



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

Iguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Aedo Fuentes, María Teresa
Borges y Emma Zunz postulando realidades
Acta Literaria, núm. 25, 2000, p. 0
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702504>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ACTA LITERARIA

Borges y Emma Zunz postulando realidades

MARIA TERESA AEDO FUENTES
Universidad de Concepción

Se puede decir la verdad siempre que se diga en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una "policía" discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos.

Michel Foucault

Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos atraviese el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia.

Jorge Luis Borges

La problemática de la representación verbal de la realidad es uno de los temas centrales en la obra de Jorge Luis Borges. En las líneas que siguen, pondremos en relación las ideas que desarrolla al respecto en sus ensayos "La postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia" (*Discusión*, 1932), con los mecanismos literarios desplegados en la elaboración de su cuento "Emma Zunz" (*El aleph*, 1949). En el primero de los ensayos mencionados, Borges busca negar la propuesta de Croce acerca de la identidad de lo estético y lo expresivo, demostrando que los procedimientos "clásicos" de representación de la realidad, basados en una radical confianza en el lenguaje para lograr objetividad y verosimilitud, construyen relatos de gran poder sugestivo y de ficcionalización. Esta idea se completa en "El arte narrativo y la magia", donde explora los mecanismos discursivos clásicos por medio de los cuales se verosimiliza lo fantástico; propone, además, una caracterización del texto narrativo como un orden estricto y autónomo que, organizando los diversos elementos según una causalidad extremadamente rigurosa como la de la magia, despliega "un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades"¹, de modo que cada episodio tiene proyecciones hacia todo el relato y crea, además, un "argumento secreto" tras el argumento inmediato.

En el cuento "Emma Zunz" se plantea el problema de ¿cómo se dice, cómo se lee, cómo se escribe la verdad? Aplicando los procedimientos literarios del escritor o "proceder" clásico, que quiere limitarse "a registrar una realidad, no a representarla" (218), Borges demuestra que aun respetándolos rigurosamente no es posible decir, leer y escribir la verdad, demuestra la insuperable distancia entre el lenguaje y su referente empírico y cómo ella hace posible y multiplica las postulaciones de la realidad, en lo que radica su carácter eficaz en su misma ineficacia. En efecto, Borges despliega los tres modos que distingue de "la postulación clásica de la realidad" para llevarlos a su máxima tensión y construir un relato que, a pesar de ser verosímil, de corte "realista" y no fantástico, desrealiza la realidad representada; un relato donde el "juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades" acaba por construir una serie de versiones distintas de los mismos hechos: versiones, inversiones, reverisiones, subversiones que coexisten y se interpenetran insospechadamente, descentrando el relato en una diversidad de argumentos secretos.

Comenzaremos por examinar la aplicación de los tres modos que asume "la postulación clásica de la realidad":

El primero de ellos es "la notificación general de los hechos que importan" (220), es decir, solamente la mención de los sucesos o circunstancias que resulten fundamentales en el desarrollo del relato, sin detenerse en la proliferación de detalles que no tengan mayor

ACTA LITERARIA

significación. Se practican aquí los procesos de selección e imprecisión que, al constituir también las operaciones básicas de los procesos psicológicos de percepción de la realidad, favorecen la verosimilitud en literatura. Lo apreciamos en diversos lugares del cuento, tales como sus primeras líneas o el penúltimo párrafo, que citamos a modo de ejemplo:

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría con esas y 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... (568).

Párrafo que resulta particularmente interesante, pues permite observar desde ya que no sólo el narrador, sino también la protagonista del relato aplica los procedimientos "clásicos" de representar la realidad. Veremos más adelante los efectos de tal recurso.

Este primer modo es el procedimiento básico que se utiliza para construir el "argumento inmediato" del texto: la historia de una joven que venga a su padre elaborando un complicado plan para castigar impunemente al verdadero culpable del robo por el que su padre fue condenado.

El segundo modo propio de la postulación clásica de la realidad es "imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos" (220). Se aproxima más a lo particular, consiste en enunciados o declaraciones que aluden a otra realidad abriendo el relato a posibilidades narrativas no desarrolladas en el texto. A modo de ejemplo podemos mencionar una brevíssima observación del narrador, que figura entre paréntesis, cuando refiere los recuerdos que asaltan a Emma al enterarse de la muerte de su padre: "Recordó veraneos en una chacra,... recordó (trató de recordar) a su madre,... recordó el auto de prisión, el oprobio,..." (564). Esta declaración, unida a la reciente mención de "los antiguos días felices" cuando Manuel Maier era Emmanuel Zunz, insinúan una realidad más amplia en relación con la vida familiar de los Zunz en el pasado, durante la infancia de Emma, sugiriendo la existencia de algún distanciamiento problemático entre la niña y su madre, de quien no se dan nunca mayores antecedentes. El blanco que produce en el texto esta alusión hará eco, como veremos en otro enunciado, que señala la imposibilidad para Emma de olvidar a su padre y repercutirá en el resto o en la totalidad del relato, configurando uno de sus múltiples sentidos.

