

## El saber del cuerpo. A propósito de “Emma Zunz”

---

### *Hiperinterpretación*

**T**ranscribo el último párrafo de “Emma Zunz”, donde el narrador enjuicia la historia que ha narrado y propone, por sobre el ordenamiento de unos hechos, que el cuento presenta como efectivamente sucedidos, el orden moral de otros, que los lectores sabemos que no han sucedido de ese modo:

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. (OC 1: 568)

El cuento ha llegado al desenlace y presenta su juicio sobre lo que Emma ha urdido. Una “historia increíble” es la explicación que ella repetirá después de matar a Loewenthal.<sup>1</sup> Hasta ese momento, el cuento fue la prolija elaboración de un atenuante: Emma quiere comunicar que mata porque ha sido violada. El lector no sigue a un investigador que va deshaciendo con paciencia o inteligencia las coartadas de los criminales, sino que se le exponen los pasos que da la vengadora para construir el atenuante de su crimen. Ella se acuesta con un desconocido para que la policía crea que el hombre que asesinará pocas horas después la ha violado. La venganza de Emma tiene que pasar por su humillación. No hay otra forma de preparar el atenuante de su crimen. Es el acto sexual, considerado una violación, el único acto que resulta inverosímilmente verosímil para montar el escenario de la venganza.

El cuento muestra la construcción de este subterfugio pero, en el momento decisivo de esa construcción, estalla la repugnancia de Emma. Cuando Emma se entrega al marinero, la venganza de su padre es

---

<sup>1</sup> Sobre la verdad de la historia de Emma y su construcción lingüística, véase: Dapía y Ludmer 51.

manchada no por el arrepentimiento ni el miedo sino por la imagen remota pero vívida de otra escena, en la cual su padre “le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían” (566). Así Emma Zunz venga a su padre sometiéndose a una violencia que ella descubre equivalente a la que su padre ejerció sobre su madre veinte años antes.

En el final del cuento se asegura que “la historia increíble” era “sustancialmente cierta”. En efecto, en la economía borgesiana, los actos y los seres cobran, ante los ojos de Dios, una independencia relativa de sus existencias mundanas (cf. “Los teólogos). La madre de Emma soportó “la cosa horrible”. El padre de Emma le hizo esa “cosa horrible” a su madre. Un marinero lo repite en el cuerpo de Emma, inducido y engañado por ella, que necesita de ese acto para construir el móvil falso del asesinato de Loewenthal. Los actos y las posiciones de sujeto se repiten. La motivación de Emma es al mismo tiempo un atenuante de su crimen y una venganza doble: venga a su padre y se identifica con su madre cargando en un tercero inocente el acto horrible que acaba de padecer y el acto horrible que padeció su madre cuando su padre la poseyó.

Impulsada por la filialidad, Emma, sin embargo, es todo cálculo. Su venganza es fría y diferida, aunque no pase sino un día entre la recepción de la carta donde se anuncia el suicidio del padre y la muerte de Loewenthal, a quien Emma considera moralmente responsable. Y digo que Emma considera moralmente responsable y no que lo sea, ya que no tenemos los lectores ni Emma misma más que una carta que, lejos de comunicar un suicidio, afirma que el padre de Emma “había ingerido por error una fuerte dosis de veronal” (564). De la lectura de esa frase escrita por un desconocido cuyo apellido mismo es incierto (Fein o Fain), sin vacilaciones, Emma concluye el suicidio.

Acá el relato hace una elipsis: Emma llora el suicidio de su padre que, un párrafo antes le fue comunicado como una muerte accidental. Nadie expone la conjetura que convierte al accidente en voluntad de Emanuel Zunz. La seguridad de Emma sobre esa muerte, así como los motivos que la convierten en consecuencia de un acto suicida, llevan el relato a Loewenthal, el verdadero responsable del desfalco que todos atribuyeron al padre de Emma. Para el lector, esa responsabilidad queda establecida por inferencia: Loewenthal de gerente ha pasado a ser dueño de la fábrica donde su padre trabajó y Emma es obrera. Ella está segura de que el desfalco hizo posible el enriquecimiento de Loewenthal sólo porque su padre, antes de huir, se lo ha dicho.

Una hija no duda de la palabra de su padre: la duda la precipitaría en la deshonra, porque si Emma no creyera, en secreto y durante seis

años, que su padre fue inocente, ella sería la hija de un estafador, abandonada en la pobreza por ese hombre culpable, que ha huido a Brasil. Nada puede saberse de los seis años transcurridos entre la acusación a Emanuel Zunz y su muerte. Otra elipsis cumple en oscurecer la relación que una hija mantuvo con su padre en esos años cruciales.

El relato no se detiene en estos pormenores que darían sustancia a la resolución de Emma. Por el contrario, al ocultarse en los varios pliegues de una elipsis, los detalles ausentes son parte de una intriga no contada.<sup>2</sup> En 1916, Emanuel Zunz es acusado de un desfalco; se menciona "el auto de prisión, el oprobio" y una última noche (antes de que él se refugiara de ese oprobio en el extranjero) cuando Zunz jura a su hija que fue Loewenthal el verdadero culpable (564). Luego, nada: el silencio de Emma durante seis años, hasta enero de 1922; y ninguna información sobre esos años en la vida del padre. Cuando llega la carta, "la engañaron [a Emma], a primera vista, el sello y el sobre". ¿Por qué el sello? ¿Emma no sabía que su padre estaba en Brasil? Nuevamente, el texto narra menos de lo que habitualmente parece necesario.

