



Dillon, Alfredo. "Voces y rostros de Emma Zunz: cuatro transposiciones audiovisuales"
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2023, vol. 12, n° 29, pp. 81-93.

Voces y rostros de Emma Zunz: cuatro transposiciones audiovisuales

Voices and faces of Emma Zunz: four film adaptations

Alfredo Dillon¹

ORCID: 0000-0001-7571-6693

Recibido: 26/12/2022 || Aprobado: 10/05/2023 || Publicado: 17/11/2023

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar y comparar un corpus de cuatro versiones audiovisuales del cuento "Emma Zunz" (*El Aleph*, 1949) de Jorge Luis Borges, para reconocer continuidades y rupturas entre ellas. El foco de análisis recae especialmente en la voz y el rostro de la protagonista femenina, así como en el espacio diegético, considerando la diversidad de contextos de realización de las transposiciones analizadas (Argentina, Polonia, Estados Unidos y Francia). A lo largo de las décadas, las sucesivas versiones de "Emma Zunz" revelan no solo la persistencia del interés cinematográfico en la literatura de Borges, sino también las múltiples posibilidades de lectura que cada cuento borgeano abre a sus lectores. La construcción de la trama policial, del narrador ambiguo y de una protagonista elíptica en el relato borgeano contribuyen especialmente a suscitar relecturas y recontextualizaciones de "Emma Zunz" en el discurso audiovisual.

Palabras clave

Literatura argentina; literatura y cine; Jorge Luis Borges; transposición; estudios sobre cine.

Abstract

The aim of this article is to analyze and compare a corpus of four film adaptations of "Emma Zunz" (*The Aleph*, 1949), the short story by Jorge Luis Borges, recognizing similarities and differences between them. The analysis focuses especially on the voice and face of the female protagonist, as well as on the diegetic space, considering the diversity of contexts in which these films were produced (Argentina, Poland, United States and France). Over the decades, the successive versions of "Emma Zunz" reveal not only the persistence of cinematographic interest in Borges' literature, but also the multiple reading possibilities that each Borgean story opens to its readers. The construction of the crime plot, the ambiguous narrator and an elliptical protagonist in Borges' short story contribute to provoke rereadings and recontextualizations of "Emma Zunz" in the audiovisual discourse.

Keywords

Argentine literature; film and literature; Jorge Luis Borges; film adaptation; film studies.

¹ Doctor en Ciencias Sociales y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Codirige el Programa de Estudios Audiovisuales en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina. Es profesor de Literatura en las carreras de Comunicación de la UCA, tanto en grado como en posgrado. Escribió libros y artículos sobre cine, literatura y periodismo. Contacto: alfredodillon@gmail.com



Introducción

Publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1948, y luego incluido en *El Aleph* (1949), “Emma Zunz” fue el primer cuento de Borges en llegar al cine y también el que ha dado origen a más versiones audiovisuales. En ese sentido, autores como Nuño han señalado que esta historia de venganza y justicia constituye “el cuento fetiche de los cineastas borgesianos” (62).

Emma Zunz es uno de los personajes literarios argentinos más retomados por el cine internacional. En este artículo proponemos un recorrido por cuatro narraciones audiovisuales (largometrajes, medimetrajes y cortos) basadas en el cuento de Borges. Ese recorrido atraviesa distintas geografías y épocas: desde la temprana versión de Leopoldo Torre Nilsson en *Días de odio* (Argentina, 1954) hasta la producción hispanofrancesa dirigida por Benoît Jacquot en 1993.

La historia transcurre en Buenos Aires, en enero de 1922: Emma Zunz, obrera en una fábrica textil, recibe una carta que le anuncia la muerte de su padre, y elabora en consecuencia un plan para asesinar a Aarón Loewenthal, dueño de la fábrica donde ella trabaja, a quien responsabiliza por su pérdida. Entre la lectura de la carta y el asesinato de Loewenthal pasan dos días; en ese lapso Emma simula ser una delatora y una prostituta, y se somete a una relación sexual no deseada que le permitirá acusar de violación a su patrón.

En “Emma Zunz” pueden reconocerse varios elementos característicos de la literatura de Borges: la venganza, la relación con el género policial, la reflexión sobre el tiempo, la tensión entre verdad y verosimilitud, la presencia de personajes judíos, la incertidumbre con respecto a los hechos narrados, entre otros (Sarlo, *Borges...*). A la vez, se lo suele considerar un cuento excepcional dentro de la obra borgeana, por la protagonista femenina, la ambientación fabril y la centralidad del sexo dentro de la trama (Maier 80).

Cada década ha tenido su Emma Zunz: en los años cincuenta, la de Torre Nilsson; en los sesenta, la de Alain Magrou (Francia, 1969); en los setenta, la de Maxim Ford (Polonia, 1977) y la versión vanguardista de Leandro Katz en *Splits* (Estados Unidos, 1978); en los ochenta, el cortometraje de Peter Delpeut (Países Bajos, 1984); en los años noventa, el film televisivo dirigido por Benoît Jacquot y coproducido por España y Francia para el ciclo *Cuentos de Borges* de la TVE. La obrera imaginada por Borges reaparece en el siglo XXI en el corto de Hisham Bizri *La rencontre* (Francia, 2002); también hay un corto de 2013 dirigido por Gonzalo Bazillo y producido por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).

Otras versiones, más difíciles de conseguir en la actualidad, corresponden a los cortometrajes de Jesús Martínez León (España, 1966), Isabel Beveridge (Canadá, 1979) y Giangiacomo Tabet (México, 1985). Todas mantienen el nombre original del cuento (con excepción de la de Martínez León, que según algunos registros se tituló *Crónica de Emma Zunz*).

