrumento de la voluntad, le reservaba una lección; mediante su padecer tornó el acto de desagravio en oportunidad de conocimiento y la restitución de la justicia, en instauración del saber. En consecuencia, la venganza no respondió sólo a una *representación* del pasado, sino a una necesidad de reconstituir su presente (Sarlo: 2003, 129).

Emma inició la acusación que tenía preparada («He vengado a mi padre y no me podrán castigar...»), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca ni alcanzó a comprender. Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté... 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 (*OCI:566*).

Por primera vez, la protagonista toma la palabra, pero ni el muerto ni el lector terminarán de escuchar su voz. Esta oportunidad malograda de Loewenthal de saber se contrapone a la anagnórisis de Tzinacán, Droctulft, Tadeo Isidoro Cruz y de la propia Emma Zunz. El énfasis en la palabra “verdadero” introduce frases con una carga emotiva *in crescendo* a través de los sustantivos “tono”, “pudor”, “odio”, “ultraje” y cuestiona fuertemente el principio de realidad al diluir los límites entre éste y la ficción. El lector es enfrentado al problema de lo increíble-verdadero y lo verosímil-falso.

Emma, en analogía con cualquier literato, confirmaría su capacidad de urdir y tramar historias increíbles pero ciertas en lo medular o verosímiles pero esencialmente falsas; también mostraría la imposibilidad de controlar del todo el desenvolvimiento de su invención, ya que ésta va adquiriendo una especie de vida propia que la aparta, en mayor o menor medida, del proyecto original. En su caso, tales desviaciones la habrían afectado y transformado notablemente, a tal punto que su actuar, en una operación dialéctica, la habría refigurado.

La representación de la imagen femenina en el relato ha tomado como base paradigmas culturales sólidos y ampliamente aceptados que a su vez fueron minuciosamente interrogados en sus principales propuestas, como el principio de la objetividad del mundo –que Schopenhauer socava con su filosofía y del que derivarían la preceptiva de los relatos policíaco y realista– o el mito cabalístico de la Shejiná. Emma Zunz al final es una entidad totalmente diferente de sus modelos, al imprimirse en ella nuevos aspectos, propios del héroe borgiano: la anagnórisis y la consecuente perplejidad. La agnición derivaría, para ella, de dos experiencias límite: prostituirse y matar. De un universo caótico, acaso producto de la divinidad limitada propuesta por la Cábala, advendría un mayor grado de comprensión y, paradójicamente, también de incertidumbre. Emma sería una elegida sin Dios y sin

historia sagrada, quien sólo se tiene a sí misma para fabular –y fabularse– *ad infinitum*; tal circunstancia la convertiría en metáfora del hombre moderno y quizá también, de cierta faceta de Borges como autor.

“Emma Zunz” es una instancia especular donde el lector observa la labor constructora de un narrador quien imagina un personaje femenino, que a su vez teje su propia “realidad”. El relato es una variación de la historia del hombre que dentro de una celda circular escribe con caracteres incomprensibles:

un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben (*OP*:615).

Así, la protagonista se convertiría en un espacio de ruptura que reflejaría uno de los inexplicables destinos de la humanidad.