Del pasado anterior al alejamiento del padre, Emma tiene recuerdos cuya jerarquía bien diferente no se articula en relato: unos veraneos y los losanges de una ventana, una casita en Lanús y el esfuerzo por recordar a su madre, cuya imagen evanescente sólo se recupera en la escena sexual. Junto a estos cuatro elementos disímiles, hay un quinto inolvidable (es decir, que se recuerda sin esfuerzo): la revelación de la inocencia de su padre hecha por él mismo. Es decir una revelación sin pruebas, un artículo de fe, tan indispensable como precariamente sustentado.

Finalmente, llega la carta, cuyo mensaje Emma descifra como la comunicación de un suicidio, aunque sólo se le dice que la muerte de su padre fue causada por un accidente. Emma lee la carta *en exceso*, interpretándola a la luz de una historia que, para ella, es la única verdadera. Esta lectura en exceso pasa por alto lo que, por piedad o por respeto a los hechos, la carta le comunica: que el muerto había ingerido "por error" la dosis fatal. El exceso conduce a la hiperinterpretación: la carta le dice a Emma más de lo que está escrito efectivamente en ella.

Es imposible saber si Emma se equivoca. El cuento no abre esa vía de interpretación, ni la cierra: pensar que Emma se equivoca, es, sin duda,

---

<sup>2</sup> Analía Capdevila (80) se refiere a la "teoría borgeana de los dos argumentos del cuento policial, el manifiesto y el secreto." Esa teoría, en el caso de "Emma Zunz" sería puesta a prueba en un cuento que tiene mucho de policial, pero cuyo argumento secreto no es posible decidir si lo es.

otra hiperinterpretación. El narrador nos dice que “Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier”. No está escrito que Emma pensó que Manuel Maier (nombre que su padre adoptó para ocultar el propio) se había suicidado, sino simplemente que “lloró el suicidio”: el objeto del llanto pertenece al orden de los sentimientos atribuidos a Emma y no al orden de los hechos efectivamente sucedidos, que el narrador conoce. El narrador puede ser también el hiperinterpretante.

Emma, después de leer la carta, tiene una sucesión velocísima de sensaciones. Al malestar físico, le sigue una “ciega culpa”. Nuevamente, la fórmula llama a ser interpretada porque no es claro que la muerte del padre arroje sobre la hija algún grado, no importa cuán mínimo, de responsabilidad moral, en la medida en que ésta tiene un grado de objetividad que la diferencia de la culpa como afección subjetiva. Emma siente una culpa “ciega”: una culpa que no puede ver su propia causa o una causa que es ciega en el sentido de eneguedora, que no permite ver los hechos e induce a equivocaciones. 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. Va a convertir su lectura de los hechos en una *performance*.

La muerte de Emanuel Zunz fue necesaria. Libera a su hija de cualquier límite: puede acostarse con un hombre para matar a otro. El acto de venganza produce un deslizamiento. Emma comienza a actuar con el propósito de vengar a su padre, pero, para vengar a su padre, debe humillarse en la relación sexual con un hombre cualquiera, acto que duplica el motivo de su venganza: el hombre que va a matar, morirá por lo que supuestamente le hizo a su padre y, también, por lo que la obligó a ella a hacer para disimular el móvil de su muerte. Anticipándose a la consigna de un policía que investigue el caso, Emma producirá el móvil lejos de la escena del crimen; lo llevará a ella en su propio cuerpo y lo expondrá (su discurso y su cuerpo) como razón del asesinato. Convertirá el móvil en atenuante, armándolo con el riguroso artificio con que se arma una coartada.

### *Exceso en la acción*

Emma recupera lo ya sabido a la luz de lo nuevo (recuerda y activa los sucesos de 1916 por el hecho que se produce en enero de 1922). El puente que une las dos fechas habilita el escenario de la venganza. Pero

justamente en ese escenario, un juicio de valor, inoportuno, basado en la recuperación de una experiencia, pone por un instante en peligro a la venganza misma.

Es sabido que Emma se acuesta por primera vez con un hombre, elegido al azar y, al mismo tiempo, cuidadosamente: tiene que ser un extranjero, alguien que está de paso y que abandonará de inmediato Buenos Aires. Con ese acto Emma convierte a su cuerpo en prueba del móvil y atenuante del acto que cometerá esa misma tarde matando a Loewenthal. La trama es barroca aunque la maestría del narrador la presente sencillamente. Emma necesita recoger en su cuerpo los rastros de lo que ella presentará como una violación, pero que fueron producidos por una entrega voluntaria que, en un giro irónico, desplaza la razón de su venganza del objetivo principal (digamos, fundante de la acción) a uno secundario (digamos, condición necesaria para la construcción del móvil y atenuante del crimen):

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. (567)

La venganza, que como tópico literario y como impulso psicológico-moral es monotemática, se bifurca, lo cual introduce en el relato una variación interesante. De dos modos diferentes el narrador señala esta bifurcación: primero, el ultraje sexual tiene más urgencia de venganza que la responsabilidad atribuida a Loewenthal por la muerte del padre; luego, ante la duda que Emma podría haber sentido, el narrador afirma (en una frase que admite ser leída como discurso indirecto libre) que ella no podía no matarlo después de su deshonra. La doble negación, como tantas veces en Borges, sirve para reforzar y para fijar la atención sobre la frase que la incluye.<sup>3</sup> "No podía no matarlo" quiere decir, eficazmente, no hay salida; de ese acto minuciosamente planeado, nadie escapa. Loewenthal muere *probablemente* por haber provocado la muerte de Emanuel Zunz; *seguramente* porque Emma inventó un móvil/ate-nuante que, en su sustancia misma, reforzó en ella la idea del asesinato.