Estas producciones se inscriben en circuitos audiovisuales más o menos institucionalizados: desde el estreno en salas de cine tradicionales, como el caso de *Días de odio*, hasta la circulación en festivales y museos (*Splits*), pasando por la proyección televisiva (la versión de Benoît Jacquot) o la producción en el marco de escuelas de cine (como la Escuela Superior Estatal de Cine, TV y Teatro de Polonia o la ENERC de Argentina).²

² Al margen de este tipo de realizaciones, una rápida búsqueda en YouTube arroja que existen decenas de versiones de Emma Zunz: cortometrajes producidos por estudiantes secundarios, terciarios o universitarios, en diversas latitudes (sobre todo, en países latinoamericanos) y en distintos formatos (acción real, animación, stop motion, audiocuento, teatro, etcétera). Esas creaciones se enmarcan en lo que Jenkins denominó “cultura participativa” y podrían dar pie a otro estudio, enfocado en cómo es retomada la historia de Emma Zunz por

El objetivo de este artículo es comparar un corpus de cuatro versiones audiovisuales de “Emma Zunz” realizadas en distintos países y décadas, reconociendo continuidades y rupturas entre ellas. El foco de análisis estará puesto especialmente en las voces y los rostros de la protagonista femenina, así como en los espacios, en cuya configuración pueden leerse los afectos desplegados en los films. Partimos de la premisa de que es justamente en la voz y en el rostro donde se concentra la potencia afectiva de la narración audiovisual: “La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro” (Deleuze 131). Por otra parte, el espacio es una dimensión clave para reconocer en las narraciones audiovisuales “significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas” (Depetris Chauvin 3).

Consideramos que las transposiciones audiovisuales implican una tarea de lectura y reescritura, así como una articulación entre lenguajes; operación que ha sido conceptualizada bajo categorías como *transtextualidad* (Genette) o *interdiscursividad* (Segre). Estas nociones informan el campo interdisciplinario de estudios sobre el diálogo entre textos fílmicos y literarios, apelando a herramientas diversas de la narratología, la literatura comparada y la semiótica.

De acuerdo con Genette, entendemos que en el estudio de las transposiciones el *hipertexto* (el texto segundo) no debe considerarse solo como una derivación o una obra dependiente del *hipotexto* (el texto primero) (14). Por el contrario, cada hipertexto –cada film que retoma un texto literario– es una obra original y autónoma.

Los mecanismos de transposición han sido objeto de diversos desarrollos teóricos (Sánchez Noriega, Wolf, Stam, Zecchi, entre otros). Compartimos con estos estudios la adopción de un enfoque comparado, atento a las operaciones de acercamiento y alejamiento entre hipotexto e hipertexto, con el objetivo de comprender la obra nueva bajo su propia ley, y no bajo la legalidad de la original. La relación entre los textos no se plantea aquí en términos de fidelidad o traición (en la estela de quienes entienden la adaptación como traducción), sino considerando proximidades y distanciamientos. En ese sentido, entendemos que las transposiciones audiovisuales analizadas aquí emergen en procesos de lectura y reescritura que no solo implican desplazamientos geográficos y temporales, sino también desplazamientos afectivos.

1. Emma Zunz en Buenos Aires

Días de odio (1954) supuso varios comienzos: fue la primera adaptación cinematográfica de un cuento de Borges, la primera película dirigida por Leopoldo Torre Nilsson en solitario (las anteriores, *El crimen de Oribe* y *El hijo del crack*, las había codirigido con su padre, Leopoldo Torres Ríos) y la primera en una larga lista de versiones audiovisuales de “Emma Zunz”. El guion fue coescrito por Torre Nilsson y el propio Borges, quien luego cuestionaría el resultado final por lo que consideró un exceso de sentimentalismo (Sorrentino 35).

El largometraje inaugura la obra de uno de los directores más importantes del cine argentino, referente clave para la posterior Generación del 60. Aunque la crítica suele destacar más el ciclo creativo que se inicia con *La casa del ángel* (1957) –signado por la colaboración entre Torre Nilsson y su esposa, Beatriz Guido–, ya en *Días de odio* están presentes varios elementos propios de la poética del director, como la soledad, el conflicto entre el individuo y su ambiente, y la pérdida de la inocencia. Cozarinsky resalta la articulación entre la voz narrativa y “una acción reducida en gran parte a un personaje solo” al plantear que *Días de*

productores no profesionales: los famosos “prosumidores” que emergen con la web 2.0 –y que acaso Borges, defensor de la lectura como actividad creadora, ya imaginaba como destinatarios de sus textos–.

odio inicia la renovación formal que Torre Nilsson aportó a la cinematografía nacional (117-118).

El guion comienza con una prolepsis (Emma ya mató a su patrón, rebautizado aquí como Plesner) y asume brevemente la focalización de la policía. Lo primero que vemos es tres policías subiendo a un auto y encendiendo la sirena: ha sucedido un crimen. Este inicio remite directamente al género policial y hace que el film funcione como un gran *flashback*. La secuencia inicial acompaña, en cámara subjetiva, al patrullero policial en su recorrida por la ciudad camino a la fábrica. Vemos el tranvía, los edificios y coches de la época; finalmente el coche policial cruza el puente Bosch, sobre el Riachuelo, en un cruce de fronteras que también remite al género policial (Aguilar y Jelicicé 100).