Notas y referencias bibliográficas

1. Por ejemplo, entre los ensayos aparecen “La cábala”, “Una vindicación de la cábala”, “Israel (Más allá de las aventuras de la sangre)”, “Las luminarias de Hanukah” y “Yo, judío”. Entre las ficciones se cuentan “*Deustches requiem*”, “La escritura del dios”, “El Aleph” y “Las ruinas circulares”. Entre los poemas destacan “El golem”, “A Israel”, “Baruch Spinoza”, “Israel, 1969”, por mencionar sólo algunos.
2. El giro de la empresa remitiría al cliché del judío como comerciante, pero también como fabricante de hilados o tejidos.
3. El pueblo judío, víctima del acoso desde tiempos inmemoriales, se ha ganado el estereotipo de la errancia y el destierro.
4. Barbitúrico prescrito contra la depresión; en dosis extremas conduce al estado de coma o a la muerte por afectar el sistema nervioso central y el aparato respiratorio (EB, 2003).
5. Paul Ricœur en *Tiempo y narración II* (1998) indica que el *mythos* (trama) corresponde al momento de la configuración del relato y posee un carácter dinámico al desempeñar una función integradora entre la precomprensión y la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales. La construcción de la trama permite el paso de lo paradigmático a lo sintagmático al transformar acontecimientos en historia mediante la extracción de la configuración a partir de la sucesión. La trama igualmente comporta una dimensión episódica (acciones ligadas lineal y sucesivamente) y una dimensión configurante (la síntesis de las acciones se convierte en una totalidad significante).
6. El relato policial es, para Borges, un género inaugurado por Poe en el que un repertorio reducido de problemas se sujeta a número también restringido de variaciones dignas (Capdevilla: 1995, 72). En la nota publicada en *Sur* “Los laberintos policiales y Chesterton”, Borges bosqueja los códigos de este tipo de ficción: “Un límite discrecional de seis personajes; declaración de todos los términos del problema; avara economía en los medios; primacía del cómo sobre el quién; el pudor de la muerte; necesidad y maravilla en la solución”. Algunos de estos preceptos son constantemente quebrantados por los autores clásicos del género con el fin de sorprender al lector (BS:127-128).
7. “Un socorro llegado de lo alto para sacarme de la nada” (Proust, 1988:14).
8. La escritora argentina anota: “Ella está segura de que el desfalco hizo posible el enriquecimiento de Loewenthal sólo porque su padre, antes de huir, se lo ha dicho. Como sólo sabemos eso, podemos dudar: ¿el padre de Emma la engañó acerca de Loewenthal para que ella conservara una imagen digna de quien huía a Brasil escapando de la policía? ¿El padre de Emma la engañó para salvar el honor de Emma? El relato calla en el mismo punto en que Emma cree” (Sarlo, 2003:119).
9. Véase el capítulo 1.

10. Además, anota: “Borges es el narrador del alba del lenguaje. Comparte con nosotros el jubiloso deslumbramiento del niño que descubre que su cuerpo coincide con un código y que puede jugar con ese código de la misma manera que su madre y él han jugado con el cuerpo del otro. Nos comunica la embriaguez de pensar que la polisemia de los símbolos, que las combinaciones infinitas permitidas gracias a cualquier código, una vida, todas las vidas de todos los hombres del pasado, del presente y del futuro, no las agotarán nunca. Desmontar con el fin de dominar los mecanismos de esa polisemia, de esas combinaciones, se convierte entonces en un medio para reparar el tiempo que transcurre, la muerte que se repite en cada separación, un medio para superar el horror de los espejos cuando nos devuelven la imagen fragmentada, mutilada, de nuestro cuerpo, cuando se refleja en ellos esa otra imagen, peligrosa y deseable, de un seno, o de un cuchillo” (Anzieu, 1993:351-352).
11. A la que podría añadirse la coincidencia de múltiples biógrafos del escritor argentino en el rechazo de éste a la sexualidad.
12. Esta idea encontraría sustento en la afición de Borges por la Cábala, manifiesta en incontables ocasiones en su obra. Su autor favorito, Gershom Scholem (citado en el poema “El golem”), desarrolla ampliamente este mito en sus estudios *La Cábala y su simbolismo* (2001a), *Las grandes tendencias de la mística judía* (1996) y *Los orígenes de la Cábala* (2001b).
13. La conjunción del mito cabalístico de la Shejiná con algunas ideas del pensador alemán Arthur Schopenhauer en este relato invitaría también, de manera lateral, a tal disolución.
14. Del mismo modo, la Cábala postula que los pensamientos, palabras y acciones de uno afectan a todo el cosmos de una manera insospechada, dada la interconexión de todo el universo (Scholem, 1996).
15. Este acontecimiento tendría, dentro de la psique de Emma, proporciones equiparables al caos causado por el pecado de los hombres en el mito cabalístico.
16. Las precisiones temporales y espaciales supondrían una historia apegada a la objetividad que sustentaría la afirmación de Borges acerca del carácter aparentemente realista de este relato, asentada en el Epílogo de *El Aleph*: “Fuera de “Emma Zunz” (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la “Historia del guerrero y la cautiva” que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico”; (OCI:629) sin embargo, la verdadera intención del sujeto de la enunciación, parece ser otra, plantear el lugar de la ambigüedad y la alusión en la historia mediante una actitud vacilante hacia los hechos referidos y por su desplazamiento constante de la omnisciencia a la deficiencia.
17. El *Nordstjärnan*, que en sueco significa “estrella del Norte” se dirige hacia Malmö, ciudad también sueca.
18. En el *Cuaderno San Martín*, el poema “Paseo de Julio” dice: “Juro que no por deliberación he vuelto a la calle / de alta recova repetida como un espejo, / de parrillas con la trenza de carne de los Corrales, / de prostitución encubierta por lo más distinto, la música / (...) Barrio con lucidez de pesadilla al pie de

