

DESPUÉS DE LA PÉRDIDA DE LA JUSTICIA
-UNA LECTURA ZIZEKIANA DE "EMMA ZUNZ"-



Juan Duchesne Winter

*Después de la pérdida del Camino viene la Virtud
Después de la pérdida de la Virtud viene el Amor
Después de la pérdida del Amor viene la Justicia
Después de la pérdida de la Justicia vienen los Ritos*

Lao zi, Dao de jing

Una obrera judeo-argentina ejecuta al patrono, también judío, de una fábrica en el Buenos Aires de 1922. En el universo de lectura instaurado por "Emma Zunz" el triple disparo hecho por una joven de 18 años contra un capitalista corpulento y calvo es "lo único que ha sucedido en el mundo y seguiría sucediendo sin fin" (564). Leer este cuento de Jorge Luis Borges es entrar en la zona de irradiación de una mujer que se crea a sí misma gracias a un supremo acto definitorio. Por eso leer el cuento es leer al personaje a través de su acto y viceversa. Emma es emblema de un acto que define por su fuerza connotativa las lecturas del cuento que la inventa. Leer qué hizo Emma es saber quién es Emma. Según Josefina Ludmer, "Emma es una justiciera poseída por las creencias" (478), creencias que, en un espacio literario deliberadamente expuesto a "la farsa de la verdad", funden ideologemas nazis, liberales y anarquistas propios del ambiente político bonaerense en la fecha en que se escribió el relato. Para Aurea María Sotomayor, Emma es una marginada existencial que proyecta su pasión de justicia y produce su inocencia gracias al singular acto narrativo de lo

verosímil con que subvierte la ideología legal: “su secreta victoria: fingir el orden para liberar los pájaros” (271). Según Edna Aizenberg, Emma Zunz es una judía ejemplarmente afirmativa correspondiente al paradigma cabalístico de la Shekiná, la severa e implacable manifestación femenina de la justicia de Dios. Sentencia Aizenberg: “Emma no actúa en el nombre del padre sino, con el fálico revólver en la mano, en su propio nombre...” (139). Grinor Rojo, por otro lado, aborda una lectura política posible según la cual, al entrar al despacho de Loewenthal, Emma no va a matar a Loewenthal ni tampoco va “a matar al Padre, sino al Nombre del Padre, al Significante Trascendental, al Fallo 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” (105). Aurea María Sotomayor coincide en apreciar el limitado ámbito político de la acción de Emma, ceñido a una marginalidad que “es operativa tan sólo en el estrecho marco de sus reclamos personales” y concluye: “la actitud contestataria del personaje es equívoca en cuanto se asfixia en lo individual” (268).

Quiero hacer esta lectura a partir de lo que Slavo Žižek asume como la interrogante política del deseo: el “che vuoi?” lacaniano, el “¿qué quieres?” que cuestiona la brecha entre el enunciado y la enunciación (*Symptom* 56). El hablante puede denotar lo que quiere en el enunciado pero el “qué quieres” lanzado desde el deseo al deseo no interroga “qué es lo que dice” el hablante, tampoco interroga “qué quiere decir” sino “qué es lo que quieres al decirme lo que me dices”. Contaremos nuestra lectura-fábula de “Emma Zunz” interpellando al personaje fabulado con ese “qué quieres” que también yace implícito en la lectura-relato que ella misma hace del enunciado *sobre y de su padre*.

Emma es, como nosotros, los lectores histéricos del cuento borge-siano, y además, como Borges mismo, lectora-escritora de una fábula, la cual podemos asumir, en un sentido freudiano básico, como creación de fantasía. La única diferencia es que Emma, en tanto personaje de ficción, realiza su lectura-creación narrativa a modo de *acting-out*, en un *pasaje al acto*, ejerciendo así esa facultad de realización virtual dada al personaje ficticio, que, desgraciadamente, nos es negada, por

ser demasiado reales, tanto a nosotros los lectores como al Borges supuestamente real. Complicaremos aquí la fórmula básica de Freud correspondiente al creador literario como creador de fantasías. Dice Freud, en su breve texto "El creador literario y la fantasmaticización":

Un poderoso suceso actual despierta en el creador literario el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo, que se crea satisfacción en la obra literaria, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo. (II:1071).

Emma lee una carta que instaura un suceso actual, luego un suceso anterior, luego el deseo y finalmente el goce de obrar literariamente de la manera más auténtica posible: afirmando y atravesando la fantasía sin renegar de su deseo. Presentaré esta sucesión de acontecimientos como una secuencia de pérdidas transformativas que culminan en una enunciación ética ritualista.

1. DESPUÉS DE LA PÉRDIDA DEL CAMINO...

Como casi todo personaje-lector-autor borgesiano, Emma inicia la gran aventura ética de su ser con un acto de lectura:

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, de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto.