Una decisión significativa, que será recuperada en otras transposiciones de “Emma Zunz”, es la introducción de una voz *over* a cargo de la protagonista, quien de manera intermitente deviene narradora. Sobre la imagen de unas obreras saliendo de la fábrica, escuchamos la voz de Emma: “Esa tarde era como las otras. Salíamos de la fábrica cansadas, algunas con ganas de reír y de bailar, casi todas con ganas de dormir hasta la mañana siguiente”. Las palabras iniciales establecen una normalidad a punto de quebrarse, a la vez que definen el tono desesperanzado y opresivo que predomina a lo largo del film.

Los créditos destacan que la película fue rodada “íntegramente en escenarios naturales”, en un gesto que remite a la influencia del neorrealismo y que contribuye a poner al film en diálogo con su época: aunque no se explicitan las coordenadas espaciotemporales, es claro que la acción no transcurre en los años veinte, sino en la década de 1950. La trama se desplaza de Almagro y Villa Crespo al barrio de Barracas, donde vive Emma Zunz; mientras que la fábrica textil queda ubicada en Avellaneda.

El título de la película no resulta del todo representativo de la trama: Emma Zunz no es presentada como una mujer que odia, sino como una justiciera dispuesta a sacrificar su dignidad para honrar la memoria de su padre. El odio resulta declamado (Emma *dice* que odia a Plesner y, efectivamente, lo termina matando), pero no lo vemos: la protagonista transmite estoicismo, pudor y ternura antes que resentimiento. A tal punto es bondadosa que, cuando simula desmayarse en el colectivo, lamenta haber molestado a los otros pasajeros (“Sentí estropear la tranquilidad de esa gente”).

La narradora alude al odio tres veces: la primera vez, luego de recibir la carta que le informa la muerte de su padre (“Solo esa tarde, la terrible tarde en que recibí la noticia de la muerte de mi padre, supe cuánto lo odiaba”); la segunda vez, cuando Plesner le pide que le limpie su oficina, en un acto de claro abuso de poder (“Casi me había dejado llevar por mi odio”); la tercera vez, al final, cuando la voz *over* reformula en primera persona las palabras del cuento: “La historia era increíble, pero se impuso a todos. Quizá porque el tono de mi voz era verdadero, puesto que eran verdaderos mi pudor y mi odio”.

En una historia que problematiza desde su concepción las fronteras entre lo creíble y lo increíble, la referencia más verosímil al odio es la que queda en boca del villano Plesner en su conversación final con Emma. “Terrible trabajo dirigir una fábrica. La responsabilidad de tanta gente odiándome”, dice Plesner, victimizándose y aludiendo a un odio más tangible que el que emana de la protagonista: el odio de clase, que Plesner atribuye a sus empleados, pero que hemos visto funcionar al revés; es Plesner quien odia a sus obreras y por eso abusa de ellas.

Este segundo odio —el de clase—justifica mejor el título de la película. En ese sentido, los “días de odio” no parecen ser tanto los de Emma, sino los de la época en que transcurre el largometraje, signada por el enfrentamiento cada vez más cruento entre los sectores sociales alineados con el peronismo y el antiperonismo. Como señala Cerdá, la filmación sucede poco antes “de las bombas de Plaza de Mayo, de los cierres de periódicos y arrestos de opositores, la violencia de un lado y de otro” (101). En ese contexto, es significativo que el guion decida

despolitizar los motivos del conflicto en la fábrica –que le darán a Emma la excusa para concertar su cita con el patrón–: no se alude a rumores de huelga, como en el cuento, sino a una serie de “pequeños robos”, que Plesner imputa a sus empleados.

El film propone una reformulación del tópico de la justicia. El cuento de Borges remarca que el plan de Emma hace justicia allí donde las instituciones han fallado. Emma hace justicia por su padre (falsamente acusado), por sí misma (deshonrada) y, según algunas lecturas, por su madre (con quien se identifica en su debut sexual) (Sarlo, “El saber” 243, Tedio s/p). El film de Torre Nilsson añade un cuarto personaje a esta galería de víctimas reivindicadas: Emma también hace justicia por otra obrera abusada por Plesner. Después de consolar a su compañera, la voz *over* explica: “Quizá en ese momento mi plan empezó a ser claro y perfecto”. Emma define su estrategia al ver el sufrimiento de otra mujer: el guion sugiere así que su crimen es también un acto feminista.

Sin embargo, la lectura de los hechos se modifica en el desenlace de la película. Si bien la versión de Torre Nilsson mantiene la contraposición entre la Justicia Divina y la justicia humana (representada en los tribunales de la última escena), la narración invierte la interpretación de los acontecimientos. Emma logró burlar la justicia humana, pero siente que será castigada por la Justicia Divina. Con esa reflexión pesimista termina el film, que no nos ofrece entonces a una heroína victoriosa, sino a una mujer culpable: “Apenas había conseguido eludir la justicia de los hombres, nació el terror por otra justicia: la que seguramente ya me habría condenado”.

Esta fue una de las películas menos exitosas de Torre Nilsson en términos de público, con apenas 80.000 espectadores (Martin 46). Según declaraciones del director, una explicación posible para la escasa repercusión de su film tuvo que ver con las posiciones políticas de Borges y con el modo como retrataba a la sociedad argentina de su época:

Con *Días de odio* vuelvo a ser minoritario. Se prohibió que la película fuera vendida en el exterior y se limitó al máximo su distribución en el país. No sé si porque Borges es un autor no visto con simpatía por el gobierno, o porque se piensa que el tema es demasiado negro o desagradable, que no muestra una Argentina demasiado feliz (cit. en Ludmer 420).