los otros, / tus espejos curvos denuncian el lado de la fealdad de las caras, / tu noche calentada en lupanares pende de la ciudad. / Eres la perdición fraguándose un mundo / con los reflejos y las deformaciones del nuestro; / sufres de caos, adoleces de irrealidad, / te empeñas en jugar con naipes raspados la vida; / tu alcohol mueve peleas, tus adivinas interrogan envidiosos libros de magia / (...) Tienes la inocencia terrible / de la resignación, del amanecer, del conocimiento, / la del espíritu no purificado, borrado / por los días del destino / y que ya blanco de muchas luces, ya nadie, / sólo codicia lo presente, lo actual, como los hombres viejos (...) / Tu vida pacta con la muerte; / toda felicidad, con solo existir, te es adversa” (OP:110-111).

19. Esta marca de soledad recorre buena parte de la literatura borgesiana; por ejemplo, en “El Aleph” aparece cuando el narrador se duele de la muerte de Beatriz, pero la ciudad sigue su curso, insensible a los sucesos individuales. Aristóteles, en su *Poética* (2000), indica que la conmiseración es una disposición humana ante el horror de estar a merced de la naturaleza y de los dioses. En la modernidad no sólo el universo es indiferente ante el acontecer humano; los mismos hombres parecen haber perdido la capacidad de compadecerse.
20. En la noche del Sábado –dice Scholem– se unen el rey y la Shejiná y de su unión mística surgen las almas de los justos (2001:154).
21. “But they will teach us that Eternity is the Standing Still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatness of Place”. *Leviathan*, IV, 46 [“Nos enseñarán, sin embargo, que la eternidad es la paralización del tiempo presente, el *nunc stans* de las escuelas, cosa que ni ellos ni nadie comprenden, como tampoco el *hic stans*, esto es, la infinita magnitud del lugar”] (Hobbes, 1982:557).
22. Beatriz Sarlo, basada en la filosofía de Spinoza, la cual también le otorga al cuerpo un saber autónomo, afirma que este tipo de saber restituyó en Emma Zunz una memoria familiar que no era aquella a la que creía estar sirviendo. Al evocar a la madre de un modo tan vívido como al padre, el cuerpo de Emma cancela la piadosa memoria acerca de Emmanuel e instala la figura de la madre humillada (Sarlo 2003:127-128).
23. Paul Ricœur (1998) ha mencionado ya que ante el carácter discordante de los sucesos, el ser humano configura el relato histórico o de ficción, que le procura orden y concordancia a determinados fragmentos del caos de la existencia.
24. La prosopografía sólo incluye el detalle de su juventud.
25. El *DRAE* define la palabra “minucioso” como aquel que se detiene en las cosas más pequeñas.
26. “Cada ser soporta con la más estricta justicia la existencia en general, la existencia de su índole y de su idiosincrásica individualidad, enteramente tal cual es y bajo un entorno tal como es, en un mundo tal como es, dominado por el azar y el error, temporal, efímero y en continuo sufrimiento; todo lo que le ocurre es lo único que puede ocurrirle y le sucede en justicia. Pues su voluntad es la voluntad; y tal como es la voluntad, así es el mundo” (Schoenhauer I, 2003:451).