Un sólo acto condensa dos venganzas cuyos motivos están separados en el tiempo: 1916, la traición de Loewenthal; 1922, la entrega sexual de Emma. El motivo de 1922 toma un relieve trágico que compite con el de 1916, porque Emma elige una circunstancia casi extravagante para atenuar (ante los ojos de la ley) su crimen. Cuando llama a la policía, su

---

<sup>3</sup> Sylvia Molloy (72) señala que en Borges el uso de recursos que indicarían atenuación son "despite their obliqueness, no less emphatic".

discurso comienza por el lado más inverosímil que ilustra sobre el móvil sexual de la venganza, que es al mismo tiempo el atenuante del asesinato:

Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté... (568)

Ella lo dice, antes que el narrador lo repita: la cosa es increíble, si todos saben lo que el narrador sabe y nos ha contado de Loewenthal: un hombre avaro y recluso, a quien nadie podía suponer realizando el acto que Emma le imputa. Sin embargo, ese acto soportado por el cuerpo de Emma, es verdadero. Sólo que no fue Loewenthal su autor. Como en una metáfora, como en un sueño, Emma condensa las acciones y los actores. Uno de ellos, el marinero que se ha convertido en oscuro instrumento de justicia, ha zarpado esa misma noche; ese hombre no sabe que se ha acostado con una mujer para quien el acto fue "la cosa horrible". No pudo suponerlo y, por lo tanto, de su lado no hay ninguna culpa. Pero el acto fue efectivamente "la cosa horrible" y hay un culpable en el hombre que, para que Emma pueda vengarse, la obliga a fabricar un móvil y un atenuante. Loewenthal, ante la inocencia del marinero, es culpable dos veces y será una doble víctima de la venganza.

La conmoción de Emma después de su relación con el marinero desconocido relativiza la venganza del padre, que debería ser absoluta y ocupar de modo absoluto la conciencia de la vengadora. En ese momento supremo, donde se reúnen todos los motivos que la mueven al asesinato, un motivo "imprevisto" ocupa el primer plano. El sacrificio de Emma por su padre no se realiza en el momento en que asesina al presunto culpable de su muerte y seguro culpable de su infelicidad desde 1916; ese sacrificio tiene lugar unas pocas horas antes, cuando Emma se entrega al marinero. Sin embargo, esas pocas horas antes, en las que Emma se acuesta con el marinero, son extirpadas del tiempo por una reflexión del narrador:

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. (566)

En ese "fuera del tiempo", Emma tiene una revelación. Ella ha entregado su cuerpo para que suceda "la cosa horrible". Esa es la ofrenda al padre porque ese acto es condición del siguiente, que tendrá lugar en la oficina de Loewenthal. Pero precisamente en el acto de ofrecer su cuerpo al marinero para estar en condiciones físicas de vengar a su padre, precisamente entonces, Emma descubre que su padre le había hecho también esa "cosa horrible" a su madre.

De modo que la venganza de la muerte del padre (con todo lo que ella tiene de causa producida en la hiperinterpretación) debe admitir el agregado de otro motivo de venganza. En el asesinato de Loewenthal Emma cobra varias cuentas atrasadas, En orden cronológico: la primera, la de su madre a quien su padre le "había hecho la cosa horrible que a ella ahora le hacían"; la segunda, la desgracia, la huida y la supuesta culpa de Loewenthal en el suicidio de su padre; la tercera, su propio padecimiento de la "cosa horrible". El orden cronológico muestra que el motivo que parecía central, queda enmarcado por otras dos deudas a cobrar con la muerte. Esa simetría establecida por "la cosa horrible" rodea a Emanuel Zunz. Emanuel, de ser todo el impulso de la venganza, es reducido a una parte, la parte de Emma. Ella mata desde su perspectiva de mujer, cuando había creído que esa acción tendría lugar desde su lugar de hija. Emma no es sólo Electra.

El exceso de acción proviene de los dos lugares diferentes desde donde Emma se coloca para actuar. Esos dos lugares la constituyen como vengadora doble de dos hechos de orden distinto. 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. Padece lo que, desde ese mismo lugar, padeció su madre por obra de su padre. Se forma así una figura inesperada donde hija-mujer, madre-mujer, padre y marinero hacen o padecen los mismos actos. Se duplica el ultraje porque Emma realiza un acto innecesario desde la perspectiva trágica, pero afín a la perspectiva narrativa moderna. Emma no es Electra porque actúa *en exceso* para construir una trama de sentidos equívocos que funcionen como su (falso/verdadero) móvil y su (falso/verdadero) atenuante. No es Electra porque trabaja para que su venganza sea secreta, confiando en que Loewenthal pueda enterarse en el momento de su muerte por qué es ella, precisamente, quien lo mata.