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor... (584)

Nótese que la carta no menciona el suicidio ni constituye, en sentido literal, un mensaje del padre, ya que va firmada por un tal Fein o Fain "que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto". Pero esto no importa: inevitablemente, "toda carta llega a su destinatario" y la carta no podía ser sino una carta del Padre dirigida a su hija aunque la hubiera escrito un particular que no supiera ni quién es la hija. Fein o Fain es uno de los nombres del Nombre del Padre, uno

de los nombres ocupantes del lugar de enunciación del Padre, como lo pueden ser Maier o Emmanuel Zunz. La carta tenía que ser del padre y tenía que llegarle a su hija Emma. Nadie explica mejor que Zizek este proceso de interpelación que fija retroactivamente la necesidad del vínculo entre remitente y destinatario:

...cuando yo me reconozco como el destinatario del llamado del gran Otro ideológico (...), cuando su llamado 'arriba a su destino' en mí, yo automáticamente mal-reconozco que es este mismo acto de reconocimiento el que me convierte en el que yo mismo reconozco en mí- yo no me reconozco en él porque yo sea su destinatario, yo me convierto en su destinatario porque yo me reconozco en él. Esta es la razón por la cual una carta siempre le llega a su destinatario: porque uno se convierte en su destinatario cuando le llega (*Symptom* 12).¹

Con este reconocimiento se instaura una serie de eventos en nuestro relato. No es que Emma tiene que actuar porque llegó la carta, es que la carta llegó porque Emma tiene que actuar. La lectora le pregunta "qué quieres" no sólo al padre real sino al gran Otro del orden simbólico cuyo lugar él ocupa. Al leer la noticia de la muerte del padre en la carta Emma instaura tres eventos: 1) *la pérdida misma del padre*, que señala el vacío o al menos el brutal sacudimiento del lugar del gran Otro; 2) *el enunciado secreto del padre*, que revelándole hacía seis años la identidad del culpable de sus desgracias, se activa, en el momento de su muerte, en la forma de un pacto vinculante — "quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente" (564) —, y que resuena, como enunciado interpelante, en tanto enunciado del gran Otro; 3) *una demanda del deseo del Otro*, en la cual, según la prescripción lacaniana, se funda el deseo del sujeto. Ante el trauma señalador de ese vacío que es el Otro, ("la ciega culpa", la "irrealidad", "el temor", etc.) es necesario sostener en pie el lugar del Otro mediante la taumaturgia del deseo y la formulación de su

¹ "...when I recognize myself as the addressee of the call of the ideological big Other (...), when this call 'arrives at its destination' in me, I automatically misrecognize that it is this very act of recognition which makes me what I have recognized myself as — I don't recognize myself in it because I'm its addressee, I become its addressee the moment I recognize myself in it. This is the reason why a letter always reaches its addressee: because one becomes its addressee when one is reached".

demanda. El deseo del sujeto es siempre el deseo del Otro. Los tres eventos enumerados convergen en la pregunta que Emma deberá formularle al gran Otro y que constituirá a la vez la formulación de su deseo: *¿qué quieres de mí?* Emma se transforma en una mujer activa, ese *¿qué quieres de mí?* cobra cuerpo en un *¿qué quieres que yo haga?* La doble necesidad de hacer esa pregunta y de generar la respuesta converge en la producción del relato-acción de Emma, es decir en "su intrépida estratagema" (567). Emma deja de ser una mujer decente para convertirse en una mujer *virtuosa*. La "intrépida estratagema" define a su ejecutora como una mujer virtuosa, una *virago* (poseedora de la *virtu* ensalzada por Maquiavelo) en la medida en que ella detenta una ética de la acción que rebasa la moralidad de las bellas almas.

Pero la relación simbólica con el Padre se funda en una fantasía vinculante anterior que mina ese vínculo al tiempo que lo sostiene. La fantasía deberá ser atravesada por esta heroína psicoanalítica. En el seno de la estratagema de nuestra *Shekiná* demasiado humana hay un relato del relato, una fábula que posibilita las fábulas, un vínculo fantasmático, relacionado con lo que Freud llamó el *romance* o *novela* familiar, que fundamenta el vínculo a ser performativamente ejecutado. Es el fantasma de la escena primaria del coito al que la pura mirada del niño asiste viéndolo todo sin ver, pues la pura mirada (*the gaze*) es la presencia misma del *ver que se ve*, previo a todo objeto de la vista. No hay ética sin retorno o repetición. La acción ética requiere que la experiencia del trauma se repita y se reformule simbólicamente (Zizek *Gaze* 211) y "el fantasma, por definición, tiene la estructura de una historia que hay que contar" (Gocse 275). Esa fábula o más bien, proto-fábula, es la fantasía.² Recordemos dos consignas

