

**Crímenes perfectos: “El caso Baldomero” y “Emma Zunz”**Gerardo Pignatiello<sup>1</sup>

**Resumen:** Lo que determina que un crimen se constituya como objeto de un género literario es su carácter perfecto (real o aparente). La perfección demanda la investigación, que es lo central en la narración policial clásica. El *crimen perfecto* suele presentar en la literatura dos instancias de verificación que serían, por un lado, la confección del crimen y, por otro, la investigación del mismo. “El caso Baldomero” de Virgilio Piñera y “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges representan estas dos caras del problema: la investigación en el primer caso y el plan del crimen en el segundo. Ambos planos suponen un tercer lugar. Ese espacio es donde se tejen las relaciones principales del crimen y se establecen los vínculos entre el relato y la realidad diegética que se intenta representar y/o recuperar. Este artículo trabaja principalmente en esa tercera zona de la ficción policial.

**Palabras Clave:** crimen perfecto – límites – literatura policial – Virgilio Piñera – Jorge Luis Borges – Emma Zunz – El caso Baldomero

---

<sup>1</sup> **Gerardo Pignatiello** es argentino. Hizo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Está finalizando su doctorado en Estudios Hispánicos en University of Pennsylvania. Publicó “La periferia como posición narrativa en *Rinconete y Cortadillo*”, *Para leer a Cervantes II*, Eudeba, 2008; e “Impulsos narrativos en *El Quijote* de 1615”, *Actas del Congreso Internacional “El Quijote en Buenos Aires”*, UBA, 2006. Hizo presentaciones en Congresos en Estados Unidos y Argentina sobre Cervantes, Jorge Luis Borges, Sarmiento y Antonio Di Benedetto. Su tesis se titula *El policial campero argentino*, sobre el género policial en zonas rurales de Argentina. Contacto: [gerardop@sas.upenn.edu](mailto:gerardop@sas.upenn.edu)

**Abstract:** What determines whether a crime can be considered a subject for a literary genre is its perfection, either real or apparent. Perfection requires an investigation, the central element of classic crime fiction. In literature, there tend to be two different moments in which “the perfect crime” is shown to be such: in the planning of the crime itself, and in its investigation. “El caso Baldomero” by Virgilio Piñera and “Emma Zunz” by Jorge Luis Borges represent these two moments, investigation with regards to the first, and the planning of the crime in the second. Both involve a third space. This space is where the most important relations of the crime are forged, where the links between the story and diegetic reality are established. This article focuses on this third zone of crime fiction.

**Keywords:** perfect crime – limits – detective fiction – Virgilio Piñera – Jorge Luis Borges – Emma Zunz – The Baldomero Affaire

La presentación del crimen como indagación estética tiene una tradición que podríamos situar en sus comienzos con el ensayo de Thomas De Quincey, “On Murder Considered as One of Fine Arts”, publicado por primera vez en 1827 en *Blackwood's Magazine*<sup>2</sup>. A su vez, este texto abre la posibilidad del surgimiento del *género policial* al plantear un problema respecto de la concepción estética de lo que se representa en esta literatura. El crimen representado debe tener ciertas características. Lo que determina que se constituya como objeto de un género literario es el carácter perfecto (real o aparente) del crimen. La perfección demanda

---

<sup>2</sup> El éxito del ensayo provocó la publicación de una segunda parte en 1839 y un “Postscript” en 1854.

la investigación, que es lo central en la narración policial clásica. Así, el acto criminal en estado de perfección potencial se transforma en un centro de atracción para quien intenta hacer justicia y moviliza la narración policial.<sup>3</sup> En este caso, nos vamos a referir al *género policial clásico*, aquel que consiste en un enigma a ser descifrado por un detective. Otras formas del género, como el *hard-boiled* o la *literatura criminal*, presentan problemas distintos que no abordamos aquí. El *crimen perfecto* suele presentar en la literatura dos instancias de verificación que serían, por un lado, la confección del crimen, y por otro, la investigación del mismo. Es decir, la instancia de elaboración que no deja detalle sin ocultar para no ser descubierto y del otro lado, la agudeza de la pesquisa para tratar de encontrar el punto débil de esa trama criminal.

Vamos a analizar aquí, dos relatos de dos autores, “El caso Baldomero” de Virgilio Piñera y “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges, que justamente representan estas dos caras del problema: la investigación en el primer caso y el crimen en el segundo. Piñera y Borges compartieron espacios de escritura en las revistas *El Hogar*,<sup>4</sup> *Sur*<sup>5</sup> y en *Anales de Buenos Aires*<sup>6</sup>. Ambos experimentaron con la idea de construir un *crimen perfecto* en la literatura. El escritor cubano, Piñera, de larga estadía en

---

<sup>3</sup> Borges suele repetir en varios artículos que esta dupla de elementos está en el origen del género practicado por la cultura inglesa: “El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad.” (“Los laberintos” 126)

<sup>4</sup> Revista argentina dedicada principalmente a las amas de casa. Allí Borges escribió artículos y reseñas sobre literatura entre 1935 y 1958. Las colaboraciones de Piñera fueron a partir de 1956.

