

SUSANA ROMANO-SUED (comp.)
Borgesíada.
Córdoba (A): Topografía, 1999

Bernard McGuirk

Z/Z

Universidad de Nottingham

Un eco... empiezo con un eco. El primero de muchos ecos. Cualquier resonancia dentro de este análisis de "Emma Zunz" de Borges será, tiene que ser, incompleta; apenas una reminiscencia de *S/Z*, tal vez el más tajante asedio de Roland Barthes contra la re-presentación... Y, sin embargo, preguntaré ¿qué representa "Emma Zunz"? Y más aún, ¿cómo representa? La respuesta a la pregunta "¿qué?" debe ser plural siempre, siempre una diferida correspondencia con los "mundos reales", con "las realidades" a partir de las cuales es construida. Y la respuesta a la pregunta "¿cómo?" revelará que las estructuras narrativa, semántica y psicológica del cuento son un entramado de estrategias convencionales de significación. Como en el caso de *S/Z* y "Sarrasine", mi "Z/Z" sólo puede situar a "Emma Zunz" como un texto que difiere la misma realidad que toca.

No necesito recordarles que para Roland Barthes las estrategias discursivas particulares de cualquier narración son los "trazos" o "códigos" que las atraviesan. Estos códigos o voces "culturales" no pertenecen a nadie, sino que funcionan como principios impersonales de estructuración y son constantemente re-iniciados y revitalizados por prácticas creativas de lectura. Por esta razón, entonces, y a

pesar de lo improbable de mi elección de un texto de Borges, los invito a escuchar, provisionalmente, la descarga de algunas voces culturales que hacen eco desde dentro de "Emma Zunz" –voces que son hispanoamericanas y sexuales, y muchas voces más.

EL INCONSCIENTE POLÍTICO

Antes de examinar los modos de diferimiento, o estrategias textuales, puede considerarse brevemente el contexto argentino de un enclave judío situado, y sitiado, dentro de la cultura bonaerense predominantemente católica de los años 20. La especificidad socio-cultural de un drama judío desarrollándose dentro de las estructuras más amplias de la sociedad capitalista, en su fase de creciente industrialización, es innegable. El texto de Borges, notoriamente "formalista" y muy a menudo considerado poco apto al análisis ideológico, ofrece, sin embargo, muchos "huecos" que el lector puede llenar con lecturas políticas. Sea cual sea la motivación de Emma, el escenario de su acción decisiva es la fábrica, usurpada por un negociante de textiles a quien ella enreda y mata –dentro de las maquinaciones de una huelga– aun declarándose «como siempre, contra toda violencia». En cierto sentido, Emma usa la huelga como pretexto y pre-texto; es decir que su acto de violencia personal esconde e inscribe, a la vez, roles y motivos que van mucho más allá del deseo de venganza de la "obrero Zunz". Aunque el texto empieza y termina con *El capital* –desde un desfalco hasta una coartada (que se aprovecha) de la explotación de una obrera por su patrón; desde "dinero roto" hasta los cálculos de un avaro– "Emma Zunz", como texto, nunca se limita a la base económica que afirma; es un cuento (¿y una cuenta?) que resiste siempre la clausura.

No es suficiente, sin embargo, mostrar los mecanismos a través de los cuales el texto apunta, inicialmente, a un "mundo real" antes de "volverse trascendental":

Rorty y los marxistas están extrañamente unidos en condenar lo que consideran como la tendencia de la deconstrucción a "volverse trascendental" [*going transcendental...*] Al contrario, sólo la preservación de este momento de crítica epistemológica posibi-

lita que la filosofía [o teoría literaria] mantenga su tajante radicalidad. [Christopher Norris, *Contest of Faculties*, p. 10]

Así, pues, aun Fredric Jameson –a pesar de su propio imperativo "¡Siempre historizar!" (*Always historicize!*)– acepta la dificultad de acceder al "significado reflexivo" de Borges. Describe

la clásica ansiedad de los intelectuales ante su status "flotante" y su falta de enlaces orgánicos con una u otra de las clases sociales fundamentales: este significado reflexivo queda explícito en Sartre, pero implícito en escritores como Conrad o Borges. [Jameson, *The Political Unconscious*, p. 258]

La palabra clave aquí es "implícito", lo que exige una "lectura sintomática" del tipo propuesto por Pierre Macherey:

[...] siempre encontramos, al margen del texto, el lenguaje de la ideología, momentáneamente oculto, pero elocuente por su ausencia misma [como tal] en la obra de Borges, donde el mito de leer tiene que ser interpretado más bien que tomado literalmente, y donde el problema de la escritura se plantea independiente, si bien antes que el problema de la lectura. [Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, p. 75 y 163]

"El mito de leer" puede ejemplificarse, en "Emma Zunz", en la resistencia del texto al "compromiso" histórico. A pesar de la especificidad del escenario bonaerense de los años 20, se presenta un narrador poco confiable quien conduce al lector hacia la des-historización textual en la frase «en aquel tiempo fuera del tiempo [...]». En el proceso, el lector es invitado a "mitificar", a leer y a aceptar una *irrealidad*:

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 caso que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?

No sólo el tiempo cronológicamente ordenado, sino también el tiempo condensado de la memoria son situados más allá de la credibilidad por un texto que se vuelve a-histórico (o "trascendental"), optando por la a-temporalidad de las estructuras, de los sistemas simbólicos, de los modelos y resonancias genéricos.

