

EL CRIMEN PARA LA VENGANZA:  
"EMMA ZUNZ" EN EL BORDE DEL MELODRAMA

*Ximena Briceño*

En este ensayo propongo leer "Emma Zunz" como una exploración del modo melodramático. En "Emma Zunz" no sólo están presentes la tendencia a las dicotomías morales, a la violencia y al pathos característicos del melodrama, sino también aquello que es esencial al melodrama y su relación con la modernidad: la nostalgia de plenitud en una encrucijada entre el antiguo y el nuevo orden. Emma es una joven obrera judía recientemente huérfana. Para vengar a su padre, se enfrenta al antes administrador y luego dueño de la fábrica donde ella trabaja. La venganza supone siempre una reparación, un intercambio de daño por daño, mas la venganza de Emma permanece en secreto. En el cuento, la venganza se intercambia por el crimen yuxtaponiendo dos marcos legales: el primero premoderno, donde puede operar desmedida la venganza individual y el segundo, moderno, en el cual, tras el establecimiento de un código legal común, el Estado toma a su cargo la administración de la justicia. ¿Cómo interpretar esta conjunción de la acción criminal y la acción vengativa inscrita en una narración cuyo constante cuestionamiento de los acontecimientos no disminuye la fuerza de su patetismo?

Como han estudiado Peter Brooks y Ben Singer, el melodrama es un género que, por tradición, no depende tanto del lenguaje verbal como del gesto. Para desplegar su sentido, asume un marco de referencia común a la obra y a sus espectadores, el cual permite una comunicación clara y sin fisuras. A distintos niveles, el texto de "Emma Zunz" es un meticuloso desmontaje del código común. Borges no asume el código melodramático sino que trabaja a contracorriente de él, apoyándose en uno de los aspectos del cuento menos elaborados por la crítica: la relación entre su pro-

tagonista y el cine mudo, género melodramático por excelencia, deudor en sus orígenes de la pantomima dialogada del siglo XVIII y de su heredero, el *melodrama* del XIX.<sup>1</sup> El cine mudo, en tanto entretenimiento proletario, constituyó una fuente de educación sentimental, especialmente durante el proceso de modernización de principios del siglo XIX: las tramas involucran crímenes y personajes injustamente culpados para figurar la angustia de la vida moderna, la búsqueda de sentido y moral en términos personales. Emma es una espectadora y una aprendiz del melodrama. En tanto heroína melodramática, Emma aparece despojada de un marco que sustente sus acciones, puesto que diversos elementos narrativos constantemente minan la posibilidad de identificación entre el lector, la heroína y su causa. En este cuento, Borges transforma la red social que debiera albergar al personaje y sus vicisitudes en una presencia ambigua y espectral.

En primer lugar, la comparación en términos de teatralidad de este cuento con *Hamlet* y “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” servirán para mostrar que Borges trabaja este cuento a contracorriente de la narrativa clásica de venganza para eliminar, aunque conservándolos, los vínculos entre la acción de venganza y los elementos justificatorios de éste dentro de la trama. En segundo, la consideración de las referencias al cine mudo y las numerosas rupturas que aparecen en varios niveles del cuento, permitirán discutir los mecanismos de este desmontaje de la acción vengadora. Como se verá, la paradoja de “Emma Zunz” reside en conservar el patetismo aún cuando se promueva la duda y la ambigüedad respecto de la narración. El melodrama fantas-

<sup>1</sup> “The genre was already taking shape in the 1790s, in a spectacle bearing the oxymoronic label *pantomime dialogue*, but 1800 is generally accepted as the beginning of the form because it was then that the term was first applied to a new type of thrilling popular drama, and also because a particularly important example – Guilbert de Pixerecourt’s *Celine ou l’Enfant de Mystère* – appeared in that year” (Singer 131). En su libro *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks comenta que el melodrama, como su nombre lo indica, fue una suerte de pantomima musicalizada, acompañada por carteles con textos muy cortos para apoyar o enfatizar el significado de los gestos de los actores – más tarde en el cine, los intertítulos tendrían la misma función que estos textos.

mático de “Emma Zunz” puede leerse como un cuestionamiento de ese modelo, al borde de su propio registro.