² Aquí, siguiendo a Roberto Harari, distinguimos entre fantasma y fantasía: "El fantasma, de por sí, se da como inserto en la fantasía" (50). Además, aclaramos que no asumimos a Emma Zunz como *caso* pseudo-empírico, sino como personaje ficticio desde el cual el texto enuncia el fantasma en cuanto síntoma narrativo. En este sentido no es pertinente la ubicación "consciente" o "inconsciente" del fantasma en el personaje. Como bien aclara Harari, el distingo entre la ubicación consciente o inconsciente de un fantasma no comporta un prejuzgamiento acerca de su constitución (74-75). Sobre fantasma y desarrollo sintomático: Sigmund Freud, "Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad" (I: 954-958).

lacanianas favoritas de Zizek: “no ceder en el deseo” —“atravesar la fantasía”. Recorramos el retorno sintomático del fantasma y la apertura a la proto-fábula de la fantasía en el *relato-Emma*:

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emmanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, 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 defalco 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. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía de 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. (564)

El detalle de “los amarillos losanges de una ventana” es el punto ciego, la apertura hueca que con su amarillo resplandor condensa y enmarca la mirada pura estructuralmente adunada a la escena primaria del coito (nótese: “recordó (trató de recordar) a su madre” — es decir, no la ve; además, tómese en cuenta la mención de la “ciega culpa”, todo ello relacionado al motivo burguesiano de la ceguera, que no es otra cosa que un avatar de la mirada pura). En torno a esa apertura amarilla del mirar puro sin ojos ni rostro se genera la historia del pacto simbólico. Ahí, en esa diégesis del pacto con el Padre, se constituye y se instaura el sujeto deseante. Afirma Zizek:

el constructo fantasma le permite al sujeto llenar el vacío del eslabón perdido de su génesis, asegurando su presencia como pura mirada en su propia concepción, permitiéndole ‘saltar al pasado’ y aparecer como su propia causa. (*Goce* 275)

La ventana de “los amarillos losanges” da apertura al fantasma que como germen de la proto-fábula acompaña siempre desde afuera-adentro, en un marco basculante, a la fábula-acción de la justicia *qua* producción simbólica: “[Emma n]o durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto

su plan" (564-565). Recordemos además que en el vestíbulo por donde el marinero conduce a Emma, antes de efectuarse el crucial coito entre la virgen judía y el bárbaro nórdico, reaparece "una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús" (566). Ya se ha señalado la conexión entre los losanges, su diseño diamantino cruzado, el esquema del laberinto y el enfrentamiento con el horror en los escritos de Jorge Luis Borges (Irwin 267-75). El diseño del losange condensa el laberinto paradójico de una fantasía por atravesar, configura su mapa-Ur, si cabe. El relato-Emma nos la presenta en rebeldía contra la orden superyoica de gozar las relaciones de género establecidas: "Luego se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico" (565). Veremos que Emma atentará contra el mandato superyoico al goce heterosexual socialmente prescrito, precisamente instrumentando el goce en función de la justicia. Jugará, al modo de un entramado de losanges, con el entrecruce de dos simulaciones: al fingir que cumple el mandato del goce lo trueca en la transgresión de la ley, la violación que adjudicará nada menos que a su víctima escogida: el padre-síntoma del goce compulsivo, el encarnador de la figura del padre-obsceno: Leo Loewenthal.

2. DESPUÉS DE LA PÉRDIDA DE LA VIRTUD...

¿Por qué atravesar la fantasía? Aclara Zizek al respecto:

la función de la fantasía es colmar la brecha en el Otro, ocultar su inconsistencia —como por ejemplo la fascinante presencia de un escenario sexual que sirve de pantalla para enmascarar la imposibilidad de la relación sexual. La fantasía oculta el hecho de que el Otro, el orden simbólico, se estructura en torno a una imposibilidad traumática, en torno a algo que no puede ser simbolizado —por ejemplo, lo real del goce: a través de la fantasía el goce se domestica, se adecenta— entonces, ¿qué sucede con el deseo después que se atraviesa la fantasía? (*Sublime* 123) ³

³ "...the function of fantasy is to fill the opening in the Other, to conceal its inconsistency —as for instance the fascinating presence of some sexual scenario serving as a screen to mask the impossibility of the sexual relationship. Fantasy conceals the fact