Aparece aquí un eje de lectura difícil de obviar: Emma Zunz contrasta con el modelo de obrera esperable en el contexto del peronismo. Aunque no vemos las marcas del agotamiento en su cuerpo ni en su tono de voz, lo primero que dice la narradora protagonista es que está cansada y que solo quiere dormir. El film enfatiza la soledad del personaje, su dificultad para vincularse con otros jóvenes, pero también la explotación a la que son sometidas las obreras (cada vez tienen menos tiempo de almuerzo, el patrón abusa sexualmente de ellas y las maltrata).

El trabajo en la fábrica no aparece como una instancia de realización ni como un vehículo de construcción del proyecto personal, sino de opresión; al punto de que una compañera de Emma llega a afirmar: “Yo prefiero quedarme en casa aunque sea con un tipo que me pegue y me llene de hijos”. En ese sentido, más allá de las posiciones ideológicas de Borges y de Torre Nilsson, el film entabla relaciones ambiguas con el contexto peronista de la época. Por un lado, hace suyo el discurso antioligárquico del peronismo (el oligarca es el villano), pero también desmiente la idea de la “Argentina feliz”, mientras exhibe por medio del personaje de Plesner mecanismos de abuso de poder y de autoritarismo que pueden ser leídos en clave política.

2. Emma Zunz, obrera en Polonia

En 1977, el joven cineasta polaco Maxim Ford dirigió un cortometraje de 12 minutos basado en “Emma Zunz”, producido por la Escuela Superior Estatal de Cine, TV y Teatro de Polonia. Ford se enfrenta con un desafío opuesto al de Torre Nilsson: en vez de ampliar y bifurcar, concentra y sintetiza. Su versión del relato se sustenta en un uso interesante de la banda sonora y el fuera de campo, pero lleva el esfuerzo de síntesis tan lejos que la comprensión del guion puede resultar difícil para un espectador que desconozca el texto fuente.

Según reconstruye Sobol-Jurczykowski, traductor de Borges al polaco, el interés por Borges en Polonia –definida como “un país oprimido y tenaz” en “Tema del traidor y del héroe”– se intensifica a partir de mediados de la década de 1960: “Un interés más profundo por este autor, traducido ya a muchos idiomas y galardonado con numerosos premios (también internacionales), empieza en 1966” (199). La versión polaca de *El Aleph* se publica con el título de *Czytelnik* en 1972, aunque es posible que alguna traducción haya circulado antes en revistas.

Filmada en la Polonia comunista, la película de Ford enfatiza el ámbito fabril en el que transcurre la acción: los planos detalle de las máquinas textiles abren el film y puntúan la narración, subrayando que estamos ante la historia de una obrera. El conflicto sindical, que aparecía apenas sugerido en el cuento, adquiere mayor presencia en el corto, con una breve escena de represión policial que Loewenthal observa desde la ventana de su oficina. La filmación de la película coincide con un momento de alta movilización social en Polonia, que atravesaba desde 1976 una serie de protestas obreras que derivarían en la renuncia del primer ministro Piotr Jaroszewicz en 1980 (Pérez Regueira s/p).

Otro aporte de Ford es la construcción de Loewenthal como un misógino y un abusador, algo que ya estaba presente en el Plesner de Torre Nilsson, pero que Borges no había previsto. Una lectura posible del cuento podría argumentar que Loewenthal no es exactamente un villano: el narrador nos dice que es “avaro” (en línea con el viejo estereotipo asociado a personajes judíos) y que ejerce una devoción religiosa superficial (“Creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones” [567]), pero no presenta a un hombre malvado.

Ford, en cambio, hace de Loewenthal un personaje despreciable. La primera escena nos muestra al patrón mirando con lascivia a una obrera, e incluye un plano detalle del personaje apoyando su mano en el hombro de una empleada. Emma es testigo de esta secuencia: vemos, en primer plano, el desprecio que ella siente por su futura víctima.

El cortometraje apela al *flashback* para reconstruir la infancia feliz de Emma y la prehistoria de la acusación a su padre. Ford descarta la utilización de una voz narradora, pero sí incorpora en voz *over* al padre de Emma, quien lee la carta que ella recibe. Esta es una modificación relevante con respecto a la versión original: es el propio Emanuel Zunz quien redacta la misiva en primera persona y anuncia su suicidio.

La carta del padre comienza con un *memento*, un mandato de memoria: “Querida Emma, recordá nuestra desgracia”. Esta es otra transformación significativa con respecto al cuento, puesto que modifica el móvil de la protagonista: la venganza de Emma ya no surge solo de su propia decisión, sino que resulta también de la obediencia a su padre, quien al despedirse de su hija le pide memoria y, por lo tanto, justicia.

El corto omite toda referencia a las dificultades de la protagonista para relacionarse con los hombres; en consecuencia, la escena de Emma con el marinero no resulta justificada: solo comprendemos la necesidad de ese encuentro sexual si conocemos el cuento. Ahí donde Borges y Torre Nilsson preferían la elipsis, Ford elige mostrar el acto sexual desde la perspectiva de Emma. El marinero es presentado de manera grotesca, por medio de varios planos detalle (su mano torpe sobre el cuerpo de ella, su bigote, sus labios llenos de saliva en

las comisuras) que alternan con planos subjetivos y primeros planos del rostro de Emma, signado por el asco.