La venganza secreta, venganza de una subjetividad moderna y no de una heroína de tragedia, exige los pormenores que la convención fija al criminal que debe organizar (o borrar) las huellas de su autoría. Emma tiene que seguir actuando porque su venganza, tal como ella la proyectó, tiene un capítulo, de exceso de acción, que pertenece a la novela (al cuento) y no a la tragedia. De allí esas frases del penúltimo párrafo, escritas tantas veces, de modo seguramente menos conciso, en tantas narraciones policiales:

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. (567-568)

### *Conocimiento del cuerpo*

De su cuerpo, sometido a la cosa horrible, Emma recibe una lección de conocimiento. Al buscar al marinero, Emma actuó como si su cuerpo fuera mero instrumento gobernado por una razón superior, de carácter moral y filial. Pero el cuerpo actuó y padeció acciones, fue el objeto de la “cosa horrible” y pudo más, en el momento en que Emma se dirige a matar a Loewenthal, que la conciencia filial y el sentido del deber que debía dar un solo significado oculto a esa muerte, que luego tendría otro significado público. En el momento en que Emma llega a enfrentarse con Loewenthal el cuerpo puede más que la filialidad y es por el “ultraje padecido” que ella no puede no matarlo. El cuerpo se ha resistido a ser instrumento ciego de la venganza. Emma quiso usarlo como si su conciencia pudiera imponerse sobre esa materialidad, pero el cuerpo impuso los cambios en el plan de la venganza de Emma: *lo que puede un cuerpo*.<sup>4</sup>

En el exceso de acción, Emma debió usar su cuerpo. Recurrió a él creyendo que podía usarlo con la gélida claridad con la que el plan aparecía a su conciencia:

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

---

<sup>4</sup> A propósito de lo que puede un cuerpo (Spinoza, *Ética* III, 2: “No sabemos ni siquiera lo que puede un cuerpo”), escribe Deleuze: “Une des thèses théoriques les plus célèbres de Spinoza est connue sous le nom de *parallélisme*: elle ne consiste pas seulement à nier tout rapport de causalité réelle entre l’esprit et le corps, mais interdit toute éminence de l’un sur l’autre. Si Spinoza refuse toute supériorité de l’âme sur le corps, ce n’est pas pour instaurer une supériorité du corps sur l’âme, qui ne serait pas davantage intelligible. La signification pratique du parallélisme apparaît dans le renversement du principe traditionnel sur lequel se fondait la Morale comme entreprise de domination des passions par la conscience: quand le corps agissait, l’âme pâtissait, disait-on, et l’âme n’agissait pas sans que le corps ne pâtisse à son tour (règle du rapport inverse, cf. Descartes, *Traité des passions*, articles 1 et 2). D’après *l’Éthique*, au contraire, ce qui est action dans l’âme est aussi nécessairement action dans le corps, ce qui est passion dans le corps est aussi nécessairement passion dans l’âme. Nulle éminence d’une série sur l’autre. Que veut donc dire Spinoza quand il nous invite à prendre le corps pour modèle? Il s’agit de montrer que le corps dépasse la connaissance qu’on en a, et que la pensée ne dépasse pas moins la conscience qu’on en a. Il n’y a pas moins de choses dans l’esprit qui dépassent notre conscience que de choses dans le corps qui dépassent notre connaissance.” Deleuze *Spinoza* 28-29.



Emma planeó que su cuerpo fuera el soporte semiológico de la prueba de que la muerte de Loewenthal tenía un motivo que valía como atenuante exculpatorio.<sup>5</sup> Esa función despojaba al cuerpo de sus razones, sometiéndolo a la lógica de un proyecto que sólo lo utilizaba como objeto; pero cuando sucedió "la cosa horrible", el cuerpo reveló su potencial de imaginación y de recuerdo. El cuerpo mostró su independencia frente a los pasos de un plan que pretendía anularlo convirtiéndolo en objeto pasivo, gobernado por la conciencia. El cuerpo es lo que Emma conoce menos. La 'racionalidad' de su proyecto no tomaba en cuenta, naturalmente, aquello que Deleuze, a propósito de Spinoza, llama "lo desconocido del cuerpo." (29)

De allí en más, lo que sería simplemente una coartada/móvil/ atenuante del acto, se convierte en una motivación tan fuerte y urgente como la venganza del padre. El saber del cuerpo restituyó una memoria familiar que no era la que Emma creía estar sirviendo. Al evocar a la madre de un modo tan vívido como al padre, el cuerpo de Emma cancela la piadosa memoria del padre e instala la figura de la madre humillada. Esa figura, que aparecía borrosa en los recuerdos de Emma, es restaurada por la memoria que se despierta en el cuerpo. En unas pocas horas, ella supo lo que su cuerpo quiso, y recordó la escena siempre temida del padre haciéndole esa "cosa horrible" a su madre. El cuerpo de Emma, que debía ser sólo instrumento, se convierte en causa de sus actos.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> En realidad, según la legislación argentina, el hecho de que Loewenthal hubiese violado a Emma no es directamente un atenuante, si la muerte de Lowenthal se produjo después de consumada la violación y no como forma de defensa propia durante el intento. Por otra parte, si la estratagema de Emma fuera descubierta, el armado de las circunstancias atenuantes probaría la figura de la premeditación, que agravaría su culpa. Si la violación fuera efectivamente atribuida a Loewenthal, Emma podría alegar turbación y estado emocional como atenuantes, pero no el hecho mismo de la violación ya acaecida. Debo estas precisiones al abogado criminalista Abraham Kossack.