Para Emma, que atravesará la fantasía excediendo, gracias a su estratagema, el goce, lo que viene tras la fantasía es la pulsión, la transmutación del deseo en arma. Prosigamos con la fantasía o proto-fábula que Emma debe atravesar. El escenario sexual que sirve de pantalla para ese “algo que no puede ser simbolizado” y que entraña la imposibilidad de la relación sexual, en el sentido lacaniano, tal escenario-pantalla se relaciona con el deseo de la madre no superado en la metáfora paterna: “pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían” (566). El vínculo de justicia con el Padre simbólico, también un pacto con el gran Otro, es la repetición ética de otro vínculo fundamental inconfesable con el padre obsceno. Recordemos que el avatar del padre obsceno es *obsceno* precisamente por ser demasiado real, al no quedar superado en la metáfora paterna y retener, por tanto, la ingerencia superyoica que ordena gozar. Emma deberá enfrentar, en el recorrido performativo de su fantasía, al padre obsceno o *padre-demasiado-real* que funde la ley y la transgresión de la misma en una sola máquina compulsiva de placer y de culpa. Para asumir la pulsión en que se monta su ejercicio de la virtud justiciera, Emma debe actuar (o más bien facultar) el drama de pérdida de la virtud, en cuanto en ese drama opera el fantasma del coito en que el padre-demasiado-real goza de la madre-objeto-de-placer e impone su vinculación sujetante-subjetivante del niño (Emma) *qua* pura mirada del deseo (que hace posible el ver, sin ver nada).

Zizek nos advierte que “el ‘objeto’ del fantasma no es la escena fantasmática en sí, su contenido (el coito parental, por ejemplo), sino la mirada imposible que la presencia” (*Goce* 258). En el marco de esa mirada imposible (“los amarillos losanges de una ventana”) Emma se constituye en sujeto (del deseo) en tanto objeto al que le hacen lo mismo que a su madre, en tanto *está sujeta* al mandato de goce del padre obsceno. En esa medida también pierde a la madre imaginaria como objeto de deseo, en la medida en que sólo se prende a ella co-

that the Other, the symbolic order, is structured around some traumatic impossibility, around something which cannot be symbolized – i.e. the real of jouissance: through fantasy, jouissance is domesticated, ‘gentrified’ – so what happens with desire after we ‘traverse’ fantasy?”

mo objeto (llenando su mera posición de objeto) y no como sujeto deseante, dada la no superación de la metáfora paterna. Una *virtuallidad perdida* del deseo late entonces perturbadoramente como pérdida de la virtud (y, posiblemente, como "ciega culpa", pues más allá de la culpa provocada por una emulación fallida del ideal del ego, existe también la culpa de haber aceptado la prescripción de dicho ideal del ego, fallándole así al deseo (Zizek *Tiklish* 268). Para Emma esa *pérdida de la virtud* se revela como el fulcro de un ejercicio de la virtud al cual se accede mediante la repetición del escenario del horror vinculante, una *otra* vez, como labor simbólica. La repetición del trauma, asumido e integrado como tal al orden simbólico, es requisito constituyente del acto ético, al menos según la ética del psicoanálisis tan cercana a Borges. A ello va Emma, su personaje.

Emma calla cuando sus camaradas obreras hablan de huelga, también calla cuando hablan de amor. Pero ella prepara en secreto el relato-acción en el cual simulará hablar sobre la huelga en calidad de soplona y simulará hacer el amor como prostituta, para convertir a un macho marinero y a un varón capitalista en instrumentos de la justicia, por amor al padre, todo violando la santidad judaica del día sábadado en que se efectúan los hechos –"Un acto de soberbia y en aquél día..." (566)–. Tenemos en Emma, además de una obrera anarquista lacaniana y una virago maquiavelica, a una judía paulista que responde al llamado de violar la ley y perder la virtud del mundo a cambio del amor prometido. Son varias las interpelaciones de sujeto aplicables retroactivamente a este actante narrativo

3. DESPUÉS DE LA PÉRDIDA DEL AMOR...

El amor sólo se recupera como amor perdido. Se ha escrito mucho sobre el temor patológico de Emma Zunz hacia el sexo y sobre la forma en que se somete al horror del coito con el marinero minutos antes de matar a Loewenthal, sólo para producir una coartada verosímil de violación que la absuelva del atentado homicida inmediatamente posterior. Pero la mera operatividad de la coartada no satisface la curiosidad que nos produce el calculado regodeo de la narración en el trance pánico del acto sexual y en el significado tan especial que cobra para Emma. Los requisitos lógicos que impone su