Otro ejemplo destacable alude a hechos posteriores a los ocurridos en 1922, se trata de la pregunta que el narrador se formula al relatar la puesta en práctica de la primera etapa de su plan: "cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?" (565); esto deja abierta la posibilidad no realizada de relatar lo que "hoy" sucede con la protagonista.

El tercer modo de representación clásica de la realidad, "ejerce la invención circunstancial" (221), lo encontramos aplicado, por ejemplo, en los siguientes fragmentos del cuento:
Recogió el papel y se fue a su cuarto (564). De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó ... (565).

...donde la había dejado la antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto (565).

Fragmentos indicadores de la gran soledad de Emma, de su pobreza y desamparo una vez perdida su familia y su bienestar, todo lo cual aumenta su amargura y fomenta los desesperados y tal vez desquiciados juegos de su imaginación, atribuyendo culpas, formulando sentencias y urdiendo trampas mortales. Este rasgo queda expresado sintéticamente ya al comienzo del relato, cuando se informa que Emma es obrera en una fábrica de tejidos; del mismo modo, ella es también una araña que teje hábilmente su tela para atrapar a su víctima.

Según Borges, estas invenciones circunstanciales pueden adoptar también la forma de "pormenores lacónicos de larga proyección" (221) dentro del texto en que aparecen; con su desenvolvimiento o encadenamiento en serie pueden construirse incluso extensas narraciones. En este punto, entonces, sus planteamientos sobre este tercer modo se tocan con las proposiciones que hace en su ensayo "El arte narrativo y la magia" respecto de una causalidad mágica como la única posible en la obra narrativa, ya que este riguroso orden se traduce en que "todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior" (231).

ACTA LITERARIA

Siendo así, pueden incluirse dentro de este modo de representación enunciados como el siguiente: "recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio" (564), que entra en relación con un enunciado posterior que describe una parte del edificio donde la lleva el marino: "un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús)" (566). Convergen ambos para establecer la equivalencia entre dos acontecimientos de la secuencia narrativa; aunque alejados en el tiempo, han significado para el personaje momentos imborrables que harán sentir sus huellas por siempre y pasarán a constituir una verdadera obsesión. Relacionan, además, dos núcleos narrativos claves de dos versiones diferentes de la historia: el momento del juramento de inocencia que hace Emanuel a su hija acusando a Loewenthal y el momento en que Emma se deja poseer por el marinero. La coincidencia en los espacios es indicio de la idéntica significación que tienen para Emma los dos hechos: oprobio, ultraje.

Los argumentos secretos:

Si aplicando el primer modo "clásico" de representación de la realidad se va configurando una primera versión de la historia o "argumento inmediato", que consiste en un acto de justicia motivado por un sentimiento de amor al padre, por medio del segundo y tercer modo se va dando forma a otras versiones de los mismos hechos, o "argumentos secretos", que dicen relación con una lectura judicial del texto.

Uno de ellos consiste en una historia de venganza provocada por un sentimiento de odio hacia los hombres. Los siguientes enunciados sustentan esta segunda versión:

...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). ¿...pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían (566).

Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ella (567).

Así, Emma no desea matar a Aarón para vengar el daño que éste ha inferido a Zunz para ocultar su propia culpa; dado su concepto negativo del sexo masculino, lo que Emma desea o hace es vengarse de todos los hombres en la persona de Loewenthal, vengarse ella, vengar a su madre y a todas las mujeres supuestamente ultrajadas. Es decir, la historia se ha invertido: ya no se trata de vengar *al* padre, sino vengarse *del* padre.

Cumpliendo funciones semejantes a estos "pormenores de larga proyección" encontramos, en otro nivel del texto, ciertos indicios que se concentran en el sistema onomástico y que irán configurando otro "argumento secreto" o invisible que entrega otra versión de la misma historia.

Como sabemos, Emanuel es uno de los nombres de Cristo, el Mesías, y significa "Dios con nosotros"². Aarón es el primer sacerdote hebreo, investido por Dios en el desierto; pero las características del personaje desmienten las connotaciones positivas de su nombre, pues se trata de un hombre poseído por la pasión del dinero, hipócrita, que vive una falsa religiosidad reducida a oraciones y devociones sin ningún compromiso espiritual ni ético. Emma es un nombre germánico, cuyo valor semántico es "fuerza"³, pero es también el diminutivo femenino de Emmanuel, lo que concordaría con el carácter de instrumento de la justicia divina que Emma se asigna, recordemos que ella ha urdido una "intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana" (567).