<sup>5</sup> Borges colabora en la revista dirigida por Victoria Ocampo desde su primer número en 1931. Por su parte, Virgilio Piñera comienza publicando un cuento, “El enemigo” en el año 1955.

<sup>6</sup> Revista dirigida por Borges, donde Piñera publica por primera vez su cuento “En el insomnio” en 1946. Más tarde, en 1955, Borges y Bioy Casares incluyen el mismo cuento en la antología *Cuentos Breves y extraordinarios* (Alonso Estenoz 57).

Argentina entre los años 1946 y 1958, trató con Borges y publicó varias de sus obras en revistas y editoriales argentinas, ya de regreso a Cuba en el año 1965 escribe una *nouvelle* bastante singular dentro de su obra, “El caso Baldomero”<sup>7</sup>. Allí, un protagonista extravagante y acaudalado, Baldomero Azpeteguía, desea ejecutar un *crimen perfecto* cuya víctima va a ser su *drug dealer*, Francisco Wong. Ese crimen será su obra de arte. El problema es lo indemostrable de su autoría ya que ha borrado todas las huellas para justamente alcanzar la perfección. Por lo tanto, el relato policial está en el límite de sus posibilidades y avanza con una investigación imposible hacia una imposible solución. La *nouvelle* de Piñera se centra sobre todo en lo dificultoso de la pesquisa hecha por el detective Camacho. No vemos la perfección del crimen de Baldomero, sino a través del fracaso de la pesquisa de Camacho. Por su parte, el cuento de Borges, “Emma Zunz”, publicado en 1949 en el libro *El Aleph*, ocurre en la otra zona de verificación de la *perfección*, que es el diseño del plan y su ejecución. Como bien señala Beatriz Sarlo, en este cuento “[e]l lector no sigue a un investigador que va deshaciendo con paciencia o inteligencia las coartadas de los criminales, sino los pasos de la vengadora para construir el atenuante de su crimen” (118). El perfecto plan de la protagonista es expuesto con todo detalle. Y apenas alcanzan unas frases finales para dar cuenta de la también fracasada investigación policial, que se agota en el testimonio de Emma. La protagonista, obrera textil durante el primer yrigoyenismo,<sup>8</sup> quiere vengar la muerte de su padre matando a su jefe, Aaron Loewenthal, empresario textil responsable de un desfalco del que se acusó al padre de Emma, ahora muerto en el exilio en Brasil.

---

<sup>7</sup> Es singular porque el género policial no es particularmente frecuentado por Piñera.

<sup>8</sup> El cuento transcurre en los meses finales de la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen, durante enero de 1922.

El cuento expone el entramado que urde la protagonista, quien trabaja con la ausencia de testigos y con la manipulación de las relaciones causales para generar un asesinato sin fisuras. La premisa que parece tener en cuenta Emma es que el punto principal a desentrañar en una pesquisa no son los datos que se recogen, sino la relación que los une. Estos dos relatos construyen un *crimen perfecto* y muestran a su vez las dos caras del problema: la detección policial y el plan criminal. Ambos planos suponen un tercer lugar. Ese espacio es donde se tejen las relaciones principales del crimen y se establecen los vínculos entre el relato y la realidad diegética que se intenta representar y/o recuperar. La confección de un *crimen perfecto* es también un problema de límites, donde el criminal no puede adjudicarse la autoría de ese delito perfecto y el detective, a su vez, no encuentra nada, ni siquiera la sospecha, para determinar aquella culpabilidad.

A pesar de las conexiones existentes entre estos dos autores, han sido muy poco estudiados en conjunto y menos aún desde la óptica de la literatura policial. Tampoco “El caso Baldomero” fue muy observado por la crítica, sea de un modo general o desde el género policial en particular.<sup>9</sup> La propuesta es ver, entonces, los relatos de Piñera y Borges como un intento de exploración de la relación dificultosa entre la representación y lo representado a partir de la idea de *crimen perfecto*, que mostraría cuáles son los límites de ese vínculo tanto en el lugar de la concepción del crimen como en el de la investigación. El hilo que va uniendo lo que se hizo y lo que

---

<sup>9</sup> Es notable la ausencia de trabajos críticos sobre esta *nouvelle* de Piñera. Hay apenas menciones marginales en Alberto Garrandés (105-108) y de Celina Manzoni en la introducción a los *Cuentos Selectos* que utilizamos aquí (Piñera 23-24), por citar algunos casos.

se dice, las confesiones de los protagonistas, es donde se encuentra el nudo de la ficción policial de estos casos perfectos.