coartada preservan una duplicidad operacional que se excede e incide en el trabajo mismo de reconstrucción y recorrido de la fantasía: el marinero no sólo debe ser un extranjero que sólo hable sueco o noruego, a punto de partir en su barco y desaparecer del ámbito del crimen, inconsciente de su rol en el mismo, sino que además debe ser y parecer todo ello en función del ejercicio psicoanalítico de Emma. El marinero completamente despersonalizado sólo ocupa el lugar vacío del sujeto masculino que ella requiere para su escenificación (repetición) del acto sexual fantasmático. En el eje paradigmático del relato-acción de Emma, el marinero y Loewenthal sólo fungen como selecciones intercambiables que llenan una posición requerida por el sintagma de la fábula básica. En el plano de la historia el marinero y Loewenthal son dos personas, mas en el plano de la fábula condensan una sola posición, la del *padre-demasiado-real* que ordena el goce e impide el resarcimiento del Padre Simbólico. El cliente prostibulario técnicamente mudo y sin rostro debe fundirse a Loewenthal, el capitalista traidor del padre, porque el primero provee la posición sintagmática vacía (sujeto-otro del coito, de la “la cosa horrible”) para la marca ética que es el segundo, en cuanto sirve de objetivo ideal de una ejecución éticamente significativa para la constitución subjetiva de Emma. El espacio ocupado, más la marca que lo ocupa, completan el significante. Según lo confirman tantos lectores de este cuento, Emma mata dos pájaros de un tiro. La perfección del crimen se multiplica por sí misma al cubo: 1) en el eje inconsciente (la fábula fantasmática); 2) en el eje esotérico (los “hechos” secretos reportados en la historia) y 3) en el eje exotérico (el virtual alegato judicial). Esa construcción en tres ejes dimensionales, en su forma simbólica repetida, requiere una fundamentación psíquica sólida. A ello responde la *delectación morosa* del relato. El acercamiento al fatídico coito debe demorarse en un recorrido exasperante de puertas, zaguanes, escaleras, pasillos y vestíbulos que conforman una travesía laberíntica de enfrentamiento con el horror, con dimensiones míticas externas al tiempo y la consecutividad lógica:

¿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 ahora a ella 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 (566).

El momento de vacilación, además de incrementar la *delectación morosa* en el acto, testimonia el momento (crucial en todo sacrificio, cuando sobreviene la incertidumbre, el pavor) en que el significante "padre-obsceno" amenaza con reabsorber al Padre simbólico y confundir la separación fundamental que permite asociar, por un lado, al significante "padre-obsceno" con los significados "marinero" y "Loewenthal", en distinción del Padre simbólico con el significado "Emmanuel Zunz", es decir, el sujeto-padre "real" de Emma, a quien a toda costa ella debe resarcir como garantizador del Padre simbólico en nombre de quien ella actúa. Ella debe matar al padre-obsceno para recuperar en su economía psíquica al padre Emmanuel Zunz cuya muerte ha sacudido al gran Otro del orden simbólico. Ese penúltimo segundo de la duda conquistada, cual "la última tentación de Cristo", sirve de zapata a la repetición-reconstrucción de la fantasía en el nivel ético. Vale recordar, además, que la performance sacrificial judeo-cristiana, a diferencia del sacrificio pagano, constituye un ejercicio que niega la lógica misma del sacrificio, pues no hace sino confirmar una y otra vez que el deseo del gran Otro constituye una demanda absoluta que no puede ser mitigada con el sacrificio (*Zizek Symptom* 56). Contribuye también al efecto de demora en la atrocidad del acto, el *feeling* de "tristeza" y "asco" postcoital tan hábilmente adjudicado a Emma por el narrador. Si bien Freud advierte que todo relato literario no es otra cosa que una "técnica de superación de la repugnancia" (II: 1061). Borges es uno de aquellos escritores para quienes la técnica de superación de la repugnancia debe ejecutarse como procedimiento de *recuperación* de la repugnancia. Como en tantos cuentos de Borges, el sujeto debe quedar suspendido en un vértigo de *horror* exterior al tiempo, justo en el momento de ejecutar su acción definitoria, pues debe atravesar ese vacío para reconstituirse sobre una ética de la contingencia adecuada a un universo asignificante e incommensurable.

Con respecto a la ética de la contingencia de Borges, Hector Yankelevich postula que la obra borgesiana produce un Inconsciente donde el saber aparece absolutamente determinado pero jamás coincide con posición de sujeto alguna (206). En este universo, en el cual es estructuralmente imposible la coincidencia entre sujeto y saber, Borges vislumbra un espacio para la contingencia, y en ella articula una ética que ofrece importantes puntos de contacto con la ética lacaniana del psicoanálisis. La ética de la ficción borgesiana converge con la ética lacaniana al no aceptar ni el gesto mismo de búsqueda de una armonía, fusión o cierre entre el sujeto y el saber (el ethos lacaniano rehusa sancionar aun el *cuidado de sí* —“le souci de soi” — de un Michel Foucault). Por eso el héroe borgesiano se demora en lo negativo, renuente a plantear una positividad alterna ante su destino. Esta postura ética de la negatividad se puede rastrear texto por texto en Borges. Como en “El Sur”, en “El jardín de los senderos que se bifurcan” y tantos otros, se trata de una *demora en lo negativo* que conduce a un acto ético final de incursión en lo que Zizek, siguiendo a Hegel llama, “la noche del mundo”. Veamos a Emma. Ella recorre un itinerario de pérdidas: la pérdida de la honra familiar, la pérdida del padre, la pérdida de consistencia del gran Otro simbólico, la pérdida de la subjetividad del deseo, la pérdida de la virginidad, la pérdida de consistencia del yo...