<sup>6</sup> "De aquí se sigue que el alma humana, cuantas veces percibe las cosas según el orden común de la naturaleza, no tiene un conocimiento adecuado ni de sí misma, ni de su cuerpo, ni de los cuerpos exteriores, sino tan sólo un conocimiento confuso y mutilado. Pues el alma no se conoce a sí misma sino en cuanto percibe las ideas de las afecciones del cuerpo; pero, a su vez, este cuerpo suyo no lo percibe sino por obra de esas mismas ideas de las afecciones, por sólo las cuales, a su vez también, percibe los cuerpos exteriores; y así, en cuanto tiene esas ideas, no tiene ni de sí misma, ni de su cuerpo, ni de los cuerpos exteriores, un conocimiento adecuado, sino sólo mutilado y confuso." (Spinoza 136-137) Y Deleuze, sobre esta proposición, agrega: "Bref, les conditions dans lesquelles nous connaissons les choses et prenons

El narrador intercala, antes de relatar los pasos de la venganza, una observación y una pregunta:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (565)

En efecto, esos hechos son difíciles de relatar porque pertenecen a una temporalidad que es independiente de aquella a la que tanto el narrador como Emma recurrieron o recurren para organizar ella un plan de venganza, él un relato de ese plan. La materialidad de una experiencia física se inscribe mal en el diseño intelectual y consciente de Emma, a quien los hombres “inspiraban, aún, un temor casi patológico.” La vejación buscada y recibida, tuerce el plan y lo inserta en otra temporalidad, la de la recuperación (el “recuerdo”) de la escena primaria, que por su propio peso debilita la realidad de “los hechos de esa tarde”, desplazándolos de su carácter instrumental en el proyecto de venganza hacia una centralidad no sospechada antes, porque “la cosa horrible” es padecida materialmente y recuperada moralmente en el mismo instante.<sup>7</sup>

El narrador es sensible a este giro de los hechos que relata: éstos se irrealizan a medida que la experiencia del cuerpo de Emma va duplicando su plan de venganza. Emma se había considerado un “instrumento de Justicia”, de una Justicia que debería castigar una única culpa, la de Loewenthal. Sin embargo, la anamnesis provocada por el poder del cuerpo, que establece un sentido sobre actos que para Emma debían ser actos no significantes excepto en la sintaxis de la venganza, produce un doble objeto de venganza e instala la irrealidad que el narrador confiesa enfrentar en medio de su relato.

“La historia era increíble” pero “sustancialmente era cierta”. Doblemente cierta, porque Emma no realiza una única venganza planeada, sino dos venganzas sobre el mismo hombre. La primera es un triunfo

conscience de nous-mêmes nous condamnent à n'avoir que des idées inadéquates, confuses et mutilées, effets séparés de leurs propres causes” (30).

<sup>7</sup> La recuperación de esa memoria es decisiva para Freud: “Cuando los niños llegan a ser testigos casuales del comercio sexual de sus padres, aunque, naturalmente, no hayan conseguido más que una percepción muy incompleta del mismo. Pero cualquiera que haya sido el objeto de su percepción -la situación recíproca de los dos protagonistas, los ruidos o ciertos detalles accesorios-, su interpretación del coito es siempre de carácter sádico, viendo en él algo que la parte más fuerte impone violentamente a la más débil (...)” (416).

de la Justicia de Dios sobre la justicia humana (así lo escribe el narrador porque ha dicho que el padre de Emma fue acusado por un delito no cometido). La Justicia de Dios señala ese lugar de observación de los hechos donde todo revela instantáneamente su verdad. Emma, de alguna manera soberbia, cree conocer esa verdad y, así, se coloca en el lugar de la Justicia de Dios.<sup>8</sup> Ya antes, durante los seis años que van entre 1916 y 1922, Emma "derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder" (564).

La segunda venganza es impensada pero estaba inscripta en el plan de Emma: su poder de anamnesis la vuelve perfectamente lógica. A su vez, esta segunda venganza es también doble: la "cosa horrible" soportada por Emma es la misma que su madre soportó bajo su padre, cuya memoria piadosa es, paradójicamente, la que guía los actos de Emma. Entonces, no sólo hay un exceso de acción, sino que de ese exceso nace un reparación que no estaba contemplada en el plan original de la justiciera.

El cuerpo de Emma tiene toda la responsabilidad en este exceso. El saber que Emma adquiere al entregarse al marinero extranjero, es un saber que ella no ha buscado sino que, sencillamente, ha encontrado en el lugar donde menos se piensa.