El mismo Macherey se preocupa menos que Jameson por el llamado "significado reflexivo" *implícito* de un texto de Borges:

[...] la narrativa se inscribe al revés, al comenzar desde el final, pero esta vez en forma de un arte *radical*, se empieza el relato al final de tal manera que ya no sabemos cuál es el final y cuál es el comienzo; habiendo dado vueltas sobre sí mismo, el relato produce la coherencia ilusoria de una perspectiva infinita. Pero la escritura de Borges tiene un valor otro que el de un rompecabezas [...] Las estratagemas de Borges conducen todas, finalmente, hacia la posibilidad de [...] una vasta polémica que concierne a la composición de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiría o desfiguraría los hechos y se daría el lujo de varias contradicciones que permitieran a unos pocos lectores —muy pocos lectores— percibir una realidad atroz o banal. [*Théorie...*, p. 251 y 257]

En lo que sigue, trazaré las estratagemas de Borges en busca de un "*arte radical*", bien consciente de la "vasta polémica" que ha surgido entre las prácticas de lectura deconstructivas e ideológicas. Si "esos pocos lectores" perciben la realidad de "Emma Zunz" como "atroz o banal", dependerá, finalmente, de la medida en que puedan reconciliar en una unión plausible los análisis marxista y freudiano, es decir ese "choque dialéctico" que —cuando quiera que se textualice lo ideológico— opera no siempre en el nivel del consciente sino dentro de las capas más subversivas del *inconsciente político*.

NARRATOLOGÍA

Lire c'est lutter pour nommer. SZ [XI]

Para Barthes, «toda subversión [...] empieza en el Nombre Propio» [SZ, LXI]. ¿Quién es, entonces, Emma Zunz? Aunque

el título del cuento nos invita a fijar nuestra atención en el código sémico, o de personajes, no podemos evitar sentirnos desconcertados por esta otra afirmación de Barthes: «Lo que es obsoleto en la novela contemporánea no es lo novelístico, sino el personaje; lo que ya no puede ser escrito es el Nombre Propio» [ibid.]. Así que "Emma Zunz" promete ser totalmente subversivo y, sin embargo, *como nombre, como firma*, "inescribible".

No nos concierne ahora extendernos sobre la teoría de los roles o funciones que los personajes pueden asumir en la ficción. Sin embargo, podemos recordar que, en la poética aristotélica, la noción de personaje es secundaria y depende enteramente de la acción. Más aún, no se debe olvidar que la tragedia clásica conoce sólo "caracteres" y no "personajes". El cambio desde *persona* entendida como una "voz detrás de la máscara" hasta "persona" entendida como "ser" es relativamente moderno, posiblemente romántico. Más que la subjetividad atribuida desde entonces al actor, o la reificación específica de una acción, las teorías formalistas y estructuralistas se centran en una función lingüística diferente, aquella del actante (participio), una forma que "comparte la naturaleza de un verbo y un adjetivo" y apoya aquellas nociones que conciben al personaje como "lo que describe la acción / lo que la acción describe".

Si en el cuento "Emma Zunz" tales teorías fueran capaces de conducirnos a alguna conclusión sintagmáticamente construida, sería probablemente no hacia la sexualidad sino hacia la justicia. En el mejor de los casos, podríamos trazar la trayectoria de "Emma Zunz" dentro de la morfología de Propp aislando los roles de, por ejemplo, el villano (Loewenthal), la persona buscada (Emma) y su padre (Emanuel Zunz); o dentro del paradigma actancial de A. J. Greimas de: donante/objeto/recipient/ayudante/sujeto/opositor. Les aseguro que he jugado con estos roles —y con su intercambiabilidad— hasta el punto de situar a "Emma Zunz" en varios momentos en todos ellos, de la misma manera que he podido trazar sintagmas congruentes de acción contractual, performativa y disyuntiva a través del cuento de Borges.

Sería exagerado afirmar que no he sacado nada en claro de tal análisis, dado el hecho de que la complejidad de detalles interrelacionados dentro de la trama recompensa la mayor atención. Como lo sugiere la intercambiabilidad de los roles actanciales de "Emma Zunz", la acción constituida por el "personaje nombrado"

no sólo es de una complejidad "sin fin", sino también, como el texto subraya, resiste interminablemente cualquier cierre interpretativo, aun en el nivel de lo no-psicológico. La advertencia de Roland Barthes, entonces, subraya lo inadecuado del Nombre Propio, inadecuado (u obsoleto) en tanto que se fragmenta y se disuelve en múltiples estratos de significados, de ecos, de paronomasia y del juego que constituyen el texto y sus muchos intertextos.

NOMBRES, FECHAS, LUGARES...

EFFECTOS DE IRREALIDAD

Una de las paradojas tajantes del cuento de Borges concierne al uso del Nombre Propio. Meticulosa, juguetona, erudita y humorísticamente Borges elige todos los Nombres Propios de la narración con tal deliberación que el lector fácilmente podría pensar que el proceso de nombrar *no* es una lucha sino un ejercicio hermenéutico, acaso un criptograma en que el lector exégeta primero desenreda las capas de resonancia "escritural" para volver a entretejer los hilos ultra-identificables de la tradición bíblica en un diseño "maestro", intertextual, sí, pero siempre reconocible. Brevemente, ahora, quiero sugerirles el tipo de diseños de nombres, fechas y lugares que el texto explota.