Tres veces apela la narración fílmica al plano subjetivo. En todas ellas, Emma está mirando a un hombre: el padre (en los *flashbacks* que evocan la infancia), el marinero (en la escena de sexo) y Loewenthal (en la escena del asesinato). La utilización de este procedimiento sugiere una lectura muy próxima a la versión borgeana, según la cual las tres figuras masculinas se superponen en la venganza de Emma Zunz: al matar a Loewenthal, la protagonista está haciendo justicia por su padre, pero también se está vengando del marinero al que debió someterse.

El desenlace se apeg a al cuento borgeano. Emma le dispara a Loewenthal y empieza a formular su acusación (“He vengado a mi padre y no me podrán castigar”), pero no llega a terminarla porque el hombre muere antes. La cámara ofrece entonces un primer plano del cadáver con los ojos abiertos, y Emma llama a la policía para contar su versión: “He matado al director Loewenthal. Me hizo venir con el pretexto de la huelga. Abusó de mí. Lo maté”. Lo último que vemos es un primerísimo primer plano de Emma contando por teléfono su versión: a diferencia de la película de Torre Nilsson, que a último momento condenaba a su protagonista, aquí la narración no abre lugar a juicios, sino que concluye cuando Emma ha consumado su plan.

3. Em/ma escindida en Nueva York

Splits (1978), de Leandro Katz, es la más excéntrica de las versiones audiovisuales de “Emma Zunz”. Se trata de un cortometraje de 25 minutos, filmado en Nueva York. Traducida como *La escisión*, la película asume una estética vanguardista, en la que puede reconocerse el influjo del psicoanálisis, del feminismo y, sobre todo, del pensamiento posestructuralista –tan en boga en los años setenta– y su cuestionamiento de las nociones de sujeto y de representación.

Katz es un artista visual argentino, pero realizó casi toda su obra en Estados Unidos. Sus trabajos incluyen instalaciones fotográficas y producciones multimedia. Dirigió 17 films: el sexto fue *Splits*, estrenado en la John Gibson Gallery de Nueva York. La película se presenta como “basada en Emma Zunz”, pero más que una adaptación funciona casi como una *deconstrucción* –del personaje, de la trama y de la enunciación misma–.

En términos visuales, la narración se despliega en una pantalla escindida en cinco partes. La mitad superior de la imagen se divide en cuatro, y solo muestra fragmentos del rostro de Emma; en la mitad inferior transcurre la acción diegética, que también se desenvuelve de manera fragmentaria: el montaje no presenta una secuencia lógica, sino que construye la trama a partir de una sucesión de elementos aparentemente inconexos.

La escisión se percibe también en la banda sonora: el sonido no coincide con la imagen; la película prescinde del sonido diegético. Los cuatro rostros de Emma en la parte superior de la pantalla mueven los labios durante todo el film, pero no escuchamos lo que dicen: son narradoras mudas. La voz de Emma se desdobra en dos voces *over* –denominadas “E” y “M” en el guion–; una de ellas habla en primera persona, la otra en tercera. La duplicación de las voces se traduce en un doble nombre para la protagonista:³ es Emma, pero también es Muriel.

La película tematiza la escisión de la protagonista: Emma está dividida y desdoblada. Es interpretada en la imagen por dos actrices en simultáneo: en la parte inferior del plano (que

³ En el nombre del personaje ya está presente esa duplicidad: Emma tiene doble “m”, y “Zunz” puede leerse de igual forma si uno gira la palabra en 180 grados.

podríamos denominar “diegética”, en el sentido de que presenta un argumento ficcional) vemos a Lynn Anander; mientras que en la parte superior (que podríamos denominar “no diegética”, dado que solo nos muestra un rostro parlante) vemos a Kathy Gales. Las dos voces *over* también están a cargo de dos actrices distintas: Anander y Sheila McLaughlin (a quien nunca vemos en el encuadre).

Son los tiempos de la “muerte del sujeto” (Foster 172): el guion reduce la trama y los personajes a su mínima expresión. De Emma solo sabemos su nombre, que apenas alcanza para convertirla en un personaje en el sentido tradicional: tiene distintos rostros, distintas voces y, aunque accedemos a su interioridad por medio de la narración en voz *over*, no logramos reconstruir sus móviles ni sus intenciones. El resto de los personajes desaparece, con excepción de Loewenthal, reducido también a su mínima expresión: no tiene nombre y solo lo vemos al final, sentado en su oficina, recibiendo el disparo de la protagonista.

La presencia de la ciudad es uno de los elementos que este film comparte con el cuento de Borges y con la película de Torre Nilsson. Pero aquí la acción se desplaza a Nueva York (la reconocemos aunque el guion no la menciona explícitamente), presente por medio de varios planos rodados en exteriores y de imágenes documentales. Katz explica en una entrevista: “En todas mis películas hay un aspecto documental. En *La escisión*, la multitud, la zona de Wall Street, la basura en las calles son un fiel registro del aspecto que tenía Nueva York en ese entonces” (cit. en Reynaud 34).

El guion incorpora varios pasajes literales del cuento, y pone en primer plano un elemento estructurante de la historia y del personaje: la duplicidad. En un texto célebre, Piglia explicó que todo cuento relata dos historias y que este mecanismo adquiere un funcionamiento singular en la narrativa de Borges. “Emma Zunz” es un ejemplo claro del procedimiento según el cual “Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible” (Piglia 111). Esa duplicidad de la historia secreta y la historia visible produce un desdoblamiento de los elementos narrativos, entre ellos la causalidad (Emma tiene dos motivos para matar a Loewenthal) y la constitución de la propia protagonista, también desdoblada (el narrador nos dice que Emma “no creyó” en la acción que ejecutaba y que en el presente es incapaz de recordarla).