Comencemos con “El caso Baldomero”. En los interrogatorios a cargo del detective Camacho, Baldomero, el protagonista y principal imputado en el asesinato de Francisco Wong, enuncia la verdad a gritos, pero le resulta indemostrable en los hechos.<sup>10</sup> Para crear el asesinato perfecto ha tenido que borrar todas las pistas que pudieran incriminarlo. Hay un relato sin pruebas. La verdad carece de elementos empíricos que permitan su corroboración. Hay palabras sin cosas. En la escena del crimen, las palabras no encuentran referentes. El arma utilizada, la “daga florentina” (Piñera, “El caso” 307) que mató a Wong, es sólo un signo ya que no aparece en el “teatro del crimen” (307). La confesión no es razón suficiente para demostrar el hecho y el discurso muestra sus límites. Confesión más pruebas es la ecuación de la resolución dado que la confesión es la narración que sutura el tejido de huellas.<sup>11</sup> Sin pruebas, la verdad queda atrapada en el protagonista, incluso a su pesar. El crimen perfecto es una no-obra. De lo que se deduce que sólo hay relato policial de crímenes imperfectos cuya narración es la puesta por escrito de las huellas que quedan como resto que permite la identificación del autor. Acá nos encontraríamos con una aparente contradicción respecto de lo que anunciamos en el primer párrafo,

---

<sup>10</sup> El detective Camacho, encargado de la investigación, hartado de la perorata de Baldomero tiene que pedirle “Limítese a los hechos” (Piñera, “El caso” 301). Justamente ése es el límite de Baldomero. A partir de ahí, no hay nada.

<sup>11</sup> Hay que convenir en que éste es un paradigma moderno. Ernst Bloch señala que “la evidencia es más civilizada que la tortura y causa un tipo diferente de suspenso” (247. La traducción es mía a partir de la versión en inglés). La desaparición legal de la tortura posterior a la Revolución Francesa posibilitó el desarrollo del género policial. La búsqueda de evidencia suple la obtención de la confesión mediante tormentos.

y que conforma una primera paradoja: hay relato policial porque hay crimen perfecto y ese relato sólo es posible cuando ese crimen deja fisuras que se perciben a través de las pistas. El detective es el lector de la obra que realiza el criminal. Esta idea es sostenida por Chesterton al señalar que “el criminal es el artista creador; el detective, solamente el crítico” (12).<sup>12</sup> Pero sin huellas no hay relato, y sin relato no hay obra. En consecuencia, el crimen perfecto es la ausencia de obra y la presencia del lector se vuelve ociosa. Una primera conclusión que se desprende de estas observaciones compete a las posibilidades de una narración de este tipo: *la perfección del crimen es la causa necesaria para el relato a condición de que el propio relato desmienta o socave esa cualidad.*

En el interrogatorio, a falta de información y datos claros, el detective Camacho se queda vacío y sin pruebas. Franco Moretti sostiene: “El crimen perfecto –la pesadilla de la literatura policial– es el crimen sin rasgos y despersonalizado que cualquiera pudo haber cometido porque, en este punto, todos son el mismo” (135).<sup>13</sup> Desde un punto de vista lógico, la investigación en torno a Baldomero se vuelve antojadiza porque justamente, la perfección del crimen exime de o reparte culpas por igual. Como el *corpus de pruebas* no logra conformarse, lo único que sostendría a Baldomero como “caso” es un *corpus de sospechas*. No hay demasiadas razones para que pese la culpabilidad sobre alguien en particular. Para el crimen perfecto sobra la pesquisa, pero es, de forma contradictoria, una condición para que se haga, es su principal motivación. En “Emma Zunz”, la parte faltante en el cuento es la

---

<sup>12</sup> La traducción es mía a partir del original inglés.

<sup>13</sup> La traducción es mía a partir de la versión en inglés.

investigación porque lo central del relato es la confección del crimen. Baldomero, sin embargo, es sometido a la prueba de los interrogatorios, de la cual sale airoso –a su pesar–, porque allí reside el centro de la narración. De hecho, una gran parte de la *nouvelle* está constituida por el informe del detective Camacho. En cambio, Emma es eximida de ese trámite policíaco en los límites del relato. El cuento de Borges acaba con un llamado a la policía.

Se pone a prueba, entonces, el plan de Baldomero, pero no hay modo de dejarlo al descubierto porque lo que haría falta ya no existe. Sabemos también que este personaje es bastante afecto a estas situaciones irresolubles. En el informe de Camacho, la criada de Baldomero confiesa que éste le había dicho a Wong que “podía matar a cualquiera sin que la Policía lo cogiera” (Piñera, “El caso” 296). Baldomero cumple, pero la víctima es quien debía corroborar la promesa del asesino. Es el exacto reverso del protagonista de uno de sus escritos, su novela *Cómo privar al mundo de un monumento de la literatura* en la que “un superescritor que, habiendo compuesto la obra literaria más grande de todos los tiempos, decide sustraerla al conocimiento del público” (Piñera, “El caso” 300). Este título, junto a otros, se menciona en el escrutinio que Camacho hace de las obras de Baldomero:

El carácter de sus escritos revela el delirio de grandeza de que está poseído.