El día 14 del primer mes del calendario cristiano (una trasposición o un eco del día 14 del primer mes del calendario judío, Nisan, y la fiesta más sagrada de Pascua, de sacrificio sanguíneo y salvación del primogénito), una joven judía, al cabo de seis años de separación de su padre Emanuel, se enfrenta no con su mera (secreta) ausencia sino con la revelación (textual) de la muerte de aquél:

[...] quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin.

Repetir sin fin este momento (cualquier otra voluntad ya inútil) es la trayectoria que anuncia el texto desde su primera página. En una palabra, la sucesión temporal cede al tiempo narra-

tivo, ya (prolépticamente) *aquel tiempo fuera del tiempo* que, posteriormente, Emma vive, habita, manipula.

El pergamino de la revelación de la pérdida irrecuperable del patriarca está furtivamente encajonado (enmarcado) para siempre; a partir de ahora, para Emma, el saber coincide con la acción («ya era lo que sería»). Desde ahí, la historia que se desarrolla emerge de la «creciente oscuridad». Emma está separada *no* de Emanuel (porque ese nombre significa "Dios está con nosotros"), sino de Manuel (Maier) —un incompleto, no totalmente sagrado nombre de Dios. La armonía primordial de «los antiguos días felices [cuando] fue Emanuel Zunz» puede ser recuperada sólo *putativamente*, a través de un eco que reverbera, que distorsiona textualmente, a través de la interacción de Em[manuel]. El actante nombrado, entonces, la esfera de acción del Nombre Propio, es dividido, pluralizado, fragmentado. El juego binario no se limita, sin embargo, a Emma-Manuel; el tejido de la patriarquía se teje con muchos hilos dado que el negocio del padre de Emma y de su socio Aarón Loewenthal son los tejidos. *Aarón*, quien cedió ante la presión cuando Moisés se ausentó, a la idolatría del becerro de oro; Loewenthal, el valle del león, donde «el adversario, el diablo, anda como un león que brama, buscando devorar» [Pedro I: 5-8].

Ni siquiera con su mejor amiga, Elsa *Urstein* había compartido Emma su secreto conocimiento —conocimiento primordial que data desde más allá de "la piedra de Ur" (*Urstein*), más allá del lugar de Abraham (o Abram), un patriarca "modelo" que también cambió de nombre. Un cambio imitado aquí por *Maier* —el nombre falso adoptado ahora, en la amargura [mrh/mrr] de la pérdida de su hija por Manuel, el padre ausente, como anteriormente por Noemí (o Mara= amargo), la madre enlutada [Ruth I: 19-21]. *Maier* de nombre y amargo en la vida hasta la muerte, dado el hecho de que muere tomando el barbitúrico (o veneno amargo) "veronal".

La cronología del *tiempo fuera del tiempo* de Emma Zunz, su sábado sin fin, es, pues, crucial. Aquel sábado empieza al anochecer, a las 6 del viernes; empieza con el rito purificador. En este caso, una visita a la piscina, donde una mujer no podía bañarse si estaba menstruando —razón por la cual Emma Zunz tiene que someterse a «la revisión» y las «bromas vulgares» de Elsa y las hermanas *Kron-fuss*. Una "revisación" de cabeza (*Kron*)

a pies (*fuss*) no será nada excepcional para ellas –a diferencia de Emma, violenta y virginal, en quien «los hombres [...] inspiraban, aún, un temor casi patológico...». Este acto de iniciación, en el club de las mujeres, preludio de su pasaje físico (al “club” de los hombres), es sellado por el deletrear ritual de su nombre propio –«tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido».

La invitación a repetir el nombre *Emma Zunz*, a deletrearlo, forma parte de lo que llama Barthes «la lucha por nombrar». Lo *judío* del nombre, la adhesión rígida a la genealogía judaica, la rareza relativa de la inclusión de una mujer en los registros genealógicos de la Biblia, en fin, la forma poco común para no decir única del nombre *zunz* –todas éstas son correspondencias diferidas con el mundo real, todas son estrategias narrativas y, desde luego, semánticas. Me demoraré momentáneamente en la semántica de “Emma Zunz”.

zunz: obviamente un palindroma invertible, un signo encerrado, auto-suficiente. Reversible, impenetrable. Igualmente obvio es el hecho de que es un *tetragrámaton* –un nombre sagrado de cuatro letras, una versión de lo nunca pronunciable, lo nunca escribible. El colmo de una textualidad cuadrangular (a base de 4) judaica que comprende:

cajones: reminiscencia de los cajones secretos de los textos apócrifos escondidos de la escritura no-canónica.

losanges: de la memoria de Emma Zunz, de su infancia idílica, ortodoxa –pero también un diseño heráldico, judaico tradicional para la soltería. La forma de las tablas, clásicamente inscritas por 10 –o, en este caso, por «nueve o diez líneas borronadas»– puesto que ningún texto puede ser fielmente re-presentado.

Los textos que sirven de marco siempre tomarán formas diferentes, sea en los «amarillos losanges de una ventana [...] de la casita de Lanús» (los que ocultan a la madre medio olvidada); los “stills” de cine, o en el retrato superficialmente “ocultante” de Milton Stills, la textualidad furtiva, silenciosa, hollywoodesca de la sexualidad sublimada de Emma. (En 1923, Milton Stills era la estrella de la película *Madonna of the Streets*, hecha, es de suponer, en 1922, el año de la acción del cuento.) No por nada los textos “marco” de *zunz* son los espejos «en que se vio multiplicada [...] por luces y desnudada por los ojos hambrientos»; otros marcos son «una puerta y después [...] un turbio zaguán», luego

el vestíbulo «en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa de Lanús», y finalmente, a través de una serie vertiginosa de marcos textuales, el pasillo y la «puerta que se cerró». En la llegada espacial a aquel sitio donde nunca se puede pronunciar ni escribir la última palabra de cuatro letras, a saber, *ca-ma*, también ocurre un vértigo temporal, en la escalera espiral de la “virginidad-en-retirada” de Emma –puesto que «los hechos graves están fuera del tiempo [...] porque no parecen consecutivas las partes que los forman».