4. DESPUÉS DE LA PÉRDIDA DE LA JUSTICIA...

Es por vía de ese proceso de demolición que Emma teje el relato-acción que redundará en un excedente simbólico de la negatividad. Emma Zunz no asume la justicia como positividad: aprendemos gracias a la confidencial *historia de los hechos* que su justicia es secreta, que se asume como el reverso íntimo de una fachada pública. El éxito positivo de su alegato público depende de la sustracción (los silencios, la supresión de las huellas: la carta y el dinero rotos) ante la lectura de los otros, de su verdadero reclamo de justicia y de su ajuste psíquico de cuentas. La justicia de Emma se vindica como pura negatividad de la justicia positiva del mundo, e incluso, el yo que gesta su justicia íntima se desintegra como positividad a pesar de que logra transmutarse en exceso simbólico bajo la impronta inmiti-

gable de la demanda del Otro simbólico. Sabemos, por el narrador, que "hoy la memoria de Emma repudia y confunde" (565) los hechos de su historia; es decir, que su yo "real" ha traicionado la experiencia misma que la constituyó como sujeto en el plano simbólico de su historia, en tanto Evento que trasciende la rutina óptica de esa misma historia, al marcarla desde una exterioridad negativa. En torno al Evento, plantea Zizek que "es la Verdad de la situación, lo que hace visible/legible aquello que la situación oficial tenía que reprimir, pero que también es siempre localizable —es decir, que la Verdad es siempre la verdad de una situación específica" (*Tiklish* 130).⁴ El acto en cuanto afirmación simbólica de su propio acontecer para sí, se justifica a sí mismo. Aquí Borges coincidiría con el *dictum* de los sufíes persas: "El acto es su propia retribución, y la retribución es el acto mismo" (Cf. Corbin 125). Emma se limita a producir la simbolización de un momento traumático, produce un sujeto-Emma correspondiente a ese momento y nada más. En el caso de este cuento, no existe otra Emma post-evento que no sea la consignada en el archivo de lo que aquí llamamos el "relato-Emma" revelado por el narrador en estilo indirecto. Emma elabora, por la vía de la demora en la negatividad, la contingencia del trauma y la trueca en Evento al precio de la irrealidad del yo, que perece en esa misma negatividad bajo un imperativo ético que comporta la auto-aniquilación. Según Zizek, "debe uno perder la inmediata realidad en la auto-contracción de 'la noche del mundo' para luego recuperarla como 'postulación', mediada por la actividad simbólica del sujeto" (*Tiklish* 92).⁵ Eso mismo es lo que experimenta Emma Zunz.

De todos modos vemos que, según Borges, en la forma simbólica misma de la realidad, en los sujetos y los saberes que se irrealizan en espejismos, simulacros e historias increíbles, pulula un excedente: ese excedente es la verdad. Recordemos el final de Emma Zunz:

⁴ "The Event is the Truth of the situation that makes visible/legible what the 'official' situation had to repress, but it is also always localized —that is to say, the Truth is always the Truth of a specific situation."

⁵ "you must lose the immediate reality in the self-contraction of the 'night of the world' in order to regain it as 'posited', mediated by the symbolic activity of the subject".

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 era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombre propios. (568)

5. ...VIENEN LOS RITOS

Borges coincide con la doctrina lacaniana al emplazar personajes que asumen el proceso de entropía y pérdida (o de "demolición", como diría Scott Fitzgerald) que es la vida, y que en su recorrido protagónico alcanzan a "postular" rituales interpretativos, es decir, ejercicios simbólicos íntimamente emancipadores o vindicadores. Estos ejercicios conducen a eventos de singular autenticidad. Tanto en la ética borgesiana como en la ética lacaniana, el sujeto no puede autenticar sus actos a partir de su coincidencia con el saber, el cual por su misma estructura lingüística, instauro el espacio del inconsciente, espacio que precisamente escapa a la conciencia del sujeto; por lo que la autenticación del sujeto debe pasar de la continencia del trauma a la contingencia del acto a través de una serie de *simulaciones* de lo real. Asimismo, dada la imposibilidad de cierre o completud del *sujeto-que-sabe*, el acto auténtico no se produce por la vía de un procedimiento positivo de la verdad. En ese sentido, tanto para Borges como para la doctrina lacaniana, la verdad posee la estructura de una ficción (Zizek *Tiklish* 167) y la ficción a su vez se asume como negatividad de lo real-positivo. El acto auténtico se verifica entonces gracias al artificio de la ficción.