Se advierte ya desde los mismos títulos: *Correcciones a “Viaje a la Luna”*, de Julio Verne; *La posición geográfica de Cuba es el fundamento para hacer de*

*esta isla una potencia de primer orden; Refutación del concepto socrático: “Sólo sé que no sé nada”; Crimen perfecto pero criminal imperfecto; Cómo privar al mundo de un monumento de la literatura.” (Piñera, “El caso” 300)*

La narración, a través de este tipo de superlativos y exageraciones que aparecen, además, bajo formas artísticas como la pintura y la literatura va conformando un campo semántico en torno a los límites de la representación.

Baldomero no tiene obra, pero quiere mostrársela a todos. Además, mide al resto con la misma lógica: hacer todo con nada, hacer lo máximo con lo mínimo. Por eso, establece su superioridad “moral” sobre Camacho:

Camacho afirma que no soy el asesino, y basa su conclusión en el hecho de que no he aportado pruebas: eso lo tiene furioso. Con un montón de pruebas en su mano sería muy fácil demostrar que soy el asesino; sin algunas, es totalmente imposible. Entonces declara que soy un mitómano, lo cual es poca cosa. Es ahí donde logro mi victoria moral sobre este triste aprendiz de detective. (Piñera, “El caso” 319)

La victoria que establece Baldomero sobre Camacho se puede leer también como la del artista sobre el crítico. La obra máxima exige el máximo lector. De ahí, la defraudación que siente Baldomero con Camacho porque no está a la altura de las

circunstancias. Para Baldomero, el mundo de lo posible no pertenece al arte; no hay posibilidad de objetivación de su obra. Se trata de un proceso meramente mental, de orden especulativo, lo que refuerza la estructura clásica de este policial, como *relato-problema*. Entonces, a falta de pruebas, se abren las posibilidades de la mentira. Hay diferentes estatutos en la realidad y la ficción: “En los anales del crimen, Baldomero es un simple caso de mitomanía; en los de la literatura, un alto exponente de fantasía creadora” (Piñera, “El caso” 266).

Mentiroso en la realidad<sup>14</sup> equivale a verdadero en literatura. Lo que no es verdad en las acciones de Baldomero termina por reafirmarse como ficción en sus escritos. Gana literariamente lo que pierde en términos reales. Diferente valor de una misma acción en dos ámbitos distintos. Realidad falsa y ficción verdadera. A los ojos del detective Camacho, la obra de Baldomero consistiría en perpetrar una mentira en la realidad para que eso se convierta en literatura. Hay un pasaje entre esos mundos. La obra literaria es involuntaria en Baldomero y, sin embargo, inevitable dado el carácter perfecto de su crimen. Es un intento por inyectar realidad a su crimen que va perdiendo entidad. El fracaso de su autoría criminal es el éxito como artista. Ese pasaje es el mismo Baldomero que oscila entre un mitómano y un asesino. El mismo narrador se refiere al protagonista como “un escritor cuya criminalidad se hacía pasar por el tamiz diez veces más fino de la literatura” (Piñera, “El caso” 267). Las interminables y enfadosas digresiones de Baldomero durante el interrogatorio al que lo somete Camacho dan cuenta de esa intención estetizante en todo momento.

---

<sup>14</sup> La referencia es siempre, claro, a una realidad diegética, la realidad postulada dentro de los límites del relato.

A pesar de querer ser reconocido como asesino en esa *obra maestra* que es el crimen de Wong, sin embargo, donde más se luce, lo que no puede dejar de hacer, es producir un discurso retórico y estético, que entierra cada vez más la verdad.<sup>15</sup>

Pero el detective busca la forma de construir el relato de lo real, a pesar de que lo que queda es el relato del fracaso, apenas literatura. Busca la causalidad de la realidad. En “Emma Zunz” es ese mismo problema el que está en juego: el de la causalidad. Para esto, Camacho prepara los interrogatorios de Clavé (otro sospechoso perteneciente al círculo de amigos de la víctima) y Baldomero. El detective los coloca en habitaciones separadas y va poniendo en escena una rara variante del *dilema del prisionero*<sup>16</sup> porque no se trata de averiguar la culpabilidad de Baldomero, sino precisamente de establecer su inocencia. Realmente Baldomero no tiene una buena causa para haber matado a Wong. Camacho notó eso y se lo hizo saber. Eso que fue involuntario, quizá, dio más posibilidades para desvincularlo del crimen. Se podría decir en este caso, y para sumar un poco de azar en la confección de la perfección, aquello que dijo Victor Shklovski sobre el cuento “La

---

<sup>15</sup> Una vez más, los designios de Baldomero no se cumplen. Comenta el narrador sobre Baldomero al comienzo de la *nouvelle*: “Se comprometía con la excentricidad y con la literatura. ¡Cuántas veces hubo de decirme: ‘¡Aunque una u otra, o las dos juntas, me llevarán al patíbulo cultivándolas y defendiendo su causa, que es la mía!’” (Piñera, “El caso” 261). Pero es finalmente el ejercicio de la literatura lo que lo aleja del patíbulo. Es la defensa de esa “causa” estética lo que lo salva de la “causa” criminal.