Aparentemente no consecutivas son las partículas semánticas que forman la esfera actancial del nombre de Emma Zunz. Tomando en cuenta la naturaleza consonántica del hebreo escrito (las vocales las provee el lector) el actante *zunz* explota:

[znh] representar la ramera; cometer idolatría

[znh] rechazar como abominable, deshacerse de

[znv] atacar por detrás; apuñalar por la espalda

[zuv] una moneda de plata; la cuarta parte de un shekel

[zuzim] pueblo del lado este del Jordán, asociado con

Abraham de *Ur*, etc.

Cuando mucho, la red semántica, por rica que sea, sólo puede diferir la relación entre lo léxico y la realidad que toca –como les sugerí al principio en el caso de este mismo “Z/Z”. Es sólo provisionalmente, por lo tanto, que me demoro en una sola de estas posibilidades semánticas, a saber [znh]: “representar la ramera”, lo cual crea un eco abiertamente sexual en el comportamiento de Emma Zunz. Pero, ¿por qué se comete idolatría?

El final de la ortodoxia de Emma tiene tantos estratos como la construcción de esa misma ortodoxia. Los elementos más abiertos de su comportamiento no-ortodoxo son: el Gentil, el «hombre, sueco o finlandés», la *herramienta* aria que «sirvió [...] para la justicia», su abnegación con el marinero «quizá más bajo que ella y grosero», del *Nordstjärnan* («desde el Norte, desde donde la justicia de Jehová y la calamidad serán desatadas» [Jeremías I: 14-15]). Pero una serie de tensiones binarias, de dobles judíos y cristianos que se bifurcan, teje la textura de su encuentro sexual, de su transición de la base cuádruple del judaísmo ortodoxo a la base triple, la *trinidad*, de su desfloramiento cristiano. La codificación de esa transición –por instrumental que sea (*herramienta*)– va más allá del «dique 3» del *Nordstjärnan* y los tres tiros que matan a Aarón Loewenthal. Porque

Emma incluso se abstiene el viernes, comiendo sopa de tapioca y verduras, cuando simpatizar con los judíos se asociaba con el comer carne. Lo que es más, la prostitución y la idolatría se unen en una asociación blasfema de dinero ario y pan cristiano (la Santa Eucaristía): «Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan», el único «acto de soberbia» del que se arrepiente Emma aquel día. La última reminiscencia de la no-ortodoxia que quiero subrayar es la que enlaza a Emma Zunz con Jael, la no-israelita utilizada por Jehová para vengar a la nación judía, para asesinar a Sisera, opresor de Israel, quien —a la inversa del texto de Borges— llega a su tienda a pedir agua... Y recibe, no agua sino una muerte inesperada, violenta y que también rompe las sienes [Jueces V: 24-31].

MIDRASH

En cierta medida, mi análisis muestra la transición, de parte de Emma, de la ortodoxia a la heterodoxia, de la pureza judaica a la profanación gentilica (no al estilo de una prima donna egocéntrica, sino, tal vez, como una pre-Madonna calculadora cuyo “goy-toy” es su herramienta, su llave de paso). Paradójicamente, he empleado un sistema (o alfabeto) consistentemente hebraico para explorar este paso. Puede que los lectores familiarizados con los últimos avances deconstructivos de la Yale School detecten en esta paradoja la inevitabilidad de *Midrash and Literature*, tesis que propone insertar toda la literatura occidental en la tradición rabínica del midrash, que

designa un género de exégesis bíblica y las complicaciones en tal exégesis [...] a la larga se conservaba [...] una red extraordinaria no fácilmente igualada en la tradición occidental. [Hartman y Budick, *Midrash*, p. ix-x]

¿Pero hasta qué punto puede aplicarse el midrash a “Emma Zunz”? ¿Cómo puede haber anticipado Borges a Hartman y Budick? Escuchemos sus propuestas:

Lo que nos concierne en este volumen son varios modos “abiertos” de interpretación, una vida en la literatura o en la es-

critura que se experimenta en el espacio inestable entre el intérprete y el texto. En ese mismo espacio intermedio queda todo un universo de textualidad alusiva (la historia de la escritura misma, dicen unos), lo que se ha dado en llamar últimamente la intertextualidad. En esta “escena/espacio” de escritura, el conocimiento asociativo del intérprete está imbuido de poderes notablemente amplios, incluso el privilegio hermenéutico de permitir que las preguntas constituyan parte de las respuestas [...] Enfrentando la no decidibilidad del significado textual, esta especie de interpretación no se paraliza. Al contrario, su propia actividad se absorbe en la actividad del texto, produciendo un continuo de suplementos intertextuales, muchas veces en un espíritu de juego altamente serio. Y aun cuando encontramos un juego de tipo aparentemente escandaloso, no podemos rechazarlo como nada más que auto-complaciente, porque el fenómeno de la intertextualidad y la suplementariedad logran, sistemáticamente, hasta un grado notable, el mismo desvanecimiento del ser. Aquí no hay derechos de propiedad ni, en esencia, hay individuos que sean propietarios. Así es, podríamos decir, en el caso de las exégesis midráshicas del Rabino Akivo, Reb Derrida, Reb Kermode; igual que en el caso de Reb Milton, Reb Agnon, Reb Borges: todos pseudo-epígrafos. El midrash de algún modo se dedica a revelaciones siempre nuevas de un texto originario, mientras la cuestión de los orígenes se desplaza hacia la tradición viva de la escritura. En efecto, el santo y seña de nuestra era, todavía duro para nuestros labios sin circuncidar, puede que sea el “suplemento originario”, el que Derrida y otros, hace veinte años, empezaron a trazar, y el que ha estado inscrito en el midrash desde hace dos mil años. Es posible que, en esta fase emergente, el midrash afirme la integridad y la autoridad de un texto y, al mismo tiempo, lo fragmente y lo siembre siempre. [*Midrash*, p. xi-xiii]