#### EL ROL DEL VENGADOR: EMMA, HAMLET Y KURANOSUKÉ

La narración de venganza, al igual que la del crimen, supone una articulación de varios órdenes. Esta articulación es evidente en tanto que la acción vengativa, para ser reconocida como tal, debe estar en comunicación con otras instancias dentro de la trama incluso cuando la venganza se obtiene a través de engaños o fingimiento. La venganza, a diferencia del crimen, supone siempre un intercambio —subyace a la venganza la idea de justicia o, más exactamente, de reparación o retribución. En su libro *Revenge Tragedy, Aeschylus to Armageddon*, John Kerrigan propone el ejercicio de imaginar una mínima trama de venganza en la cual dos personajes, digamos A y B, intercambian golpes en el escenario. Sólo hace falta una primera acción dañosa (A golpea a B) y la consecuente respuesta (B golpea a A) para echar a andar una cadena de acciones y reacciones, en la cual claramente ambos actores intercambian sucesivamente la posición de víctima y victimario. Esta relación especular entre ofensor y vengador dota a la pieza de ironía dramática y favorece la proliferación de complicaciones éticas propias de la tragedia de venganza, pues ambos personajes quedan de algún modo igualados en sus acciones. Una vuelta de tuerca más en la tragedia de venganza está dada por el desplazamiento del rol del vengador, el cual introduce una estructura de obligación en términos de promesas, deudas de honor y lazos de sangre.

*Hamlet*, ejemplo clásico del drama de venganza isabelino, ilustra claramente el rol del vengador por desplazamiento (Hamlet actúa para vengar a su padre) y las complicaciones éticas que ello implica. Hamlet duda en gran parte por temor a intercambiarse con Claudio en el rol del victimario; la consideración ética del asesinato y la posibilidad de validar la *justicia del delito* promueven la conciencia metateatral del personaje. Hamlet, en tanto vengador actuante, está encerrado en una paradoja: a riesgo de perder su propia identidad debe probar su propia valía como vengador y la justicia de la causa de su padre. Así, desplazamiento, cuestio-

namiento ético y conciencia metateatral son elementos claves en la economía de la tragedia de venganza según Kerrigan. En otras palabras, el vengador siempre es consciente de su actuación al interior de algún marco, frente a sí mismo o a los demás. Este último elemento es crucial para mi argumento: en *Hamlet*, la necesidad y la posibilidad de validación de la venganza están encarnadas en Horacio; en “Emma Zunz” tal instancia no aparece.

Desde el primer acto hasta el final, Horacio es el único personaje que conoce el secreto origen de la *locura* del príncipe. Es por ello que Horacio es el único testigo de la prueba a la que Hamlet somete a su tío Claudio por medio de la puesta en escena de “La Muerte de Gonzago”. Es por esta misma razón que recibe del príncipe el encargo de contar la historia:

O God, Horatio, what a wounded name,  
 Things standing thus unknown, shall I leave behind me.  
 If thou dist ever hold me in thy heart,  
 Absent thee from felicity awhile,  
 And in this harsh world draw thy breath in pain  
 To tell my story (Act V, 2)

Horacio, como espectador o lector ideal, está cerca de la verdad y puede contarla. Por ser el espectador privilegiado de los distintos niveles de la obra, es la encarnación del punto de referencia para el espectador ideal. En otras palabras, el suyo es el punto de vista desde el cual se puede reconocer la venganza justa.

Como la de *Hamlet*, la historia de los Cuarenta y Siete Rônin ha sido objeto de numerosas revisiones. Borges, al inicio de “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, explica su propio proyecto de reescritura de la siguiente manera:

El infame de este capítulo es el incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké, aciago funcionario que motivó la degradación y la muerte del señor de la Torre de Ako y no se quiso eliminar como un caballero cuando la apropiada venganza lo conminó. Es hombre que merece la gratitud de todos los hombres, porque despertó preciosas lealtades y fue la negra y necesaria ocasión de una empresa inmortal. Un centenar de novelas, de monografías, de tesis doctorales y de óperas conmemoran el hecho —para no hablar de las efu-

siones de porcelana, en lapislázuli vetado y en laca. Hasta el versátil celuloide lo sirve, ya que la Historia Doctrinal de los Cuarenta y Siete Capitanes — tal es su nombre — es la más repetida inspiración del cinematógrafo japonés. La minuciosa gloria que esas ardientes atenciones afirman es algo más que justificable: *es inmediatamente justa para cualquiera*. (69-70, mi énfasis)

Después de asistir al señor de Ako en el harakiri impuesto sobre éste a causa de la celada de Kira Kotsuké no Suké, Kuranosuké comanda a los cuarenta y siete capitanes hacia la venganza. Nuevamente, estamos ante el desplazamiento del rol del vengador — esta vez a un grupo y a Kuranosuké como su principal actor — y, nuevamente, como en el caso de Hamlet y Emma, fingimiento.