De acuerdo con estos indicios, se configura una historia con evidentes remisiones bíblicas que, a escala humana, presenta puntos de contacto con la historia de Cristo. Por una parte se trata de un inocente Emanuel que muere víctima de una traición, donde Aarón es el traidor, el que traiciona por dinero y, además, una suerte de "fariseo hipócrita" que indirectamente da muerte al virtuoso, al incorrupto. Por otra parte, en tanto descendiente de Emanuel, Emma lleva a cabo una misión divina que para ser cumplida exige el autosacrificio: ella se rebaja a prostituta, se somete al ultraje y al escarnio (recordemos las injurias y obscenidades que recibe de Aarón) para reivindicar ante Dios el nombre de su padre y redimir al inocente.

ACTA LITERARIA

¿O el culpable? Sí, cabe aún esta otra posibilidad: que en verdad Emanuel Zunz fuera culpable y Aarón Loewenthal inocente, que Emanuel hubiera mentido a su hija al proclamarse inocente y culpar a Aarón. Esto es posible, ya que no existe ninguna prueba de la culpabilidad de Loewenthal y de la inocencia de Zunz, se cuenta solamente con el juramento de éste la noche de su arresto; la ventajosa posición económica que ahora disfruta Aarón y que es para Emma la prueba de su culpa, podría explicarse fácilmente por el hecho de que él se había casado por interés con "una Gauss, que le trajo una buena dote" (567). En este caso se invierten los polos en todas las versiones de la historia, trastocando sus sentidos.

Que haya una víctima inocente donde había un traidor culpable, podría conducir a leer de otra manera los nombres y los rasgos de los personajes. El nombre hebreo de Aarón, sumado a las características ya mencionadas que exhibe este personaje y que se atribuyen comúnmente a los judíos y el hecho de que hable ídisch, indican su condición de alemán-judío, con lo que se revela un nuevo "argumento secreto": una persecución racial contra los judíos, en la que Emma representaría a uno de los más importantes grupos antisemitas. Así pues, aun con su confianza en el lenguaje para lograr objetividad y su propósito de registrar, no representar, una realidad, los procedimientos clásicos dan origen a la coexistencia de significados dobles e incluso contrapuestos. En este relato podemos sistematizar una serie de dualidades o desdoblamientos presentes en todos los niveles del texto. Esto permitirá percibir con mayor claridad los efectos que la aplicación de estos procedimientos literarios "clásicos" va produciendo sobre la representación de la realidad.

1. En el nivel de los personajes se hace evidente un complejo juego de máscaras y duplicidades:

Emanuel Zunz:

tiene una doble identidad, pues es también Manuel Maier

es un hombre honrado que aparece como ladrón

un inocente que aparece como culpable o

un culpable que se hace pasar por inocente

un acusado que pasa a ser acusador

el sujeto vengado que es el objeto de la venganza

el padre amado que es el hombre odiado

Aarón Loewenthal:

es un ladrón que aparece como un hombre honrado

es un culpable que aparece como inocente o

un inocente que aparece como culpable

un hombre impío que aparece como devoto

un hombre austero que es en verdad avaro

un hombre que ama el dinero pero aparenta amar a su esposa
Emma Zunz:

una mujer débil y carente de poder que es fuerte y poderosa (recuérdese el significado de su nombre)

aparenta rechazar toda violencia pero mata con premeditación

actúa motivada por el odio aunque aparece como motivada por el amor

virgen que pasa por prostituta

ACTA LITERARIA

aparenta venderse por dinero pero compra una prueba incriminatoria es la vengadora de una afrenta personal que aparenta ser instrumento de la justicia divina vengadora de su propio ultraje que aparece como vengadora del oprobio del padre hija que venga al padre pero que se venga del padre victimaria que pasa por víctima castigadora del pecado de avaricia que castiga pecado de lujuria y viceversa.

Además de estas dualidades y enmascaramientos que se dan en los personajes individualmente, se establecen una serie de relaciones de identidad o juegos de semejanzas y oposiciones entre ellos.

Así por ejemplo, entre Aarón y Emanuel observamos las siguientes oposiciones: Emanuel Aarónhonrado que pasa por deshonesto deshonesto que pasa por honrado despojado y denigrado rico y respetado inocente culpable (o a la inversa en el delito de robo) sentenciado por la justicia humana sentenciado por la justicia divina A la vez se dan las siguientes semejanzas: en algún momento ambos son víctimas ambos reciben una sentencia y un castigo los dos mueren en la ignominia los dos conservan o acumulan dinero (uno es cajero y el otro es avaro) para Emma, ambos son culpables del pecado de lujuria y ella les impone su castigo por lo anterior, ambos encarnan la figura del padre, del hombre. En el inconsciente de Emma, Aarón (y todo hombre) es su padre.