No será ninguna sorpresa, quizá, que Hartman y Budick atribuyan la reemergencia, en tiempos modernos, del midrash a un tal Leopoldo Zunz... Aunque «el impacto de Zunz, ominosamente, fue suprimido por las autoridades», añaden sin demora. Tampoco sin demorar, y para evitar la tentación de apropiarse el cuento de Borges para una lectura hasídica, yo añadiría que la transición desde la

ortodoxia, de parte de Emma, la deja varada entre alfabetos. Pues su historia forma parte de la colección *El aleph*, el eco que Borges hace a la primera letra del alfabeto hebraico, sobre la cual nos advierte Gershom G. Scholen, en *On the Kabbalah and its Symbolism* [30]:

Oír el aleph es no oír prácticamente nada, es la preparación para todo lenguaje audible, pero en sí no conlleva ningún significado determinado, específico.

Sin embargo, mi lectura de "Emma Zunz" -Z/Z- gira sobre la última letra de los alfabetos modernos, occidentales, cristianos... Una reinscripción no en el lenguaje audible sino en una escritura siempre no-decidible, siempre bifurcante, siempre deconstructible... Un Z/Z.

ECRITURE FÉMININE:

UN DISCURSO NO AMAESTRADO

He jugado ya con las estructuras narratológicas y semánticas de las estrategias significantes de "Emma Zunz", pero, cada vez, he procurado señalar la arbitrariedad y las limitaciones obvias de cualquier red de lectura -por intrincada, por rica que sea. Consideremos por ejemplo las posibles conclusiones que se pueden sacar del hecho de que Borges ha tomado mucho de la trama de "Emma Zunz" del Antiguo Testamento -igual que muchos de sus tropos y motivos. ¿Es Emma Zunz, pues, una moderna heroína judía, con sed de justicia y de restauración de la armonía patriarcal? ¿La hija que se sacrifica a sí misma, quien, en la alta tradición judaica de la responsabilidad de la hembra por la salvación de la genealogía, pone el nombre y el honor de su padre más arriba que los suyos? Tales lecturas patriarcales son peligrosamente limitadas y limitantes, aunque el texto de Borges sí que juega con el "pensamiento binario". Lejos de sostener los binarios femeninos pasivos de pasión natural y resignación, el cuento podría ser leído como una denuncia paralela al ataque de Hélène Cixous [1975: 118] contra la noción de que: «O la mujer es pasiva o no existe». Parafraseando la descripción de Toril Moi [1985: 105] de la trayectoria de Cixous, el cuento de Borges podría

en un sentido resumirse como el esfuerzo por deshacer esta ideología logocéntrica: proclamar a la mujer como la fuente de la vida, del poder y de la energía y celebrar el advenimiento de un nuevo lenguaje femenino, el que constantemente subvierte esos esquemas binarios patriarcales donde el logocentrismo colabora con el falocentrismo en un esfuerzo por oprimir y silenciar a las mujeres.

La Emma Zunz no-natural, des-apasionada, no-resignada, explotando activamente su "cultura" (contra su propia "naturaleza"), ejerciendo su inteligencia, tanto como su sexualidad, podría concebirse así como re-escritura de la tradición (lo que incluso explicaría la serie de inversiones de las fuentes bíblicas, tales como el pedir agua en vez de darla).

Sin embargo, yo me opondría a una lectura tan extremadamente tipo *écriture féminine* de "Emma Zunz", sugiriendo que, como protagonista, Emma está demasiado implicada en el mismo discurso que busca rechazar. Yo llevaría su re-escritura (o deconstrucción) del discurso logocéntrico más allá de un "suplemento" del término ausente, a saber, *su* nombre, *su* rol en la continuación, en la garantía de una versión *no* patriarcal de la justicia. Iría más allá del gobierno "legal", hasta la *gubernamentalidad* "letal" de Foucault -puesto que, inevitablemente, la resistencia de Emma es *parte* del orden institucional que ella habita. Emma Zunz tiene que participar siempre tanto en el *logocentrismo* (para la justicia) como en el *falocentrismo* (para su coartada).