Kuranosuké diseña un modo de engañar al enemigo, repitiendo trampa por trampa. Los samurais, rebajados a *rônin* (samurais sin señor y sin honor) para engañar a Kira, logran llevar la cabeza del maestro de ceremonias ante la tumba de su señor al cabo de tres años. Esta venganza *inmediatamente justa* es reconocida (es decir, mediatizada) cuatro veces en la versión de Borges: en primer lugar, en el trayecto de los capitanes hacia la tumba de su señor, el Príncipe de Sendai les ofrece hospedaje; en segundo, la Suprema Corte les permite morir como samurais por el harakiri; en tercero, la mención del reconocimiento del pueblo: “Hombres y niños vienen a rezar al sepulcro de esos hombres tan fieles” (76). La última ocurre en el último acápite del relato que lleva por título “El hombre de Satsuma”. Este hombre reconoce públicamente su error ante la tumba del consejero y se da muerte: “Yo te vi tirado en la puerta de un lupanar de Kioto y no pensé que estabas meditando la venganza de tu señor, y te creí un soldado sin fe y te escupí en la cara. He venido a ofrecerte satisfacción” (76). Estos distintos niveles de reconocimiento marcan los distintos niveles sociales que recorre el código de honor reparado con la venganza de los capitanes: la nobleza, la corte y el pueblo. El hombre de Satsuma, cualquier hombre, completa la restauración con su propia muerte.

La deuda de la venganza, aunque singular e individualizada, es socialmente reconocible. Cuando esa deuda existe, como una

rasgadura, es necesario repararla para reestablecer el tejido social que la sustenta. Si seguimos las hipótesis que Maringou y Newman proponen en su libro *Vengeance: The Fight Against Injustice*, el paso hacia el establecimiento de una legislación común a todos los ciudadanos habría permitido frenar la potencial espiral de violencia de la venganza premoderna:

Perhaps “crimes” as they are called today, are but approximations of original offenses perceived at various stages throughout history as a result of particular vengeful actions. Without a third party to define such offenses as “crimes,” there exists the typical progression or spiraling process by which each offense is countered by another offense more severe until the complete destruction of one of the parties is achieved. It is the establishment of social order that attempts to break into this cycle of destruction. This order may take on many forms, but in its early stages, it usually consists of a group of elders who are external to the warring factions. (5)

La diferencia entre la venganza y el castigo criminal sustentado en un marco legal moderno atiende al establecimiento de un estado que toma a su cargo la administración de justicia en términos generales. La venganza es una reparación individual de justicia, mientras que el castigo de un crimen, como resultado de un juicio, supone un código al cual están adscritos todos los ciudadanos. Sea en el caso de una venganza o en el de la sanción de un crimen, es necesaria la existencia de un código al interior del cual puedan reconocerse los términos de la reparación de la estructura que fue dañada. El tercer partido que señalan Maringou y Newman remite a un observador que sea capaz de calificar tanto los términos como la validez de la reparación. Así, la teatralidad de la venganza de la que habla Kerrigan puede entenderse en términos de la puesta en escena de los dos partidos en disputa frente a un tercero. En los ejemplos anteriores, las venganzas claramente defienden valores premodernos y la actuación de los vengadores es reconocida por sus correspondientes espectadores. Por contraste, “Emma Zunz” recuerda la legalidad premoderna al proponerse al personaje como una herramienta de la justicia divina, a la vez que claramente las acciones se desarrollan con relación al sistema judicial moderno para la construcción de la coartada ante la po-

licía del Buenos Aires de los años 20. El problema radica en que nadie reconoce a Emma como vengadora.