El film de Katz recupera la fragmentación –del sujeto y de la representación– como tema y como procedimiento estético. Uno de los efectos más claros de esa fragmentación es la ruptura del régimen de transparencia que permite la identificación del espectador en el cine narrativo tradicional. En su pretensión de deconstruir la transparencia y exhibir su condición de artificio, *Splits* subraya las marcas de la representación. Por ejemplo, la escena del asesinato sucede dos veces: en la primera vemos al personaje masculino caer al piso tras el disparo; en la segunda vemos a un asistente de la filmación ayudando al actor a caer. De esta manera, la instancia de enunciación (la filmación) se inscribe dentro del enunciado (el film).

Al romper la identificación primaria, el film imposibilita también la identificación secundaria (Metz): Emma no es aquí un personaje con el que el espectador pueda identificarse, sino apenas un nombre que enmascara un conjunto heterogéneo de fragmentos (rostros, voces, objetos, acciones). La instancia de enunciación subraya que estamos asistiendo a un discurso construido, exhibe las suturas del lenguaje audiovisual.

De esta manera, *Splits* evidencia lo que la crítica ha señalado con frecuencia: la afinidad entre la literatura de Borges y la teoría posestructuralista, sobre todo Barthes y Derrida (Galindo González). Estos autores sostienen la imposibilidad de representar, descartan la clausura del sentido en el texto y reivindican el significante por encima del significado, a la vez que decretan el fin de la mimesis y la “muerte del autor” (Barthes).

Más allá de su política de la forma, dirigida a evidenciar los mecanismos de enunciación, la narración de *Splits* declara explícitamente su voluntad de politizar la historia

de Emma y de asociarla al clima de movilización social de los años sesenta y setenta. Está presente la resonancia de la segunda ola feminista en Estados Unidos, pero también ingresan, por medio de imágenes documentales, los ecos de la guerra de Vietnam y de la represión de las dictaduras que gobernaban en Argentina y el Cono Sur.

En *Splits*, la reflexión sobre la representación y el quiebre de la identificación primaria implica también una desnaturalización de la mirada. El film problematiza la instancia *vidente-invisible* de la enunciación cinematográfica (Metz 98), habitualmente identificada con la mirada masculina –y hecha “visible” en los planos detalle de los ojos del patrón–. En este punto se detiene la lectura de Silverman, quien –en línea con los planteos de Laura Mulvey– postula que, al sustraer el cuerpo y la voz de Emma de la representación clásica, el film de Katz cuestiona un régimen escópico basado en la dominación masculina (28).

La primera línea de diálogo alude al “tiempo en que la historia liquida a los amos”, una frase que se repite hacia el final de la película, cuando Emma ha tejido su plan. La historia de Emma Zunz se vuelve aquí alegórica; ella representa a un colectivo –los oprimidos, o más exactamente: las oprimidas– levantándose contra sus opresores. La última parte del film, cuando Emma se desplaza hasta un edificio en el centro de Wall Street para matar a su patrón, se titula “Capitalismo tardío”. En la lectura de Katz, la historia de Emma Zunz es esencialmente una historia de emancipación: de la opresión capitalista –cuyo símbolo aquí es Wall Street– y de su correlato, la opresión masculina. Por eso, el asesinato del patrón es presentado como una “muerte seminal” (“a seminal death”): más que un desenlace, el comienzo de algo nuevo.

En síntesis, la vocación experimental del film, su audacia formal y su renuncia a narrar según los mecanismos convencionales de la ficción cinematográfica hacen de *Splits* una película cuyo interés radica principalmente en el modo en que da cuenta de una determinada época: los años setenta, signados por la politización, la búsqueda de nuevas formas de representación y la exploración de los límites de los discursos artísticos.

4. Emma Zunz en Francia: una versión literal

Dirigida por el cineasta francés Benoît Jacquot, *Emma Zunz* (1993) es una película para televisión coproducida por España (TVE e Iberoamericana Films) y Francia (Cinétévé y La Sept) en el marco del ciclo *Cuentos de Borges*, una serie de seis telefilms realizados con motivo del Quinto Centenario de la Conquista de América. El guion fue escrito por Jacquot junto con Sophie Fillières, y se presenta como una “adaptación libre del cuento de Jorge Luis Borges”, aunque en gran medida lo retoma literalmente.

Director de más de veinte películas, Jacquot empezó su carrera como asistente de Jacques Rivette y Marguerite Duras. Dio sus primeros pasos en la televisión francesa con una entrevista a Jacques Lacan que fue transmitida en 1974 por la Oficina de Radiodifusión Televisión Francesa (ORTF) y que constituye la única aparición televisiva de este pensador. Además de adaptar a Borges, a lo largo de su filmografía Jacquot retomó a autores como Fiódor Dostoyevski, Franz Kafka, Henry James y Pierre de Marivaux.

La versión de “Emma Zunz” realizada por Jacquot tiene algunos puntos en común con la película de Torre Nilsson, aunque el director francés ha asegurado que no conocía el film argentino cuando realizó el suyo. En una entrevista de 2013, Jacquot declaró: “Para mí, Borges es uno de los escritores más importantes del siglo XX. [...] Me ofrecieron filmar cualquier texto suyo, me interesé de inmediato, y elegí ese cuento ya filmado por otros. Hace poco vi la versión de Torre Nilsson. Prefiero la mía” (cit. en Sendrós s/p).