Donde sí aceptaría el análisis de la *écriture féminine* sería en la medida en que

los textos femeninos son textos que "trabajan sobre la diferencia", se esfuerzan hacia la diferencia, luchan por subvertir la lógica falocéntrica dominante, abren el encerramiento de la oposición binaria y se regocijan en los placeres de una textualidad abierta. [Moi, 1985: 108]

Por consiguiente, yo re-afirmaría también la idea de Cixous:

el hecho de que un texto escrito esté firmado con el nombre de un hombre no excluye en sí la feminidad. Es raro, pero a

veces se puede encontrar la feminidad en escrituras firmadas por hombres: sí que ocurre. [1976: 13]

Aunque los textos de Borges han recibido más atención crítica que los de cualquier otro escritor latinoamericano, la *estrechez* de metodologías, básicamente temáticas y mitológicas, ha sido sorprendente. En los últimos años se ha prestado más atención a la poética de sus textos, ahora que se están empleando unas perspectivas más teóricas. Sin embargo, aun cuando se ha usado un análisis bajtiniano, explorando nociones tales como la *carnevalización* y el *cronotopo*, la crítica no ha querido extender ese análisis a la zona de la sexualidad. Borges, según parece, está excluido (canónicamente) de la posibilidad de "trabajar sobre la diferencia", de construir un *cronotopo sexual*, una escena de lo descrito (del "rito") donde se construye el género... Y se desconstruyen los *estereotipos* de género. Una multivocalidad puede identificarse en el texto de Borges, una *heteroglosia* que afirma no la presencia de una voz hablante sino la construcción de una siempre diferente, siempre diferida *escritura*; y ¿por qué no?— de una siempre diferente, siempre diferida *sexualidad*. El texto "trabaja sobre la diferencia" de la oposición masculino/femenino, construyendo actantes que, como diría Cixous, son "inherentemente bisexuales". Así "Emma Zunz" opera esa «otra bisexualidad que es múltiple, variable y siempre cambiante, que se constituye por la no exclusión, ni de la diferencia, ni de uno de los sexos» [Moi, 1985: 109]. El peligro de teorizar, sin embargo, sobre la *écriture féminine* es que la *escritura* rechace a toda la textualidad estática y desempeñe una sexualidad "vática":

Esta práctica nunca puede ser teorizada, encerrada, codificada —lo que no significa que no exista. Pero siempre irá más allá del discurso que regula el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en áreas diferentes de las subordinadas a la dominación filosófico-teórica. [Cixous, 1975: 155]

Si estamos familiarizados con la obra de Cixous, nos daremos cuenta de los ecos, específicamente del Antiguo Testamento, entre "Emma Zunz" y *La Venue à l'écriture*, que abre así: «In principio adoravi» [Al principio he adorado; Cixous, 1977: 9].

Aquí Cixous se representa como profetisa, la madre desolada que quiere salvar a su pueblo, un Moisés femenino: «Yo misma soy la tierra, todo lo que pasa en ella, todas las vidas que viven en mí viven allí en formas diferentes» [Ibid.: 52-53].

Como en el caso de Emma, Cixous reconstruye su "vocalidad" desde una presencia "desmoronada", una patriarquía escrita, un Testamento diferido: «Escritura o Dios. Dios la escritura. Dios que escribe.» [Ibid.: 30]. Como en el caso de Emma Zunz, el poder del falo es aprovechado, integrado... Y trascendido. El orden simbólico falocéntrico es explotado porque es insuficiente, ineficiente; la escritura se vuelve un «texto-violación» [Ibid.: 19-20], una «sumisión a la regla fálica del lenguaje como diferencia, como una estructura de lagunas y ausencia» [Moi, 1985: 119]. Pero, como suplemento, el *texto-violación* se vuelve un creativo *texto-madre* que dispersa las lagunas, las disyunciones y las *injusticias* del sistema patriarcal.

A la luz de lo que nos dice Cixous de la *écriture féminine*, la insuficiencia —la misma torpeza— de, digamos, interpretaciones restrictivamente edípicas de "Emma Zunz" son mostradas como nada más que otras limitaciones del orden simbólico patriarcal. Tal lectura (freudiana) sugeriría que Emma nunca pasa más allá de la "ciega culpa" de su primera impresión cuando recibe la carta; la convicción de que está condenada a repetir (y a suprimir) la escena primaria de aquella violencia «que su padre le había hecho a su madre»; la posibilidad de que «esa voluntad» (inmediatamente percibida como «inútil») de escapar, de «ya estar en el día siguiente» —un mañana irreal, sin acción y sin responsabilidad— no sea su propia voluntad sino la Voluntad del Padre, manipulándola a ella como instrumento de su venganza. En efecto, tal lectura se presenta sólo momentáneamente, porque Emma —a fuerza de sus acciones— sale de la sombra del Padre... Y de la herencia de Freud. Pasando más allá de la *sexualidad* freudiana hacia la *textualidad* activa, efectiva y de(con)structiva, Emma corrige lo inadecuado del discurso freudiano... Discurso, sin embargo, que ella tiene que repetir —aun hasta la boca, abierta, obscena, ensangrentada de Loewenthal— para poder re-escribirlo.

El falogocentrismo que situaría a la acción de Emma en un binario *Nom-du-Père/Non-du-Père* (de Nombramiento/Interdicción) es ultra-superficialmente plausible como explicación

de/solución al cuento de Borges. Tal lectura (lacaniana) sugeriría que Emma Zunz nunca emerge de, ni rompe con, el orden simbólico que, *sexualmente*, la condena a *repetir sin fin* el pensamiento: «(no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían»; el orden simbólico que, *escrituralmente*, la condena a nunca emerger de, ni romper con, el sistema (fragmentado) de los patronímicos. Pero... observemos que el texto *no* promueve una interpretación *unívoca* de los motivos de Emma según perspectivas lacanianas. Puesto que es la única intervención de un narrador marcadamente patriarcal, en el momento crucial, *no* textualizado, del coito de Emma —«En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces»—, quien pregunta, retóricamente: «¿[...] 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». ¿Y a él quién le pidió su opinión? ¿Tiene la opinión del narrador el derecho de funcionar como el discurso “maestro” más que esa prohibición edípica por la cual «el deseo se dirige hacia lo prohibido» para Jacques Lacan? ¿No nos sería posible reiterar (y revisar) el grito de Deleuze y Guattari, cuando rechazamos la interpretación de este narrador en primera persona? «La ley nos dice: No te casarás con tu [padre] ni matarás a tu [madre]. Y nosotros los sujetos dóciles nos decimos: ¡Ay! ¡Eso es lo que yo quería!».