#### LA ACTUACIÓN SIN PÚBLICO

Emma decide actuar después de siete años de silencio. La transformación se suscita a partir de la carta sobre el supuesto suicidio del padre. El *papel* que Emma recoge del suelo con la comunicación de la muerte de su padre es su papel como personaje: “Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en el cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería” (69). Emma, joven amante del cine, ya sabe quién será: actuará según el guión que ella cree ver escrito en esa carta, la cual ocultará bajo la fotografía del actor de cine mudo Milton Sills, estrella estadounidense de las dos primeras décadas del siglo XX. En la oscuridad ella vislumbra, como en una sala de cinematógrafo, la película en la que será la protagonista de una vindicación divina. Como en el caso de *Hamlet*, la comunicación con el padre muerto inicia la acción de venganza.

Tanto Emma como Hamlet aman la actuación e interpretan sus venganzas como una respuesta a los llamados paternos. Cuando Emma reflexiona sobre la muerte de su padre, el narrador repite anafóricamente el verbo recordar:

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 desfalco del cajero,” recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. (69)

Las coincidencias entre este fragmento y el monólogo que Hamlet declama una vez que el fantasma de su padre desaparece son notables:

O all you host of heaven! O fie! O earth! What else?  
And shall I couple hell? O fie! Hold, hold, my heart,  
And you, my sinews, grow not instant old,

But bear me stiffly up. Remember thee?  
 Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat  
 In this distracted globe. Remember thee?  
 Yea, from the table of my memory  
 I'll wipe away all trivial fond records,  
 All saws of books, all forms, all pleasures past.  
 ...Now to my word.  
 It is "Adieu, adieu, remember me"  
 I have sworn't. (Act I, 5)

Como Hamlet, Emma no ha dejado de recordar las palabras de su padre. Al interiorizar la interpelación paterna y organizar todos sus *otros* recuerdos en función de ella, Emma y Hamlet se constituyen en sujetos vengadores.

De igual modo, Kuranosuké responde al recuerdo de su señor. Luego de restablecer el honor de su señor y el suyo propio, la historia de Kuranosuké queda perfectamente cerrada. En el caso de Hamlet, el príncipe es arrastrado a la muerte en su deseo de restablecer el orden, y es Horacio, el personaje que ve al fantasma por primera vez, quien tiene la última palabra sobre la tragedia del reino de Dinamarca. En "Emma Zunz" el fantasma del padre es doblemente fantasmático pues su aparición está ya inmersa en dudas (no se sabe si realmente fue culpable del desfalco) y duplicaciones (el muerto es Manuel Maier y Emanuel Zunz). La relación entre el mundo de los vivos y el de los muertos se hace incierta e impregna la propia narración: Emma se torna cada vez más fantasmal en su itinerario por la ciudad; está a la vez presente y ausente en un mundo que no parece notar su existencia: "Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas". (73) Por último, a diferencia de Hamlet, Emma no teme equivocarse. En ese sentido, "Emma Zunz" es el reverso de *Hamlet*. El recuerdo del padre muerto es el momento de su epifanía: no hay asomo de mediación entre el plan y su ejecución. Para ese momento, Emma "ya era la que sería" (69) porque se ha salido del mundo cotidiano para entrar a aquel en el cual ya Loewenthal ha sido juzgado y castigado.

Emma es un personaje solipsista, cuyo problema radica en que en ese espacio ciego de la justificación divina su solipsismo



se opone al de Loewenthal. Éste, como Emma, tiene un secreto pacto con Dios que lo exime de actuar correctamente. Esta distancia entre los personajes no permite que los hechos los vinculen como antagonistas: aunque es el único que la ve llegar, Loewenthal ve a una obrera que acaso rezaba, que acaso temblaba de miedo. No ve a la mujer que llega para matarlo, como tampoco la oye sentenciarlo. Ambos permanecen encerrados en su secreta o *imaginada* comunicación con Dios. La venganza es un crimen, aunque, gracias a la coartada tampoco el crimen es juzgado como tal. Emma es una actriz sin público, un fantasma que no se le aparece a nadie; el único que la ve o sabe de ella es el narrador, mas éste que podría cumplir la función de instancia estabilizadora es también elusivo.