### *En el lugar del cuerpo*

Todo el mundo sabe que una puta no besa (...) Por eso, cuando esa mujer, a la que había elegido en un bar cercano al puerto por percibir en ella algo indefinido pero especial, acercó los labios entreabiertos a los suyos, abiertos también, pero en el goce, para besarlos o, en realidad, para hacerse besar, se sintió Erik Grieg primero confuso, más aturdido aun de lo que ya estaba por culpa del alcohol; pero luego, de inmediato, se sintió también extrañamente feliz. En medio de esa euforia soltó unas pocas palabras entrecortadas, en una lengua que de todas formas la mujer no podía comprender, se tensó en un instante en el que pareció de piedra, y por fin se recostó, ya distendido, junto a la puta que lo había besado. No hubo otra ternura en el pequeño cuarto incierto, más que ese beso que pronto pareció no haber ocurrido. La puta se quedó, distante, o más bien triste, mirando las manchas que había en el techo; el marinero se vistió callado, dejó en

---

<sup>8</sup>Obsérvese que la frase del cuento tiene el carácter de un discurso indirecto: "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" (567).

una mesita todos los billetes que tenía, y se fue como si nunca hubiera estado." (63)

La cita pertenece a "Erik Grieg", un cuento de Martín Kohan publicado en 1998.<sup>9</sup> El lector adivinará que el cuento de Kohan está escrito en un pliegue del de Borges. De esto no quedan dudas cuando se citan casi textualmente, en el desenlace, unas palabras de "Emma Zunz": "Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan" (Borges, 566); "Romper el dinero es una impiedad. Es como tirar el pan." (Kohan 76)<sup>10</sup>

Escrito en un pliegue de "Emma Zunz", un pliegue "fuera del tiempo" donde según el narrador de Borges suceden "los hechos graves", el cuento de Kohan presenta el seguimiento a todo precio de una revelación que, en este caso, no es de un recuerdo olvidado (la "cosa horrible" que el padre de Emma hizo a su madre) sino de un hecho excepcional que Erik Grieg no se resigna a pensar como azaroso sino que coloca, de allí en más, como impulso de una búsqueda que deshace su vida.

Ese hecho, por supuesto, no figura en el cuento de Borges, no sólo por elipsis sino porque sería narrativamente imposible. Emma Zunz desecha al primer marinero que encuentra, uno muy joven, porque "temió que le inspirara alguna ternura y optó por el otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada" (566). Luego de esta frase, el cuento de Borges recorre vertiginosamente pasillos y atraviesa puertas hasta que la última se cierra. Con ese cierre, comienza la elipsis de lo que sucede dentro del cuarto y el cuento sólo inscribe algunos pensamientos (o conjeturas) de Emma mientras soporta "la cosa horrible".

Sobre esta elipsis, Kohan hace una suposición: que Emma ha acercado sus labios a los del marinero. La hipótesis de que algo así hubiera podido suceder es ajena a las posibilidades explícitas abiertas en el cuento de

<sup>9</sup> Martín Kohan nació en Buenos Aires en 1967. Es graduado en letras y docente de la Universidad de Buenos Aires. Publicó dos novelas: *La pérdida de Laura*, en 1993, y *El informe*, en 1997; y dos libros de cuentos: *Muerto contento*, en 1994, y *Una pena extraordinaria*, en 1998, al que pertenece el relato "Erik Grieg".

<sup>10</sup> Las diferencias mínimas entre ambas frases podrían indicar que la de Borges encierra una máxima general, por la ausencia del artículo determinado, y en la de Kohan el artículo permite presuponer una deixis muy débil ('el dinero' en lugar de 'ese dinero'). La comparación de Borges ("como tirar el pan"), es menos enfática que la repetición del verbo después de punto, que la introduce en el texto de Kohan. El énfasis es una separación respecto del original y también un recurso propio del lugar que las frases ocupan en ambos cuentos: en el medio de un párrafo, en el caso de "Emma Zunz"; como frase final, en "Erik Grieg".

Borges, donde Emma no ha sufrido sino la humillación de una relación sexual buscada pero repudiada. Lo que esa relación produce en ella es, como se ha visto, un momento de conmemoración y anamnesis: ha podido imaginar el lugar de su madre, pero no ha podido sino asombrarse de que su padre ocupara respecto de aquella mujer el lugar que el marinero ocupa para ella. El signo de un beso, o del ofrecimiento de un beso, los labios entreabiertos que postula el cuento de Kohan, no pertenecen sólo al orden de lo no dicho sino a lo que el cuento de Borges expulsa como posibilidad. La "cosa horrible" excluye cualquier gesto que, equivocada o acertadamente, pueda ser inscripto en un orden no sádico realizado por la víctima de un acto vivido como sádico. Kohan altera ese momento del pasado de Emma<sup>11</sup> y corrige a su precursor.<sup>12</sup>

Sin embargo, es posible pensar que el marinero Erik Grieg se equivoca y que el gesto de los labios entreabiertos nunca haya sido realizado por Emma. Ese error es una conjetura razonable. Pero también es posible pensar que Grieg no se equivoca por completo, si se aceptan algunas de las líneas de lectura de "Emma Zunz" desarrolladas más arriba. Como en el caso del relato de Borges podría tratarse de una hiperinterpretación de signos y afecciones que la conciencia no sabe y sí sabe el cuerpo.

Pero hay algo más sobre lo que puede sustentarse el relato de Kohan. Se trata de una reflexión del narrador borgesiano, ya citada: la relación de Emma con el marinero sucede en "un tiempo fuera del tiempo", es decir: otro mundo posible.<sup>13</sup> De ese mundo, el narrador borgesiano trae

<sup>11</sup> "La littérature permet l'inversion de ce que l'histoire interdit", afirma Iván Almeida (75). Almeida considera el reordenamiento de figuras y, muy centralmente, la 'transfiguración' de Dante en escritor borgesiano. En su argumentación señala también una tendencia a la "inversion systématique des plans de la référence" (79) y presenta el caso de "El Aleph", donde Borges da "au personnage de Béatrice un achèvement que la pudeur de Dante n'aurait jamais pu concevoir" (85).