Como en *Días de odio*, la narración comienza por el final: lo primero que escuchamos, sobre los créditos iniciales, son las sirenas policiales que nos indican que ha sucedido un crimen. Más allá de esa prolepsis, predomina el orden cronológico: el primer punto de giro

ocurre cuando Emma (Judith Godrèche) recibe la carta que le anuncia la muerte de su padre, y el film termina con el asesinato de Loewenthal (Claude Brosset), que aquí mantiene su nombre original. Para dar cuenta de los recuerdos de Emma (sobre la condena y huida de su padre), Jacquot apela al *flashback*, como también lo había hecho Torre Nilsson. Y para dar cuenta de los planes de la protagonista, la narración utiliza *flashforward* –la escena del disparo se nos anticipa dos veces–.

Otro elemento en común con la película argentina es la utilización de una voz *over*. Es una voz femenina, pero no la de Emma, sino de una narradora omnisciente en tercera persona –durante buena parte del film, esta voz lee el cuento de Borges, siguiendo la traducción al francés de René L. F. Durand–. Lejos del ejercicio rupturista de Katz, en el telefilm de Jacquot banda sonora e imagen se apoyan mutuamente en absoluta sincronía –que, por momentos, deviene en redundancia: la cámara se limita a ilustrar la lectura del cuento–. Cuando la narradora dice que Emma leyó en el diario sobre la partida del Nordstjärnan, vemos a Emma leyendo el diario; cuando se nos dice que “llamó por teléfono a Loewenthal”, la vemos hablando por teléfono; cuando se nos dice que un perro ladra... vemos un perro ladrando.

El guion de Jacquot y Fillières incorpora prácticamente todo el cuento de Borges, e inventa algunas secuencias de diálogo (como las de Emma con sus amigas, o la breve conversación que mantiene con Loewenthal antes de matarlo). Se omiten las referencias geográficas, sin reemplazarlas: la historia transcurre en una ciudad marítima europea, pero no sabemos cuál es. A la vez, se mantiene la referencia temporal original: al principio la voz *over* nos dice que estamos en 1922, aunque la puesta en escena –bastante austera– remite por momentos a una época posterior.

Al atenerse estrictamente a la versión original de “Emma Zunz”, la película incluso cambia de focalización en el mismo punto donde lo hacía el narrador borgeano. Hacia la mitad del cuento, el punto de vista se desplaza –durante dos párrafos– desde Emma hacia Loewenthal. Jacquot reproduce esta decisión, que resulta inexplicable para el espectador (incluso para el que conoce el cuento de Borges): cuando faltan 15 minutos para que la película termine, la focalización abandona abruptamente a Emma y nos presenta a Loewenthal (a quien casi no habíamos visto hasta entonces) esperando a su empleada.

Con una duración de 52 minutos, la trama expande algunos puntos del cuento, como la cuestión de la huelga sindical –que Torre Nilsson omitía y que Jacquot presenta incorporando imágenes de archivo–, o la visita de Emma y sus dos amigas a un “club de mujeres”, que en el cuento es totalmente anecdótica, pero aquí ocupa casi 10 minutos (una larga secuencia que se desvía del argumento y cuya relevancia no queda clara).

La película vuelve a coincidir con la versión de Torre Nilsson en su elipsis del encuentro sexual entre Emma y el marinero. La construcción espacial de la escena está narrada con rigurosa fidelidad al cuento: vemos la escalera, los losanges, el pasillo y la puerta que se cierra. En este punto del recorrido, la cámara de Jacquot deja de acompañar a los personajes y se detiene ante la puerta cerrada. Llega entonces el único párrafo del cuento que la narradora no lee: el que describe las “sensaciones inconexas y atroces” y los pensamientos de Emma mientras sucede “la cosa horrible” (566). Tras esa omisión, accedemos a la habitación y la voz *over* retoma su relato: “Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos...”.

En términos formales, las secuencias más interesantes del film son las que muestran la soledad de Emma; se destaca aquí la fotografía de Romain Winding, que construye un clima de desolación y extrañamiento en torno a la protagonista. Al margen de eso, la narración de Jacquot no resulta del todo consistente: la transposición directa del cuento a la voz *over* deriva en decisiones fallidas (como el cambio abrupto de focalización) o en expansiones superfluas (como la larga escena en el gimnasio). Aunque en varios pasajes se apega a la literalidad de la

versión original, esta Emma Zunz queda incompleta: más allá de lo delineado por Borges, no sabemos quién es el personaje ni por qué hace lo que hace.

Comentarios finales

A lo largo de medio siglo, las versiones de “Emma Zunz” revelan no solo la persistencia del interés cinematográfico en la literatura de Borges, sino también las múltiples posibilidades de lectura que cada cuento borgeano abre a sus lectores. En formatos heterogéneos, a través de distintas décadas y geografías, las relecturas sucesivas construyen diversas Emmas Zunz: la mujer pudorosa, la obrera combativa, la heroína feminista, la hija fiel, la joven melancólica... Todas esas Emmas estaban prefiguradas en el texto de Borges pero, a la vez, emergen de maneras singulares en cada nueva transposición audiovisual.

El análisis comparado de las distintas versiones permite reconocer continuidades –la focalización centrada en la protagonista, el uso del plano subjetivo en el clímax, la presencia de la voz *over*–, pero también arroja diferencias significativas, incluso entre versiones construidas a partir de procedimientos formales similares. Recursos como el *flashback* y el *flashforward* aparecen en varios de los films analizados, pero adquieren valores distintos: en algunas versiones, resultan justificados por marcos narrativos que instauran un presente a partir del cual se producen las alteraciones del orden temporal; en otras versiones, los saltos temporales irrumpen de manera más arbitraria, sin justificación diegética.