El narrador de "Emma Zunz" no sólo no es capaz de establecer la justicia de la causa de Emma a la manera de Horacio, sino que tampoco resulta confiable como informante. El narrador comenta, haciendo las veces de los testigos que no existieron, constata y conjetura sobre el trayecto de Emma (cual si fuera el parte policial que falta en esta historia), y por ello crea la expectativa de un marco estabilizador para la acción de Emma. Pero esta expectativa se frustra. Borges opta por una narración a medio camino entre la identificación y la duda: el narrador dice en un mismo párrafo "nos consta" (72) para luego afirmar que "es más razonable conjeturar..." La narración monta para luego desmontar la continuidad entre las imágenes y los hechos: "pensó (no pudo no pensar)", "referir con alguna realidad sería difícil y acaso improcedente", "el marinero sueco o finlandés". A diferencia del narrador estabilizador que descubre el mecanismo metateatral y la justicia de los engaños de Kuranosuké en "El incivil maestro" o del Horacio de *Hamlet*, el narrador de este cuento promueve una inestabilidad imposible de neutralizar.

En "Deception or Self-Deception? The Essential Ambiguity of Borges's 'Emma Zunz'", J. B. Hall estudia las numerosas circunstancias en que Emma puede estar construyendo su propio engaño, a la vez que el engaño de Loewenthal o de la policía. Por ejemplo: la carta no dice que el padre se haya suicidado, la firma de la carta es incierta (el apellido Fein o Fain recuerda a la palabra *feign*), la

inocencia del padre se ha mantenido en secreto supuestamente por temor a que se ponga en duda, etc. Hall demuestra que tanto el engaño, como el autoengaño, la confusión y la inautenticidad que permean el texto no permiten establecer claramente si Emma asesina a un hombre culpable o inocente. De manera similar, Silvia Dapía propone una lectura desde el escepticismo lingüístico. Señala tres niveles de engaño: en primer lugar, el de Emma que cree ser instrumento de Dios; en segundo lugar, el de quienes habrán de oír la versión de la violación que justifica el asesinato como defensa propia y, por último, el de los lectores de "Emma Zunz". Consideradas a la luz del final del cuento ("Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio", 76) las precisiones de Dapía y Hall invitan a reflexionar sobre la elocuencia del gesto y de la emoción en el modelo melodramático.

"Emma Zunz" es un melodrama perverso: las vicisitudes de la heroína se apoyan en la esperanza de compensación y justicia nacida del pathos, a pesar de que es probable que nada de lo que se narra sea cierto, ni siquiera la versión de la propia Emma. La venganza de Emma funcionaría como tal si efectivamente ella fuera un instrumento del juicio de Dios (cosa que el texto no prueba) o en caso hubiese un testigo que pudiera sustentar el sentido de sus actos (cosa que el texto tampoco ofrece). Tanto la narración como el modo de narrar nos enfrentan a la paradoja de ser testigos de una venganza sobre la cual es imposible emitir juicio. Como he dicho antes, la venganza en tanto reparación supone una sutura del tejido social. Encontramos que Emma Zunz, la trabajadora de una fábrica de tejidos, la urdidora de tramas, actúa fuera de una red social o textual capaz de sostenerla más allá del patetismo. "Emma Zunz" aparece así como una exploración del patetismo como elemento vinculante, como soporte de un montaje (narrativo, cinematográfico) y el vacío que se crea en torno a él. Incluso, si se considera la filiación entre la Emma de Borges y la Emma de Flaubert, el contraste nos lleva nuevamente a la falta de un punto estable de referencia que pueda vincular a las acciones de la protagonista y su contexto social, de modo que el lector pueda tomar partido por su causa. El bovarismo de Emma Zunz no termina de establecerse como tal; su aventura la separa del mundo para abandonarla en

un caos de memoria, en un espacio borroso entre lo verosímil y lo increíble que cuestiona la red social y el lenguaje que la configura.