<sup>16</sup> Una formulación simple del dilema del prisionero es la siguiente: “Dos hombres sospechosos de haber cometido un crimen juntos son arrestados por la policía y colocados en celdas separadas. Cada sospechoso puede confesar o permanecer en silencio sabiendo cuáles son las consecuencias de cada uno de estos actos. Ellas son: 1) si un sospechoso confiesa y su compañero no lo hace, el que confiesa sale libre y el otro va a la cárcel por 20 años; 2) si ambos confiesan ambos van a la cárcel por 5 años; 3) si ambos permanecen en silencio los dos van a la cárcel por un año por haber tenido armas escondidas, un cargo menor. Se asume que no hay ‘honor entre delincuentes’ y que el único interés de cada sospechoso es su solo autointerés. Bajo estas condiciones, ¿qué deben hacer estos criminales?” (Rosenkrantz 89).

parure” de Guy de Maupassant: “el engaño es superior a las fuerzas de los que engañan” (318). La falta de motivación, que no estaba necesariamente en los planes de Baldomero, contribuye a la perfección. El azar, los imponderables, los imprevistos van frustrando la autoría del asesino. Dice Baldomero: “Nunca me perdonaré no haber previsto a Camacho; él, más que ese imponderable que invalidó mi crimen, es la causa de mi fracaso” (Piñera, “El caso” 262). Son dos hechos los que terminan perfilando la perfección: el investigador y la falta de huellas. Lo particular –y que vuelve paródico<sup>17</sup> al hecho– del primer imponderable es que para Baldomero, Camacho constituye una amenaza, no por el éxito que pueda tener, sino por su fracaso. Distinto a lo que sucede en el género policial clásico, el fracaso del pesquisante, es también el fracaso de Baldomero como criminal y entonces, nuevamente no le queda más que la literatura, talento del cual carece Camacho, para mayor pena de Baldomero. Son nuevamente patrones estéticos los que pone en juego el protagonista a la hora de analizar o valorar tanto a las personas como a los hechos.

Baldomero crea dos obras. La construcción del crimen perfecto como obra se va realizando a la par de la lenta construcción del narrador como escritor. Arturo García se declara amigo y *alter ego* del protagonista. Es un comerciante a quien Baldomero va introduciendo en el mundo de las letras y que finalmente termina siendo quien

---

<sup>17</sup> La mayor parodia la constituye la escena imaginada por Baldomero en la que se lo ve victorioso en el cadalso por haber sido hallado culpable a raíz de que él mismo fabrica pruebas para autoincriminarse: “Imagine por un momento que yo, en el momento de consumir el asesinato de Wong, le corto unos cuantos cabellos, los empapo en su propia sangre y los guardo en una cajita. Ya haría su buen rato que mi cabeza, por expresa petición de Salitas, ese fiscal de pacotilla, se habría separado de mi pescuezo, no sin antes haber mirado burlescamente a nuestro Camacho, ese Sherlock Holmes cualquiera” (Piñera, “El caso” 262).

narra la *nouvelle*. Baldomero de alguna forma es autor de ambos: del crimen de Francisco Wong y del escritor Arturo García. La *obra-crimen* opera en el orden de lo real, y la *obra-escritor*, en el orden del discurso cuando produce una obra, que es el relato del “caso Baldomero”. Según la ya clásica definición de Todorov, en el relato policial tenemos dos develaciones, dos historias: “la historia del crimen y la historia de la investigación” (47). La instancia productiva es el asesino. Él permite que se exponga la indagación artística del detective y la del propio crimen. El asesinato de Wong constituye la primera narración, mientras que el escrito del narrador, Arturo García, es el que introduce la segunda historia, que es el informe del detective Camacho. Sin embargo, no tenemos resolución de la segunda historia por lo que también se oscurece la primera, el crimen de Wong cuya autoría depende del éxito de la primera. Hay una mutua dependencia de las dos historias. El propio Camacho dice:

Si fuera a dejarme ganar por la imaginación, entonces Clavé sería el asesino. Por la imaginación..., pero, en mi oficio, la imaginación nada tiene que hacer. En mi oficio se aportan pruebas irrecusables o uno se calla la boca. En una palabra, Clavé me resulta sospechoso, pero al mismo tiempo, no estoy en condiciones de probar su culpabilidad. (Piñera, “El caso” 316)

Si la segunda historia, que es la obra científica de la corroboración “irrecusable”, es imposible, la primera, la de la “imaginación” de la obra del escritor, también lo será.