Podemos ver en el rito secreto del personaje borgesiano mucho más que la cáscara formularia de un supuesto contenido real. El rito interpretativo borgesiano equivale hasta cierto punto a un programa de acción, pues conduce, gracias a su valiente y desilusionada incursión a través de *la noche del mundo*, a afirmar la posibilidad de la acción auténtica en un universo asignificante, en el cual el deseo del

gran Otro y su demanda insaciable de amor, equivalen a un centro vacío y ubicuo. Constatamos que Borges no postula la nulidad simbólica del sujeto sino que asume su estructura negativa, su raíz de imposibilidad, revirtiendo la metáfora iluminada del sujeto en forma muy próxima a cierta tradición post-ilustrada que incluye nombres como Hegel y Freud. Comenta así Zizek la "la reversión misma de la metáfora del sujeto" y la forma en que "la 'simbolización de la realidad implica el pasaje a través del punto cero de la *noche del mundo*" (*Symptom* 53):⁶

el sujeto ya no es la Luz de la Razón que se opone al opaco, impenetrable Meollo (de la Naturaleza, la Tradición...); su propio centro, el gesto que abre el espacio a la Luz del *Logos*, es la absoluta negatividad, la *noche del mundo*, el punto de franca locura en el cual vagan sin rumbo las apariciones fantasmáticas de *objetos parciales*. Consecuentemente, no hay subjetividad sin este gesto de retraimiento; por eso es que se justifica el modo en que Hegel invierte la pregunta de rigor sobre cómo es posible la caída regresiva en la locura: la pregunta real debe ser, en verdad, cómo el sujeto logra escapar de la locura y alcanzar la 'normalidad'. Es decir: el retraimiento hacia sí, cortando los nexos con el ambiente, es seguido por la construcción de un universo simbólico que el sujeto proyecta sobre la realidad como una especie de formación-sustituta, destinada a recompensar la pérdida de lo Real pre-simbólico e inmediato (*Tiklish* 34-5).⁷

Esa formación sustituta, que por medio del rito de los símbolos que es el lenguaje, dota de sentido al mundo, es producto entonces

⁶ "the 'symbolization of reality' implies the passage through the zero point of the 'night of the world'".

⁷ "the subject is no longer the Light of Reason opposed to the non-transparent, impenetrable Stuff (of Nature, Tradition...); his very core, the gesture that opens up the space for the Light of Logos, is absolute negativity, the 'night of the world', the point of utter madness in which phantasmagorical apparitions of 'partial objects' wander aimlessly. Consequently, there is no subjectivity without this gesture of withdrawal; that is why Hegel is fully justified in inverting the standard question of how the fall-regression into madness is possible: the real question is, rather, how the subject is able to climb out of madness and reach 'normality'. This is to say: the withdrawal-into-self, the cutting-off of the links to the environs, is followed by the construction of a symbolic universe which the subject projects on to reality as a kind of substitute-formation, destined to recompense us for the loss of the immediate, pre-symbolic Real."

de la *noche del mundo*, es decir, que la “normalidad” se nos ofrece como una “subespecie de la psicosis”. Y Borges añadiría que también la vigilia y la visión se revelan como meros episodios del sueño y de la ceguera. Es en ese juego maravilloso, y también atroz, de sombras y espejos, que tanto el héroe borgesiano como el héroe lacaniano de Zizek gestan su acto ético, un acto que asume la negatividad, demorándose en lo negativo, elaborándolo, afirmando como libertad y como determinación positiva el silencio de ese gran Otro del saber que no confirma nada.

Se impone en este punto del argumento una comparación entre las dos heroínas respectivas de Jorge Luis Borges y Slavo Zizek: Emma Zunz e Ingrid Bergman. Se podría pensar que la heroína favorita de Zizek, Ingrid Bergman, en verdad pertenece no a él sino a las películas de Rosellini a las que ella contribuyó con sus geniales interpretaciones. Pero en su conocido ensayo sobre Ingrid Bergman, “Why is Woman a Symptom of Man?” (*Symptom* 31-67), Zizek nos entrega su propio relato de ficción, no sólo en el sentido lato de que una lectura crítica puede asumir los rasgos de una ficción, sino también en el sentido literal de que la Ingrid Bergman de las películas de Rosellini que Zizek analiza, según nos enteramos, constituye un invento, ya que Zizek ha confesado que escribió la versión original de su ensayo sin haber visto una sola de las películas que comenta (Boynton 45). Según Zizek, Ingrid Bergman, interpreta una serie de protagonistas fílmicas de Rosellini condensables en una sola, que una y otra vez acomete el acto por medio del cual se ruptura, según él, “la gran cadena del ser y se adquiere una distancia de la misma”, reconociendo así la negatividad radical en la cual se funda la secuencia del ser. La adorada Ingrid Bergman de Zizek, en todos sus avatares rosellinianos, logra rechazar las condiciones asfixiantes de su medio sin ceder a la acogida de una ideología de lo Real, definiéndose siempre como extraña a las conciliaciones del mundo, renunciando la reconciliación con un gran Otro Real. Ella asume una mirada pura inmune a la ceguera de los que ven. Su acto es un “abandono que sacrifica el sacrificio mismo” (*Symptom* 59)⁸ ya que ella advierte la imposibilidad real del gran Otro al cual ofrecer el sa-