#### LOS VÍNCULOS ROTOS

Borges vacía su hipotético Buenos Aires de una policía capaz de intervenir, de un sistema judicial que sancione a Emma y/o a Loewenthal. La coartada intercambiada por el crimen del asesinato (justo o no) opera para mostrar la corrupción del código común, del espacio público que queda por fuera del texto. En lugar de promover la reparación, la narración de venganza en “Emma Zunz” se orienta hacia la desintegración —todo lo que rodea a Emma está corrupto o se corrompe: Emma usa a sus amigas como parte de la coartada, el goce del marinero le sirve para la justicia, su ansia de justicia es empleada para el goce del marinero. Asimismo, se cambia la delación de la huelga por la verdad no terminada de decir, el recuerdo del padre por el de la madre, el ultraje del padre por el de la hija. Además del balance quebrado de estos intercambios, aparecen muchos otros elementos incompletos o rotos en la narración. Emma rompe la carta y luego rompe el dinero; el cuerpo de Loewenthal se desploma luego del primer disparo “como si los estampidos y el humo lo hubieran roto” (77) al tiempo que se rompe el vaso del que iba a beber Emma. Tras el tercer disparo, “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” (77). El perro rompe a ladrar y junto a esa irrupción de sonido que da noticia de lo ocurrido en la oficina de Loewenthal, mana la sangre del cuerpo. Finalmente, la sentencia que revelaría la estrategia de Emma no se termina de decir, queda rota.

Uno de los elementos *rotos* que más ha sido atendido por la crítica es el de la humillación sexual de Emma. El hilo de la trama que Emma había vislumbrado perfecto se rompe aquí: “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” (74). La convención melodramática haría que el ultraje estuviese justificado. El melodrama en su exaltación de la virtud, especialmente de la virginidad femenina, aparece como una compensación de las vi-

cisitudes de la vida moderna. Así lo sostiene Clayton Hamilton en 1911: "We derive a solid comfort from our certainty that the virtue of the heroine is inviolable...Virginity is its own defense and virtue shields itself with spiritual armor...Life as it exists is not so ordered" (Singer 135). Para que el ultraje pudiese ser leído como tal, el acto sexual al que Emma *se somete a sí misma* debiera aparecer *recompensado* por una venganza claramente justificada, de modo que Emma pudiera conservarse inocente a pesar de él. Pero no sólo no se justifica la venganza hacia el final, sino que el narrador mezcla la reacción de Emma (o las suyas) con la reflexión de que la misma cosa horrible habría sido hecha "por su padre a su madre" (73). Por tanto, en más de un sentido, Emma no permanece inocente.

La reparación que emprende Emma abre heridas, rompe, quiebra. El melodrama, síntoma de la ansiedad de la experiencia moderna en el mundo desacralizado, añora un orden mejor, una comunidad más solidaria. Ello explica, por ejemplo, su nostalgia por el campo como un espacio más pleno de comunidad. En el caso de "Emma Zunz", el recuerdo de la chacra de Gualaguay, junto a la madre y el padre vivos, contrasta con la ciudad como espacio alienante y su correspondiente experiencia de anonimato y soledad. En ella, Emma en ausencia del patriarca Emmanuel se convierte en una obrera a quien nadie ve y nadie ayuda. El melodrama desea lo que no puede tener; de allí que tradicionalmente genere expectativas para luego frustrarlas. En esa medida opera como una crítica espuria al estado de cosas porque se comprueba incapaz de sobrepasarlo. A su manera, "Emma Zunz" cumple con el modelo melodramático al generar una expectativa de verdad por medio de un enigma imposible de resolver. Crimen o venganza, Borges inscribe las posibilidades de verdad de ambos enunciados y asimismo los cancela.

Como han estudiado Edna Aizenberg, Bernard McGuirk, Josefina Ludmer y Erin Graff Zivin, las rupturas entre los elementos narrativos se extienden a nivel de cualquier otro discurso vinculante presente en el texto, sea ideológico o mítico/religioso. En la lectura de Aizenberg, Emma es una representación de la Shekkinah, encarna-

ción femenina de Dios y su poder de juicio y castigo.<sup>2</sup> Las repetitivas rupturas del texto se relacionarían desde esta perspectiva con la fisura del universo mitológico, incluso en términos de la sexualidad de Emma. El texto estaría jugando con la convención melodramática en tanto que negociación distópica con el mito y el orden pleno del mundo. Sin embargo, la clave mítica aparece únicamente como traza o rastro, del mismo modo que la posibilidad de la inocencia del padre o de la propia Emma. Presentar la narración en relación abierta con una de estas claves implicaría montar la interpretación de los distintos elementos sobre un único soporte. Pero, como ya hemos visto, la narración se presenta como un constante vaivén de montaje y desmontaje refractario a una única versión.