27. En este sentido, concordamos con la postura de Beatriz Sarlo acerca de las diferencias entre Emma Zunz y Electra: Emma mata desde su perspectiva de mujer, cuando había creído que esa acción tendría lugar desde su lugar de hija; por tanto, no es *sólo* Electra. “En el proyecto de su venganza como hija hay un capítulo previo y necesario, que es su decisión de actuar como mujer. Emma hace valer su cuerpo que quedará galvanizado por el horror de padecer lo mismo que padeció su madre por obra de su padre. Se forma así una figura inesperada donde hija-mujer, madre-mujer, padre-marinero hacen o sufren los mismos actos” (Sarlo, 2003:125).
28. Sarlo precisa: “El lector no sigue a un investigador que va deshaciendo con paciencia o inteligencia las coartadas de los criminales, sino los pasos de la vengadora para construir la atenuante de su crimen” (Sarlo, 2003:118).

Bibliografía

- Aizenberg, E. (1997). *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos. Del hebraísmo al poscolonialismo*. Madrid, Vervuert / Iberoamericana.
- Anzieu, D. (1993). *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. (Traducción de Antonio Marquet), México, Siglo XXI.
- Aristóteles (2000). *Poética*. (Versión de Juan David García Bacca), México, UNAM.
- Borges, J. L. (1999). *Borges en Sur, 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé. (BS)
- Borges, J. L. (1998). *Obra poética, 1923-1985*. Buenos Aires, Emecé, (OP)
- Borges, J. L. (1993). *Obras completas, 1923-1949*. Tomo I, Buenos Aires, Emecé, 19ª ed. (OCI)
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas. 1952-1972*. Tomo II, Buenos Aires, Emecé, 19ª ed. (OCII)
- Borges, J. L. (1989a). *Obras completas. 1975-1985*. Tomo III, México, Emecé (OCIII).
- Capdevila, A. (1995). “Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)”; en: Cueto, S. A Giordano y otros (1995) *Borges. Ocho ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa-Calpe. (DRAE).
- Encyclopædia Britannica Inc. (2003). *Encyclopædia Britannica 2003. Ultimate Reference Suite*. CD-ROM.
- Hobbes, T. (1984). *Leviatán o la materia forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México, FCE.
- Proust, M. (1988). *En busca del tiempo perdido: 1. Por el camino de Swann*. (Trad. Pedro Salinas), Madrid, Alianza Editorial.
- Ricoeur, P. (2000). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (Trad. Agustín Neira), México, Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. (Traducción de Agustín Neira), México, Siglo XXI.

- Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Scholem, G. (2001). *La cábala y su simbolismo*. (Traducción de José Antonio Pardo), México, Siglo XXI.
- Scholem, G. (1996). *Las grandes tendencias de la mística judía*. (Trad. Beatriz Oberländer), México, FCE.
- Scholem, G. (2001b). *Los orígenes de la cábala I*. (Trad. Radamés Molina y César Mora), Barcelona, Paidós.
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación I*. (Traducción de Roberto R. Aramayo), Madrid, FCE / Círculo de Lectores.
- Schopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación II*. (Traducción de Roberto R. Aramayo), Madrid, FCE / Círculo de Lectores.
- Tibón, G. (1988). *Diccionario etimológico de nombres propios de persona*. México, FCE.

Glosario

Mimesis: Representación, imitación.

Anagnórisis: Revelación, reconocimiento o descubrimiento, pero con un significado muy particular. Ésta es por lo general siempre una revelación algo dramática.

Analepsis: Todo movimiento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores al presente de la acción e incluso, en algunos casos, anteriores a su inicio. Constituye un signo técnico-narrativo del ámbito de la representación discursiva del tiempo.

Cronotopo: *Cronos*, tiempo; *topo*, lugar. Dominantes espacio-temporales, imposiciones de proveniencia histórico-cultural y neocultural que se proyectan en el texto narrativo mediatizadas por sus específicos códigos técnico-literarios.

Prolepsis: Todo movimiento de anticipación por el discurso, de eventos cuya ocurrencia en la historia es posterior al presente de la acción. Sintetiza una de las distorsiones posibles del orden temporal reelaborado al nivel del discurso

Sema: Unidad mínima de significación no susceptible de realización independiente.

Fuentes consultadas:

- Lopes, A., y Reis, C. (1996). *Diccionario de narratología*, Ediciones Colegio de España, Madrid.
- (1994). *Diccionario de la lengua española*, Larousse, México, D.F.

Recibido: 19 de septiembre de 2005 Aprobado: 20 de enero de 2006