<sup>12</sup> Harold Bloom describe esta operación de relación entre un poeta precursor y lo que denomina "efebo" (el poeta que trabaja sobre el corpus de su precursor) como *tessera*: "In the *tessera* the later poet provides what his imaginario tells him would complete the otherwise 'truncated' precursor poem and poet, a 'completio' that is as much misprision as a revisionary swerve is" (66); "(...) the *tessera* represents any later poet's attempt to persuade himself (and us) that the precursor's Word would be worn out if not redeemed as a newly fulfilled and enlarged Word of the ephebe." (67) Analizando un poema de Stevens, Bloom agrega que la *tessera* es una "antithetical completion" (67), caso que podría aplicarse al relato de Kohan.

<sup>13</sup> Si el cuento esboza, muy secretamente, otro mundo posible, ello contradiría la afirmación de Borges, 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

sólo un continuo de sensaciones “inconexas y atroces”. Kohan despliega el pliegue en otro sentido, que se ilumina con una indicación de Deleuze a propósito de Borges y Leibniz:

Llamamos bifurcación a un punto como la salida del templo, en cuyo entorno las series divergen. Un discípulo de Leibniz, Borges, invoca a un filósofo-arquitecto chino, Ts’ui Pên, inventor del ‘jardín de los senderos que se bifurcan’: laberinto barroco cuyas series infinitas convergen o divergen, y que forma una trama de tiempos que abarca todas las posibilidades. (...) Está claro por qué Borges invoca al filósofo chino más que a Leibniz. Pues desearía (...) que Dios haga pasar a la existencia todos los mundos imposibles a la vez, en lugar de elegir uno, el mejor. Y, sin duda, eso sería globalmente posible, puesto que la imposibilidad es una relación original distinta de la imposibilidad o contradicción. (*Pliegue* 84-85)

Kohan, sencillamente, hace crecer su relato en el pliegue donde otro mundo (imposible) es posible. Allí, el cuerpo de Emma produce un hecho, que el narrador de Borges no podía sino desconocer porque él elide ese mundo, esquiva la representación de la “cosa horrible” y pasa de los pasillos y las puertas a los pensamientos de Emma, elidiendo “la cosa”. El narrador de Borges sabría de la existencia de ese desvío y lo reconoce en su mención de un tiempo no homogéneo con el tiempo de los hechos de su relato (“un tiempo fuera del tiempo”). En ese reconocimiento hay una autorización implícita para explorar ese tiempo otro donde otra Emma, al ofrecer sus labios a un desconocido, contradice a la Emma del cuento de Borges.

Erik Grieg sale del cuarto miserable donde ha estado con Emma pero no regresa a su barco. De allí en más, su vida se resumirá en la búsqueda de la prostituta a la que había elegido “porque le pareció tímida y cohibida, porque no estaba vestida para atraer a un hombre” (67). Inconsciente instrumento de la venganza de Emma, el marinero la ayuda eligiéndola precisamente por las razones opuestas a las de la costumbre y el prejuicio. De allí en más, por esa elección inmotivada (o, si se quiere, contrariamente motivada), Erik Grieg ha comenzado a girar alrededor de un malentendido que sólo percibe en el final del relato, cuando advierte que esa mujer, por la cual se ha quedado en esa ciudad desconocida, puede no ser una prostituta.

---

hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico.” (OC 1: 629). En cambio, si se aceptara la existencia, *in nuce* y sin desarrollo narrativo, de otra intriga, en otro mundo posible, también “Emma Zunz” haría familia con los cuentos fantásticos del volumen.

Pero lo que decide el destino de Erik Grieg es el beso que no es mencionado en el relato de Borges y que sucede en un mundo imposible, cuyos hechos se desarrollan en un tiempo que no es el de la historia borgesiana:

Estuvo con ella y supo que era tanto una mujer como una muchacha apenas; que en efecto, nada hizo con gracia ni con desenvoltura, que parecía temerle o tal vez estar pensando en otra cosa. No fue displicente con él, pero no pareció importarle tampoco convencerlo de nada. Más que hacer se dejó hacer, y en apariencia todo le resultaba desconocido.

Sólo cuando lo besó, en realidad, sólo al rozarlo con esa boca inesperada y ofrecerle sus labios sin humedad, pareció la mujer considerar su presencia y hacer algo respecto a él. Ese beso pasó rápido, intenso pero fugaz, tan extraño a toda la situación (a la puta lejana, a la sordidez de esa habitación de burdel y a la propia rudeza de un marinero como Erik Grieg), que no bien pasó se esfumó, y no quedó, irrepetible, más que en su memoria (pero en su memoria quedó definitivo, imborrable) (67).