Bernard McGuirk, Josefina Ludmer y Erin Graff Zivin se concentran en otros aspectos de lo judío presentes en el cuento para explorar a partir de ellos los límites de su producción de “verdad”. El trasfondo histórico común a los tres estudios es la vigencia del antisemitismo a lo largo de las dos décadas que cruzan el cuento, considerado el lapso entre el tiempo de la ficción (1922) y el año de su publicación (1949). McGuirk estudia la representación de lo judío en el inconsciente político de “Emma Zunz” y la manera en que el cuento cifra la humillación sexual de Emma en un juego de *écriture féminine* imposible de estabilizar. Los estudios de Ludmer y Graff Zivin se enfocan en el discurso de lo judío en relación con la puesta en escena y la simulación: Ludmer enfatiza la relación entre lo judío, el dinero y el delito en torno al plan de *simulación* de Emma para proponer la lectura del cuento como una reflexión (tanto en el sentido de pensamiento crítico como en el de reflejo) sobre el antisemitismo, la crisis de la clase obrera y el primer peronismo en el presente de la composición del cuento. Para Ludmer, Borges estaría recordando el pasado con el objeto de mostrar una

<sup>2</sup> “First, she is His Shekkinah, that aspect of His being nearest and most comprehensible to humanity, the divine ‘person’ who has the greatest share in the destiny of Israel and the world. Then, she is His power of stern judgment and punishment, the leader of the supernal armies which do battle against the forces of evil everywhere...The power of evil pulled the Shekkinah downward, separating her from the Father – who then withdrew into the isolation of His dwelling-place above – and causing her untold suffering, symbolized by defiling sexual acts...But the fissure of the universe had been made and could not easily be repaired” (228-29).

verdad sobre el presente. Graff Zivin, por su parte, interpreta la negociación viciada de la venganza de Emma en términos de una economía de “transacciones judías”, entendidas éstas como puestas en escena de una relación mutuamente contaminante entre lo judío, lo sexual y el dinero presentes en el imaginario fascista nacional e internacional de la época. La desestabilización de las categorías judía, prostituta, asesina o inocente sería producto de estas transacciones. Así, género, religión y delito aparecen a la vez como problema y posibilidad en las negociaciones siempre irresueltas de “Emma Zunz” con la verdad.

La elocuencia melodramática en “Emma Zunz” se apoya en la yuxtaposición de imágenes y categorías, y en el contagio entre sus respectivos sentidos. En su clara intención de permanecer “abierto”, el texto apunta hacia la ausencia de una perspectiva capaz de vincular a Emma de manera exclusiva con un discurso religioso, legal, patriarcal o revolucionario. El discurso metanarrativo del narrador pone al descubierto que la lectura implica la búsqueda de una continuidad entre las sucesivas imágenes del cuento: Emma leyendo la carta, Emma en la penumbra, en la piscina con las amigas, en su recorrido por la ciudad, Emma disparando. ¿Cómo establecer una continuidad verosímil entre ellas? Tal construcción de continuidad recuerda el montaje cinematográfico. El narrador dice que luego de estar con el marinero, las imágenes en la memoria de Emma han quedado separadas, tronchadas de su hilo conductor. Ello enfatiza, por oposición, el montaje cinematográfico, que une en un continuo imágenes separadas. La foto de Sills oculta en el cajón de Emma no sólo nos invita a pensar en películas como *The Honor System*, que en 1917 hiciera famoso al actor en el personaje de un hombre injustamente encarcelado, sino también al tipo de narración melodramática en la cual el gesto y la articulación de imágenes se oponen a la comunicación verbal.

Las cuatro frases dichas por Emma siguiendo la convención del discurso indirecto aparecen entrecomilladas: “He vengado a mi padre, no me podrán castigar”; “Abusó de mí, lo maté” (76) y semejan los intertítulos de las películas del cine mudo. Los puntos suspensivos que las acompañan, podrían anular su contundencia, pero, como la música de las películas en las que alguna vez apa-

reció Sills, el tono patético de Emma las impone como ciertas. El melodrama es históricamente síntoma de una crisis institucional, de una crisis de lenguaje a muchos niveles. Este tipo de montaje y las películas a las que refiere "Emma Zunz" aparecieron a la vez que los regímenes populistas en América Latina como síntoma y consecuencia del cambio social que acompañó los procesos de modernización. El cuento de Borges, a la manera de un ejercicio entre la narrativa literaria y la cinematográfica, llama la atención sobre el modo en que podemos *leer* lo que está hecho para ser visto, en la que se puede *decir* lo que sólo puede ser mostrado; en última instancia, al desajuste entre lo que se siente y lo que se comprende.<sup>3</sup>