En estas condiciones, diríamos que hay un doble relato inconcluso porque Baldomero se transforma en un personaje atrapado en la ficción. Como el Baldomero representado en el cuadro, que decora su casa y cuya ornamentación barroca anticipa el barroquismo del discurso de Baldomero, que abre la primera percepción que el narrador, Arturo, tiene del protagonista, éste no puede salir del espacio de la representación.<sup>18</sup> A pesar de querer tener incidencia en la realidad mediante la creación de un *crimen perfecto* y que se lo reconozca como autor del mismo, esto lo hace a fuerza de seguir produciendo, de seguir engrosando una ficción infinita. Luego de que Camacho no pudiera imputarlo, Baldomero comienza una tarea de escritura titánica donde suma prueba tras prueba, donde intenta acercar las palabras a los hechos, pero para no lograr nunca juntarlos, para no interceptar jamás esos escritos con la realidad, como si fueran dos rectas paralelas. Escribe unos papeles con que “bombardeó a Camacho” (Piñera, “El caso” 318) una y otra vez o entrega al “juez de instrucción” (292). Esto constituye una segunda paradoja que se hace patente y exasperante: al aumentar su ficción literaria a medida que su crimen se vuelve cada vez más literatura, ese movimiento lo acercaría cada vez más al crimen, a la realidad. *La tendencia a una ficción creciente es también tendencia hacia una creciente realidad que nunca se alcanza.* Los escritos de Baldomero no alcanzan a abarcar la realidad del crimen que intenta representar.

---

<sup>18</sup> Se trata de un cuadro que la narración destaca varias veces. Un retrato al óleo de Baldomero en un marco barroco y con una leyenda que decía: “Baldomero, Príncipe de las Tinieblas” (Piñera, “El caso” 264). Toda esa estética excesiva, de más está decir, que al detective Camacho no le decía absolutamente nada.

Dadas las circunstancias de la investigación, las evaluaciones de las posibilidades del “caso Baldomero” las hace el propio narrador, tomando además, el punto de vista del escritor:

1. Baldomero asesinó a Wong: su crimen empaña la literatura.
2. Baldomero es un mistificador: gana la literatura por su poder de generar misterio; ahí reside su eficacia.
3. Sin haberlo cometido, Baldomero llegó a creer que lo cometió a partir de creerse su relato: erige la postura en verdad revelada. La ficción se vuelve real. Es un pasaje entre mundos.

Son tres niveles en la relación *literatura/realidad*, entendidos ambos conceptos dentro del mismo espacio de la ficción como *narración/objeto narrado*. La última es el paso más sofisticado que abre todo un espacio de indagación con la posibilidad que tienen los discursos de producir la realidad. Pero esos niveles son, además, los límites del problema.

Estas observaciones permiten una última consideración sobre esta relación entre crimen y literatura. *El crimen perfecto no puede tener una representación perfecta*. Esos infinitos papeles de Baldomero no están representados en la *nouvelle*. La obra de Baldomero es interminable y, por lo tanto, irrepresentable porque nunca podrá dar cuenta de todo lo referente al crimen, dado que eso sería dejar de ser literatura para pasar a ser realidad: cada elemento de sus escritos se correspondería con un detalle del crimen. Al *crimen perfecto* no corresponde una literatura perfecta. Aristóteles dice que lo perfecto es “Aquello fuera de lo cual es imposible encontrar

ninguna de sus partes” (V, XVI, 1).<sup>19</sup> Lo perfecto es una obra acabada y fuera de ella no hay parte que la constituya. La obra de Baldomero es imperfecta aún porque no terminó de incluir los elementos que demuestran la perfección del objeto representado. Y eso es imposible por dos razones. Una es que esos elementos, las huellas, ya no existen. Y dos que, de existir, no podrían ser incluidas sin que se perdiera el carácter de obra literaria del escrito, puesto que sería algo del orden de lo real. Este límite es también la condición de posibilidad de la obra. Aquí se vuelve al comienzo. La perfección del crimen es lo que posibilita su consideración estética. Sin embargo, es la sospecha, la falta de información, la constatación insuficiente e inacabada de Baldomero como criminal, lo que funciona como motor de la narración. El resultado es uno de los libros escritos por el protagonista: “*Crimen perfecto, pero criminal imperfecto*” (Piñera, “El caso” 300). Baldomero es el Dios creador de un mundo de ateos.