Por su parte, Emma se identifica con Emanuel, a nivel indicial, por el nombre que comparten; por hacer suyo el oprobio del padre, hasta el punto de llevar a cabo la venganza; por arrojar todas las culpas sobre el mismo hombre y, si Emanuel ha jurado en falso, por la gran capacidad para engañar que ambos demuestran. Todo esto no impide que, en otros niveles, Emma se identifique también con su madre, comparta con ella el ultraje y consume la venganza por ello.

2. En el nivel de la historia propiamente tal hemos ido descubriendo que los mismos hechos no van articulando una sola historia sino varias y ellas se relacionan de tal manera que constantemente están remitiendo o enmascarándose unas a otras. Los "pormenores de la aventura" que ocultan "el fondo y el fin" (566) no ocultan, como hemos visto, un solo fondo y un solo fin.

3. En el nivel del discurso encontramos un narrador que también presenta características dobles o contradictorias. Durante la mayor parte de su relato exhibe un conocimiento amplio y seguro tanto de la interioridad de los personajes como de los acontecimientos, incluyendo las fechas y horas precisas en que éstos han ocurrido. Pero en otros momentos se muestra confuso e inseguro y utiliza entonces expresiones modalizantes:

Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. (564)

Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos (565).

Las incertidumbres del narrador no se limitan sólo a detalles o aspectos de la historia que narra, ellas también alcanzan a la forma en que se narra, a su capacidad y a la capacidad del lenguaje para dar cuenta de determinados hechos y poder escribir la verdad:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizás improcedente... ¿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).

Además, si bien narra la mayor parte del relato utilizando la tercera persona singular, asume por momentos la primera persona del singular o del plural:

nos consta que esa tarde [Emma] fue al puerto (565). Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito (566).

En este "nosotros" el yo de

El narrador se incluye en el conjunto de los lectores que reciben el relato de Emma y se prefigura la interpretación distinta de la verdad que cada uno realizará.

El relato aparece como la confesión de la verdad de lo acontecido que Emma formula al narrador y que éste transmite a los lectores, quienes también creen asistir a la revelación de la verdad a la que ni Aarón ni la policía pudieron acceder. Pero a pesar de escuchar la confesión de Emma, el narrador no está seguro de cuál es la verdad; no puede estarlo, sólo puede "conjeturar" sobre lo ocurrido (565), dado el carácter discursivo de la verdad, dado que el lenguaje sólo "postula" la realidad. (Con esto, dicho sea de paso, cuestiona el procedimiento de la confesión como mecanismo de acceso a la verdad).

ACTA LITERARIA

Utilizando también el primer procedimiento clásico de postulación de la realidad, Emma ha dicho *una* verdad a la policía, pero no dice *la* verdad, hay desfases y desplazamientos que se deslizan por los intersticios del discurso. En esto consiste el poder y el saber de Emma: ella sabe que el lenguaje no puede decir la verdad, que éste hace visible algunas conexiones entre los hechos y oculta otros. Ella conoce los mecanismos de producción de la verdad del discurso policial y los maneja para burlarlos matando impunemente, los subvierte al utilizarlos, precisamente, para no decir la verdad. (Es lo que también podría haber hecho Emanuel Zunz ante su hija y, en este sentido, Emma pasaría a ser la engañada; es lo que podría hacer el narrador y entonces los burlados serían los lectores).

Apuntábamos más arriba la asociación entre Emma y la araña a propósito de su "tejer" trampas mortales para atrapar al supuesto culpable. También podemos asociarla con ella en el sentido de que es con su cuerpo que Emma "sabe matar" y con él Emma escribe la verdad para la policía y para "todos", del mismo modo que la araña teje su tela con hilos que secreta de su propio cuerpo. El cuerpo de Emma notifica los "hechos que importan": "Abusó de mí, lo maté"; sin embargo, tampoco dice *la* verdad, sino que postula *una* verdad. Aunque asociado a lo concreto, a diferencia de lo verbal asociado a lo abstracto, tampoco el cuerpo es el lugar de la verdad, pues él también es un lenguaje, un código donde se escriben y se leen múltiples verdades.

Emma logra hacer verosímil los hechos recordemos que "la historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos" (568) pero ni para ella es posible decir la verdad ni para la policía o el narrador o el lector es posible conocerla. Nunca se puede decir la verdad, sólo *estar* en ella de acuerdo a ciertos mecanismos de producción de la verdad. La "causalidad mágica" no es privativa de la narración y el mito, es también inherente a la formulación de la verdad y siempre contiene sus propios "argumentos secretos".

Notas:

¹Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 231. Todas las citas que se inserten en el trabajo están tomadas de la misma edición, de modo que sólo indicaremos cada vez el número de página correspondiente.

²Mateo 1:23 e Isaías 7:14.

³Gutiérrez Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, UTEHA, 1956. "Emma" es germánico por la duplicación de "m".