⁸ “an act of abandonment which sacrifices the very sacrifice”.

crificio. Tampoco su acto es una "liberación" porque no hay un Amo ni bueno ni malo del cual liberarse. Por otra parte, la heroína de Borges, Emma Zunz acomete un acto auténtico similar. Emma pone en suspenso lo que Harari llama el "código (...) de acuerdos masivos que legitiman percepciones e ideologías compartidas" (93), y confronta la radicalidad negativa en que éste se funda. Su entrega sexual constituye también un sacrificio anti-sacrificial, en la medida en que no se realiza en beneficio del gran Otro de la justicia pública establecida, sino en función de un acto secreto de rebeldía contra el mandato al goce-como-objeto que le impone el super-yo. El Otro resarcido por Emma es el mero lugar vacío ocupado por el Nombre del Padre, quien corresponde a su padre muerto, Emmanuel Zunz, y nada más; no corresponde a una formación ideológica, sea religiosa o política. Para lograr esa sencilla correspondencia es que ella debía realizar el recorrido de la fantasía y conjurar los fantasmas levantados con la muerte de Emmanuel, superándolos mediante una acción ético-simbólica. Como se ha señalado reiteradamente desde Hamlet, todo padre debe morir dos veces, pues la primera vez no se ha enterado de que ha muerto y retorna como fantasma, siendo necesaria una segunda muerte espectral. Por otro lado, Emma también se sacrifica para negar el sacrificio cuando se entrega al ritual de sexo asexual con el marinero precisamente para evitar tener que entregarse a la justicia pública. En esa medida ella renuncia a la ideología conciliadora de la justicia burguesa a pesar de que se sirve de ella. Además, como sucede con toda renuncia metódica al mandato de goce, Emma genera a partir de esa misma renuncia un excedente de goce transmutado en valor simbólico. También el enfrentamiento al coito culmina la inmersión en la *noche del mundo* de la que emerge la consistencia negativa del acto. Finalmente, cuando Emma ejecuta al representante paradigmático del padre-obsceno y super-yoico en Leo Loewenthal, elimina también a un capitalista que muy bien podría merecérselo, pero al mismo tiempo renuncia a conciliar dicha acción con una ideología de reconocimiento del gran Amo, cual la ideología anarcosindicalista de su medio. Emma no reconoce en el patrono a un Amo al cual atribuirle toda la frustración del deseo, sino un mero escollo fantasmático por eliminar. Asimismo la heroína de una de las películas de Rosellini, interpretada por Ingrid

Bergman, asume una valiente postura de renuncia que la aproxima a la santidad, pero rehúsa satisfacer la ideología religiosa que inspira a sus fieles admiradores. Ambas, la Emma Zunz de Borges y la Ingrid Bergman de Zizek, niegan con sus respectivos actos toda conciliación con el mandato al goce y toda integración a la ideología de lo Real, afirmando la brecha radical existente entre el sujeto y las positivities y saberes del mundo, salvando así la insaciabilidad y el exceso infinitos de su deseo y de su goce. *Acabo de escribir algo increíble, acudí a Zizek con el pretexto de interpretar a Borges, quise abusar de ellos, y los convertí a ambos en síntomas histéricos de dos mujeres inexistentes.*

Juan Duchesne Winter
 Universidad de Puerto Rico – Río Piedras

BIBLIOGRAFÍA

- Aizenberg, Edna. *Borges, el tejedor del Aleph*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas* Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Boynton, Robert S. "Enjoy your Zizek", *Lingua Franca* (Oct. 1998).
- Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela, 1996.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967.
- Harari, Roberto. *Fantasma: ¿Fin del análisis?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore-London: The John Hopkins University Press, 1994.
- Ludmer, Josefina. "Las justicias de Emma". *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507, (jul.-sep. 1992).
- Rojo, Grinor. "Sobre Emma Zunz". *Revista Chilena de Literatura* 45 (1994).
- Sotomayor, Aurea. "Emma Zunz y los azares de la causalidad (lectura y elaboración de lo verosímil jurídico)". *Escritura* XI: 22 (jul.-dic. 1986).
- Yankelevich, Hector. "Borges entre Freud et Lacan". *Variaciones Borges* 6 (1998).
- Zizek, Slavoj. "There is no Sexual Relationship". *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Slavo Zizek & Renata Slalecl. Durham-London: Duke UP, 1996.
- Zizek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. London: Routledge, 1992.
- Zizek, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- Zizek, Slavoj. *The Tikhish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London: Verso, 1999.