Si en “El caso Baldomero”, la verdad es enunciada a gritos pero no demostrada, en “Emma Zunz”, la verdad queda atrapada en un triángulo formado por la protagonista, el narrador y el lector. Queda encerrada en un circuito estrictamente literario y, por lo tanto, no trasciende al ámbito legal, dado que la pesquisa no forma parte de los hechos narrados. Incluso el lector cuenta con mayor información que la que tendrá el futuro detective. Sin embargo, como observa Enrique Pezzoni: “ni el narrador ni el receptor conocen el porqué de las acciones del personaje” (Louis 137) sino hasta el final. De este modo, el relato cierra sus fronteras de manera segura

---

<sup>19</sup> La traducción es mía a partir de la versión en inglés.

debido al modo en que circula restringida la información, que deja la verdad dentro de los límites de la literatura.

Como en el caso de las menciones a la *realidad*, la referencia es también a una *legalidad* postulada dentro de los límites de la narración ficcional. Con respecto al tema legal, es importante aclarar algo. Algunas lecturas, como la de Enrique Pezzoni, ven las acciones de Emma como la imposición de una norma sobre otra, el reemplazo de la “justicia humana” por la propia norma de la protagonista (Louis 140). Esta lectura tendría un problema dado que no se trata de una sustitución por una nueva ley, es decir, por un nuevo sistema legal que rija en la sociedad, sino es un acto de venganza. Como sostiene Siegfried Kracauer:<sup>20</sup> “[c]omo el crimen, su autor no es más que la negación de lo legal” (107). Pero difícilmente se pueda ver a Emma como alguien que establece un nuevo sistema de normas. Por eso, es acertada la referencia de Ximena Briceño a dos sistemas legales distintos que colisionan:

En el cuento, la venganza se intercambia por el crimen yuxtaponiendo dos marcos legales: el primero premoderno donde puede operar desmedida la venganza individual y el segundo, moderno, en el cual, tras el establecimiento de un código legal común, el Estado toma a su cargo la administración de la justicia. (137)

---

<sup>20</sup> Recientemente, en 2010, Silvia Villegas hace la primera traducción al español, para editorial Paidós, de este estudio clásico del género policial escrito en 1925 y publicado en 1971: *La novela policial. Un tratado filosófico* de Siegfried Kracauer.

Pero nos parece incorrecto hablar de intercambio o sustitución porque no se ha reconocido por parte del Estado ese reemplazo por la Ley del Talión, sino que ésta se mantiene activa debido a un engaño. Antes que sustituir, Emma, como indica Josefina Ludmer, “se burla de la justicia estatal” (363). Pero la sola presencia de la burla indica que hay algo que no se puede eludir: Emma debe crear el relato que la exculpa a través del “atenuante” mencionado por Sarlo (118).

Volviendo a los límites de circulación de la verdad, la perfección del crimen de Emma está garantizada por una serie de silencios y desconocimientos: el compañero de pensión del padre de Emma que, al escribirle la carta con las malas nuevas, “no podía saber que se dirigía a la hija del muerto” (Borges, “Emma Zunz” 68); “Emma , desde 1916, guardaba el secreto” (69) de que Loewenthal era el culpable del desfalco en la fábrica; Emma no le había revelado a nadie ese secreto, “ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein” (69); “Loewenthal no sabía que ella sabía” (70); y “llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que deseaba comunicar, *sin que lo supieran las otras*, algo sobre la huelga” (71, las itálicas son mías). Se cierran los espacios de circulación de la información para dejar a Emma como el único lugar de conservación del hecho criminal bajo la forma de secreto. Una información que tiene un circuito tan cerrado que o no sale de la protagonista o se comparte con los que ya no están, como su padre: “quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente” (70). Es el encierro escenificado en la carta rota, con información sobre el padre suicida, en el cajón de la mesa de luz; el dinero roto pagado por el

marinero extranjero en la habitación del Bajo a cambio de sexo; y el aislamiento de la oficina de Loewenthal en los altos de la fábrica en esa tarde sombría de sábado cuando Emma comete el crimen.

Como en “El caso Baldomero”, en “Emma Zunz” intervienen también elementos azarosos. Mientras Emma va preparando su venganza, ocurren hechos no esperados que también pasan a formar parte del plan: la noticia en el diario sobre la partida del barco *Nordstjärnan*<sup>21</sup>, que le proporcionará a la vengadora un marinero desconocido con el cual tener sexo y luego hacer pasar ese hecho por una violación, pero de otro, de su jefe y víctima, Aaron Loewenthal; la errancia por los bares buscando un marinero cualquiera y aprendiendo de las prostitutas; además, la misma narración da cuenta de las modificaciones producidas por la irrupción de lo no planificado. “Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz” (Borges, “Emma Zunz” 75).

Y las cosas no ocurrieron como estaban previstas principalmente por la aparición de un tema central en el cuento y en la perfección del crimen: *el manejo del tiempo que se deriva de un cambio en los sentimientos de Emma*. El camino que se recorre es desde el deseo de justicia y venganza por la muerte del padre al odio por el ultraje personal presente. El sentimiento sobre el pasado (pérdida del padre) es actualizado por un sentimiento sobre el presente (sexo no deseado con el marinero).