A partir de ese momento, Grieg buscará a la mujer, creyendo, primero, que es una prostituta y alcanzando finalmente una revelación que podría pensarse como una anagnórisis. En efecto, Grieg se convierte en un vagabundo que persigue a una mujer cuya identidad es engañosa, hasta que una revelación le permite recomponer una imagen de ella y, al mismo tiempo, reconocer que jamás podría encontrarla, sencillamente porque esa mujer no estaría donde él la busca. Esa mujer no es una prostituta, concluye Grieg, cambiando una identidad equivocada por una identidad verdadera pero tan general que se desvanece como identidad. Grieg reconoce que busca a alguien que no existe y que quien existe no podrá ser encontrado porque puede ser cualquiera de las mujeres de la ciudad:

De pronto, en medio del bullicio, una idea extraña se le ocurrió a Erik Grieg. Esa idea lo despejó en un instante: Grieg se sintió despertar y tuvo que repetirse a sí mismo la idea que había tenido, como si en vez de eso fuese una frase que otro le dijera y que él no había oído bien. Esa mujer, pensó Grieg, no era una puta. Era, muy probablemente, virgen todavía, o poco menos; pero, además de eso, no era puta, y así todo se explicaba: los gestos que, queriendo ser firmes, decididos, en verdad todo el tiempo vacilaban; la distancia, la indiferencia, el desapego; de pronto: el beso; el desinterés por el dinero; el hecho de que nadie la conociera y que ella nunca hubiese vuelto a aparecer. (74)

Naturalmente, el destino de Erik Grieg ha girado a partir de ese beso que Emma nunca podría recordar, ya que no sucedió en *su* tiempo del

encuentro con el marinero. En el tiempo de Emma sucedió la anamnesis, un recuerdo de orden sexual definitivo para ella. En un pliegue de ese tiempo de la anamnesis, un pliegue que el relato de Borges no explora aunque reconoce y define, suceden los actos que afectan a Grieg en un sentido bien distinto. Si consideramos los *dos tiempos*, que corren simultáneamente pero son completamente diversos, desde una perspectiva metanarrativa que pueda inscribir ambos relatos, el tiempo de Emma y el de Erik Grieg transcurren para dos puntos de vista que definen una variación.<sup>14</sup> Se trata de la variación de los destinos a partir de un hecho esperado pero que en su suceder se vuelve enigmático y, a la vez, se resuelve en un reconocimiento (de lo olvidado o de lo nunca sabido).

Por otra parte, en el relato de Kohan, el cuerpo de Emma, lanzado en el otro tiempo donde acaece su relación brevísima con Grieg, pone en escena un saber material que, en el relato de Borges, es negado o reprimido para que el cuerpo sea, precisamente, sólo vector de la venganza. Pero como la venganza se fortalece en la duplicación de sus motivos, Emma encuentra en “la cosa horrible” algo que estaba desconocido u olvidado en su propia historia: la relación física de su madre y su padre. Ese saber del cuerpo olvidado por la conciencia es el que, en el “otro tiempo”, que sigue el relato de Kohan se convierte en gesto o alucinación de un beso.

“Emma Zuz” no podía prever “Erik Grieg”. Sin embargo, el otro tiempo donde sucede la “cosa horrible” del cuento de Borges, encierra la variación del relato de Kohan. Más que una relación intertextual, los cuentos están unidos en el pliegue donde se pasa de un tiempo a otro (de un mundo posible a otro mundo posible que se excluyen mutuamente). En ambos, la relación sexual se libera de su razón instrumental: Emma revive en su propio cuerpo el acto “horrible” que debió haber sucedido entre sus padres; en esa anamnesis el marinero desconocido deja de ser sólo un instrumento de la Justicia y el cuerpo de Emma, cuyo poder ella quiso pasar por alto, impone el saber físico de su materialidad; Grieg, que buscaba una relación cualquiera, instrumental por

---

<sup>14</sup> Deleuze, considerando el pliegue barroco, propone una definición respecto del problema que nos ocupa: “No es exactamente un punto, sino un lugar, una posición, un sitio, un ‘foco lineal’, línea que surge de líneas. Se le llama *punto de vista* en la medida en que representa la variación o inflexión. Tal es el fundamento del perspectivismo. Esto no significa una dependencia respecto a un sujeto definido previamente: al contrario, será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista (...) No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto” (31).



la *ausencia de cualidades*, se enfrenta con un signo del cuerpo de esa mujer que lo desconcierta y lo obliga a interpretar y actuar en el sentido nuevo producido por su interpretación hasta que una nueva lectura de esos signos le revela la futilidad de su búsqueda.

Más que una relación obviamente intertextual, los dos cuentos siguen dos direcciones diferentes a partir del mismo punto. Kohan toma a su cargo escribir las posibilidades dejadas de lado por el relato de Borges, produciendo ficción allí donde hubo elipsis.

Beatriz Sarlo  
Universidad de Buenos Aires

### Bibliografía citada

- Almeida, Iván. "Borges, Dante y la modificación del pasado". *Variaciones Borges* 4 (1997).
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence; A Theory of Poetry*. Londres-Nueva York: Oxford University Press, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996.
- Capdevila, Analía. "Una polémica olvidada. (Borges contra Caillois sobre el policial)", en S. Cueto, A. Giordano et al. *Borges; ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- Dapía, Silvia G. "Why is there a Problem about Fictional Discourse". *Variaciones Borges* 5 (1998).
- Deleuze, Gilles. *El pliegue; Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza; Philosophie pratique*. París: Minuit, 1981.
- Freud, Sigmund. "Teorías sexuales de los niños". *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1988.
- Kohan, Martín. "Erik Grieg". *Una pena extraordinaria*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- Ludmer, Josefina. "Cuentos de verdad y cuentos de judíos". *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 4 (1998).
- Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Durham y Londres: Duke University Press, 1994.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Orbis, 1980.