La presunta venganza de Emma Zunz nos lleva a considerar redes sociales y discursos vinculados a la justicia, la legalidad y la restauración. El resultado no es una narración que ofrezca un escape o una respuesta a la crisis de la modernidad urbana, pobre y proletaria, marcada por el antisemitismo. Por el contrario, se coloca en una frontera que puede servir como espacio para la reflexión sobre los términos en los que se experimentó la relación entre cambio social y capitalismo, la crisis de la clase obrera, la ciudad como espacio de violencia, la necesidad de restauración.

---

<sup>3</sup> El marco temporal proyectado entre los 20 y los 40 por el cuento coincide con el paso del cine mudo al sonoro. Los balazos que "rompen" el cuerpo de Loewenthal o el perro que "rompe" a ladrar habrían tenido que ser figurados expresivamente en los filmes a los que Emma podría haber asistido; el lector de Borges a fines de los cuarentas ya tiene la experiencia del registro audiovisual que le permite ver un cuerpo romperse con los estallidos. Aunque queda lejos del alcance de este estudio, es posible intersecar la gramática y las referencias al melodrama cinematográfico en "Emma Zunz" con el desarrollo del cine argentino y sus fantasías sobre lo social y sus formas de crear/mostrar discursos vinculantes. Al respecto, el ensayo "Luces de la ciudad, la ciudad en el cine argentino: 1919-1943" de Emilio Daniel Díaz estudia la producción de representaciones identitarias argentinas en torno a la ciudad en un período histórico que cubre un arco temporal cercano al de "Emma Zunz": desde la película *Juan sin ropa* (1918) de George Benoit con imágenes de una violencia contemporánea directamente relacionada con las luchas obreras hasta *La cabalgata del circo* (1945) y la manera en que el cine conquista la ciudad en tiempos "de alta consolidación del cine argentino, expresada en la polémica, en la serie de fundaciones y en la institucionalización del control estatal" (178) con su elocuencia melodramática.

El resultado no deja de ser profundamente perturbador, pues "Emma Zunz" invita a pensar las condiciones en las cuales un supuesto acto de justicia puede ocultarse tras la impunidad de un crimen, explorando un lenguaje que, aunque fracturado, es capaz de comunicar y matar.

*Ximena Briceño*  
*Cornell University*

#### OBRAS CITADAS

- Aizenberg, Edna. "Emma Zunz: A Kabbalistic Heroine in Borges's Fiction." *Studies in American Jewish Literature* 3 (1983): 223-253.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2002.
- . *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 2002.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976.
- Díaz, Emilio. "Luces de la ciudad, la ciudad en el cine argentino: 1919-1943." *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, 1999. 177-90.
- Dapía, Silvia. "Why is There a Problem about Fictional Discourse?" *Variaciones Borges* 5 (1998): 157-76.
- Graff Zivin, Erin. "Transacciones judías y discursos promiscuos en 'Emma Zunz'." *Variaciones Borges* 22 (2006): 191-99.
- Hall, J.B. "Deception or Self-Deception? The Essential Ambiguity of Borges's 'Emma Zunz'." *Forum for Modern Language Studies* 18.3 (1982): 258-65.
- Kerrigan, John. "On Aristotle and Revenge Tragedy." *Revenge Tragedy, Aeschylus to Armageddon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Ludmer, Josefina. "Cuentos de verdad y cuentos de judíos." *El cuerpo del delito. Un manual*. Chacabuco: Libros Perfil, 1999. 403-31.
- Maringou, Pietro and Newman, Graeme. *Vengeance, The Fight Against Injustice*. New Jersey: Rowman & Littlefield, 1987.



- McGuirk, Bernard. "Z/Z: On *midrash* and *écriture féminine* in Jorge Luis Borges' 'Emma Zunz'." *Latin American Literature: Symptoms, Risks and Strategies of Post-structuralist criticism*. London, New York: Routledge, 1997. 185-206.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. London: The Arden Shakespeare, 2000.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Walsh, Raoul. (dir) *The Honor System*. 1917.