La incorporación literal del cuento por medio de la voz *over*, presente también en distintas versiones de “Emma Zunz”, puede considerarse un homenaje a la escritura de Borges, pero su funcionamiento evidencia que la eficacia narrativa de la literatura no se traslada de manera automática a la narración audiovisual. Un cuento no es un guion: las versiones que se apegan demasiado al texto borgeano terminan siendo ilustraciones audiovisuales del cuento, y por lo tanto solo admiten a un espectador interesado en ellas en tanto adaptaciones –es decir, un lector de Borges dispuesto a asomarse a la lectura de otro, el director o guionista: la experiencia fílmica como una instancia de intercambio de lecturas–. En cambio, aquellas versiones que reescriben el cuento en la voz *over*, o que incluso prescinden de ese recurso, ganan en autonomía con respecto al hipotexto y, por lo tanto, funcionan mejor como narraciones originales.

¿Por qué, de todos los cuentos de Borges, “Emma Zunz” ha sido el más retomado? Es probable que al menos parte de la respuesta radique en la construcción de la trama y su vínculo con el género policial. Pero también en la configuración de un narrador que infunde ambigüedad e incertidumbre a su relato: “Emma Zunz” deja en suspenso las certezas en torno a algunos hechos centrales de la historia, e incluso hace de su protagonista –presentada a partir de unos pocos rasgos– un personaje abierto, susceptible de lecturas contrapuestas; casi un “significante vacío”. Esa apertura le permite a Emma Zunz entrar en diálogo con épocas y ambientes heterogéneos: puede ser una joven desencantada bajo el peronismo, una obrera contestataria en la Polonia comunista, una activista feminista y anticapitalista en los Estados Unidos de los setenta... Con cada versión, el personaje de Borges adquiere nuevos matices, que modifican nuestro modo de leer el cuento y, a la vez, completan esas lagunas que el narrador borgeano ha dejado sembradas como invitaciones dirigidas hacia el futuro, para los lectores que seguirán escribiendo la historia de Emma Zunz.

Filmografía

Ford, M. (1977). *Emma Zunz*. Polonia.

Katz, L. (1978). *Splits* [La escisión]. Estados Unidos.

Jacquot, B. (1993). *Emma Zunz*. España-Francia.
Torre Nilsson, L. (1954). *Días de odio*. Argentina.

Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo y Jelicié, Emiliano. *Borges va al cine*. Librería, 2016.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Paidós, 2009.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé, 1974.
- Cerdá, Marcelo. “La pérdida del nombre. La transposición autónoma de ‘Emma Zunz’ a *Días de odio*”. *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, N° 7, 2011, pp. 85-107.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Fundamentos, 1981.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós, 1984.
- Depetris Chauvin, Irene. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin American Research Commons, 2019. DOI: <https://10.25154/book3>
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Akal, 2001.
- Galindo González, Mónica. Borges y “La biblioteca de Babel”: hexágonos del estructuralismo y del postestructuralismo. *La Tercera Orilla*, N° 25, 2020, pp. 35-43. <https://revistas.unab.edu.co/index.php/laterceraorilla/article/view/4068>
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós, 2008.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil, 1999.
- Maier, Linda. “What’s in a name? Nomenclature and the case of Borges’ ‘Emma Zunz’”. *Variaciones Borges*, N°14, 2002, pp. 79-87. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1405.pdf>
- Martin, Mónica. *El gran Babsy. Biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson*. Sudamericana, 1993.
- Metz, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Paidós, 2001.
- Nuño, Ana. “El cine de Borges. Filmografía”. *La madriguera*, N° 21, 1999, pp. 60-65. <http://hdl.handle.net/10251/41801>
- Pérez Regueira, José Luis. “Crisis económica y distensión, puntos de mira de los nuevos dirigentes polacos”. *El País*, 16 de febrero de 1980. https://elpais.com/diario/1980/02/17/internacional/319590008_850215.html
- Piglia, Ricardo. “Tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Anagrama, 2000.
- Reynaud, Bérénice. *Leandro Katz: arrebatos, diagonales y rupturas*. Espacio Fundación Telefónica, 2013.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*. Paidós, 2000.
- Sarlo, Beatriz. “El saber del cuerpo. A propósito de ‘Emma Zunz’”. *Variaciones Borges*, N° 7, 1999, pp. 231-247. <https://www.borges.pitt.edu/bsol/bsez.php>
- _____. *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral, 2003.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, 1985.
- Sendrós, Paraná. “Jacquot: ‘Lo más cansador es no tener que filmar’”. *Ámbito Financiero*, 29 de enero de 2013. <https://www.ambito.com/edicion-impresajacquot-lo-mas-cansador-es-no-tener-que-filmar-n3773335>
- Silverman, Kaja. “Splits: Changing The Fantasmatic Scene”. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, N° 20, 1983, pp. 27-29. <https://www.jstor.org/stable/44111894>
- Sobol-Jurczykowski, Andrzej. “La recepción de la obra de Jorge Luis Borges en Polonia”. *Variaciones Borges*, N° 16, 2003, pp. 198-202. <https://www.jstor.org/stable/24880310>

- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Losada, 2007.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM, 2009.
- Tedio, Guillermo. “Emma Zunz o el laberinto psicótico”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 21, julio-octubre de 2002.
http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/e_zunz.html
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós, 2004.
- Zecchi, Bárbara (ed.). *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Complutense, 2012.