La ventaja de un análisis no esencialista feminista *no* es, sin embargo, el anti-edipo. Subrayando la manera en que funciona lo marginal (femenino) —a la Kristeva o a la Foucault— «se abre el significado del texto —el signo se vuelve polisémico más que unívoco... la lucha por el poder se *entrecruza* en el signo» [Moi, 1985: 158].

Y el entrecruzamiento en el signo de una lucha por el poder, lejos de evocar la sombra interdictoria y el nombre sagrado del Padre —en un cisma edípico de la acción de Emma-Emanuel—, puede considerarse como la evocación textual del Tetragrámaton suprimido, la palabra de cuatro letras absolutamente impronunciable que se oculta entre Emma y Manuel... (MA-MA). Un *nom-de-mère* emerge como el contrapeso escondido de un discurso-maestro refutado. ¿Y qué sobra cuando aparece esta “mamá”, texto-madre-hispano-cristiano? No un “Em-” fragmentado sino uno reconstituido, un judaico “EM” —la palabra “madre” en hebreo. EMMA, se-

gún parece, puede situarse de nuevo (aunque esta vez no “varada”) entre dos culturas. Está inscrita entre un judaísmo anciano del mundo Antiguo y un semitismo argentino del Mundo Nuevo —una occidental e “idish” IMMA (“madre” en arameo).

Está claro que la aplicación a Emma Zunz de ciertas perspectivas de la *écriture féminine* subraya y problematiza lo inadecuadas que son las nociones de “subjetividad individual”, “moralidad personal”, “nombre propio” o “naturaleza femenina”.

Si lo femenino puede definirse de algún modo en términos kristevianos, es sencillamente como “aquello que es marginalizado por el orden simbólico patriarcal” [...] El énfasis que pone Kristeva en la marginalidad nos permite concebir esta represión de lo femenino en términos de la posicionalidad más que en términos de esencias. [Moi, 1985: 66]

SPÉCULUM

Spéculum no ataca a Freud sino a aquello que él no logra ver: lo femenino [Rigiray, 1974]. Si especulo ahora sobre una posible ceguera en “Emma Zunz” es para reflexionar sobre los quevedos de Loewenthal. Genéricamente, en términos de relato policial, la falla en la coartada de Emma es el hecho de que le quita a Loewenthal los anteojos. ¿Por qué quitárselos, salpicados de sangre, después del asesinato? Ofreciéndole al detective (o al lector) la falla en un crimen “perfecto”, “Emma Zunz” invita a más especulaciones, rehúsa la clausura de su propio texto, añadiendo como suplemento a lo ya leído la traza de lo todavía no escrito. Ningún relato de un crimen es perfecto, porque ninguna representación (de una “verdad”) es, textualmente, posible. Mientras exista la tentación de especular que Emma esté expresando su propio (secreto) deseo de ser *cogida en el acto*, invita, en términos machereyanos, a una lectura sintomática:

Evidentemente, la función del discurso de la narración es llegar a la verdad. Pero esto se hace al precio de un largo desvío, un precio que hay que pagar. El discurso forma una verdad sólo autocuestionándose. [Macherey, 254]

La noción de Macherey de un discurso que "se autocuestiona" es ejemplificada de modo notablemente relevante para "Emma Zunz" por Mary Jacobus [1986: 229 y 243]:

La nota al pie de página de Freud a sus *Estudios sobre la Histeria* se limita a decir que, cuando se trata de histeria, resulta imposible "sobre-interpretar". El laberinto de signos, su "metáfora" del texto histérico, evoca no sólo lo intrincado del sendero sino también el resto de la pérdida de *self* [...] Jane Gallop [...] sugiere que el olor es reprimido por la organización freudiana de la diferencia sexual en torno a una imagen especular ("la visión de una presencia fálica en el niño, la visión de una ausencia fálica en la niña") [...] El tufo femenino [...] es lo impronunciable de una escatología misógina.

Análogamente, "Emma Zunz" disturba el orden simbólico patriarcal en la medida en que el hombre sólo es capaz de aceptar una evidencia racional (sub-interpretada) y visible, respaldada en la "verdad" de una coartada. Nótese que el cuerpo de Loewenthal «se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto» —ejemplo, tal vez, de aquella *contradicción que deforma el texto* de Macherey. *Sonido y olor* (¿barrera de sonido?, ¿cortina de humo?) rebotan en una *mirada* de «asombro y cólera». La reacción de Loewenthal ejemplifica la siguiente idea de Jacobus [Ibid.: 244 y 246]:

[...] la inmediatez femenina —basada en la noción de una relación incompletamente mediatizada entre el cuerpo femenino, el lenguaje y el inconsciente— produce una ansiedad que sólo puede ser manejada mediante la representación, esto es, privilegiando las representaciones visuales en la reorganización psíquica [...] En consecuencia, los intentos de leer implican la sustitución (represiva) de algo —una figura— por nada. Al principio, los patrones sirven simplemente para reflejar la propia lectura especular del narrador, repetida sin fin en la figura de los ojos.

"Emma Zunz" es, por lo tanto, un texto anti-espejo, anti-fase-del-espejo, anti-estadio-del-espejo, anti-freudiano, anti-laciano, anti-"cura" y es quizá textualmente más relevante —en el

con-texto de su coartada vaginal— volver a Irigaray y a su mediación sobre el espéculo-falo de la práctica ginecológica. ¿Bastará la coartada de Emma? ¿Tendrá que sucumbir (nuevamente) ante el deseo masculino de penetrar, «de atravesar el misterio del sexo de la mujer» [Irigaray, 1974: 182]? ¿Acaso el frío acero del espéculo masculino tendrá que explorar la más íntima textualidad femenina del mismo modo que el caliente metal de las balas femeninas tendrá que abrir el templo de la "sexualidad" masculina?

Considerar que las lentes de Loewenthal constituyen la falla —la vuelta de tuerca deconstructiva, el funcionamiento de un término ausente en el presente texto de la coartada de Emma— es desviar la atención de lo oral a lo escrito, así como de la validez a la falsedad de las afirmaciones con las que el texto de Borges concluye:

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. [¿concordancia ad sensum en favor del género femenino?]

Porque, ¿qué es la verdad sino una versión (visión) masculina de la justicia? Desplazando la especularidad del *ver* al *explorar* la sexualidad femenina, "Emma Zunz" especula sobre la posibilidad de un caso ("ficha") no concluido (Emma coloca los anteojos —se recordará— no *dentro de* sino *encima del* "fichero"). Luce Irigaray re-abre el caso no concluido de la "tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie" (título de la primera parte de *Spéculum*) de Freud —esa ceguera que hace de la "pequeña hembra" una versión de la sexualidad del "pequeño macho", encasillándola para siempre en la "verdad" edípica. "Emma Zunz" re-abre el caso no concluido de *esa* verdad... Y de *toda* verdad; anti-legible:

La distancia entre el signo y el significado es aquella ausencia que el histérico procura abolir o esconder textualizando el cuerpo mismo. Montrelay se refiere al discurso del analista como "no reflexivo sino diferente". En tanto tal, es una metáfora y no un espejo del discurso del paciente [...] la metáfora engen-

dra el placer de "poner en juego la discusión sobre la represión en el nivel del texto mismo" [...] La forma última de este placer impronunciable sería la *jouissance* femenina, ese significado que excede los efectos represivos de la interpretación y la figuración. [Jacobus, 1986: 247-248]

Después del crimen –después que Loewenthal ha llegado (ha sido llevado) a derramarse en un clímax final– y antes de que suene el teléfono, Emma prolonga su propia *jouissance*, su propia lectura (proléptica) de la reacción a la Ley. En el proceso, ella vuelve el texto ilegible. Cuando Emma le quita a Loewenthal los anteojos, combate falsas especulaciones. Al hacerlo, salpica el texto con una mirada muerta... y mortal.

Quiero terminar sugiriendo que, cualquiera que sea nuestra metodología, nuestro modo de análisis –en este caso, por ejemplo, lecturas narratológicas, semánticas o psicoanalíticas– de Emma Zunz, el peligro, en nuestra cultura, de mantener a la mujer fuera de la representación, como lo ha mostrado Luce Irigaray, es constante. Y que «lo femenino ha tenido, por consiguiente, que ser descifrado como algo verdadero [*interditi*], entre los signos, entre los significados realizados, entre las líneas» [Irigaray, 1974: 20]. Siempre habrá, no obstante, discursos oposicionales, "maestros". Pero como Jacques Derrida [Showalter, 1986: 220] explica,

los programas de la deconstrucción y del feminismo han sido similares: La resistencia contra la deconstrucción es exactamente la misma que esa resistencia que se ha opuesto a los estudios femeninos [...] pero siempre está en juego algo sexual en la resistencia contra la deconstrucción. [*¿Algo (in)conscientemente político?*]

La solución "final", el último discurso maestro obscuro –una inserción de uno/desnudo (un/nu) entre zetas cruzadas, invertidas Zz (z̄z̄)– queda desarmada, EM-end-ada-, de(con)struida por la re-lectura de un apellido "heredado", (sobre)cogido *inflagrante*, pero ya no pronunciable; el Ur-texto (hors-texte / whore-text) del fascismo anti-semítico.

BIBLIOGRAFÍA:

- CIXOUS, Hélène [1975] "La jeune née", en *UGE* 10/18. Paris.
 [1976] "¿Le sexe ou la tête?", en *Les Cahiers du GRIF* 13.
 [1977] "La Venue à l'écriture", en *UGE* 10/18. Paris.
 DERRIDA, Jacques [1984] "Woman in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida", *subjects/objects* 2. Citado por SHOWALTER, Elaine [1986] "Shooting the Rapids: Feminist Criticism in the Mainstream", en *Sexual Difference, Oxford Literary Review*, vol. 8, nº 1-2.
 IRIGARAY, Luce [1974] *Spéculum de l'autre femme*. Minuit, Paris.
 JACOBUS, Mary [1986] *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. London & New York, Methuen.
 MOI, Toril [1985] *Sexual/Textual Politics*. London, Methuen, New Accents.