---

<sup>21</sup> “No durmió aquella noche, cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan” (Borges, “Emma Zunz” 70). Esto sucede el día anterior a la lectura de la noticia sobre el barco.

Pero no se trata de una sensación buscada, sino de algo impensado que se encontró en medio de los hechos. También Emma construye para ella misma una nueva cadena causal. No sólo arma para los otros una nueva historia. Es el mismo par de fuerzas que, como culpa, actúa en el relato de Piñera: lo planeado y lo imprevisto.

Por otra parte, el sexo tiene también un sentido fuertemente temporal. Emma conecta su acto sexual con el de su creación. Ese acontecimiento también actualiza la presencia paterna para que esté presente en la cadena de hechos. Se vuelve una nacida para vengar. Su gestación es el primer eslabón de la venganza. Como explica Beatriz Sarlo, Emma “[a]dmite, tácitamente, que ella es hija de esa violencia y, a pesar de ello (o por eso mismo), sigue los pasos de la venganza” (118). De este modo, se produce la conexión con el pasado. En el vestíbulo del lugar donde se acuesta con el marinero hay “una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús” (Borges, “Emma Zunz” 72). Son también los “amarillos losanges de una ventana” (69) de la casa de Lanús que Emma recuerda el día de la noticia del suicidio de su padre. Es el lugar de la infancia que evoca los años felices, pero también el del pecado original que la produjo a ella. Ella es el producto de lo mismo que está por hacer con el marinero. Como podemos deducir de la cita de Sarlo, el carácter negativo que se le asigna al acto sexual, provoca por un lado, una identificación afectiva con su madre “sufriendo” al acostarse con Emanuel Zunz y por otro, su propio sufrimiento repetido por tener que hacer lo mismo para vengar a ese padre que no es solamente un valor positivo. Por esta razón, en Emma no sólo

se hace presente la sed de *venganza*, que es lo que señala Sarlo en su lectura, sino también un sentimiento de *deber* familiar doble con su madre y con su padre. Sin embargo, el acto sexual con el marinero, que es visto por Sarlo como un momento de “conocimiento” (119)<sup>22</sup> y por Piglia como el momento en que la historia narrada adquiere “un nuevo sentido” (128),<sup>23</sup> cobra una actualidad que termina por un lado, desbancando a las demás razones del crimen y por otro, asegurando esa venganza. Es decir, ese acto ayuda a la mejor concreción y asegura el acto vengativo.

La conexión con el pasado es, al mismo tiempo que la postulación de una nueva continuidad, un modo de ruptura de la cadena de causas. “Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman” (Borges, “Emma Zunz” 72). Hay dos razones para que los hechos queden fuera del tiempo. La primera es una separación muy grande entre el pasado del hecho y su futuro. El sentido que tuvo en el pasado es muy diferente al que adquirió después. No era en el pasado lo que después fue. Sólo guarda un único sentido en la mente de Emma. Pensemos en el ejemplo del marinero. Para Emma, el marinero es una herramienta para la justicia, sentido final de toda la serie en el plan de ella. Para el marinero, ella es una herramienta del goce, todo termina con ese encuentro; su sentido tiene un fin en la propia conclusión del acto sexual. Para Emma, el sentido está diferido en el porvenir. El marinero vive ese detalle como totalidad, mientras que Emma lo percibe

---

<sup>22</sup> Para Sarlo, este momento le da a Emma un conocimiento que ella no tenía y logra, así, establecer la conexión con la historia de su madre y transformar la venganza en una acción doble.

<sup>23</sup> Piglia considera que este es un momento en que se produce la unión de dos tramas. La aparición del *Yo- narrador* –“Yo tengo para mí que pensó...” (Borges, “Emma Zunz” 72-73)– justo en ese momento pone de manifiesto que es él quien está armando la trama.

como una parte de un todo que se alcanza más tarde, en el lenguaje de la ley donde, bajo la forma de un discurso trascendente, todo adquiere un valor final, de justicia verdadera construida de pequeñas falsedades. En segundo término, esos hechos aislados aparecen en conjunto reunidos en un mismo lugar, que es la escena del crimen. El presente de la escena criminal cohesiona los fragmentos incoherentes del pasado y arma una historia futura para la ley, cuya recepción está fuera de la narración. Visto así, “Emma Zunz” es lo previo a la historia policial. El género suele empezar donde el cuento de Borges termina. Se narra como *flashback* lo que aquí es el relato central con una temporalidad hacia adelante. En la narración, Emma es un personaje poseído por un futuro planificado. Cuando recibe la carta de “Fein o Fain” comienza a vislumbrar lo que va a suceder y esa noche “ya era la que sería” (Borges, “Emma Zunz” 69). Este cuento y el policial clásico tienen sentidos temporales inversos. La actualidad de las causas que exhibe Emma a la justicia –“El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...” (76)–, demuestra que la operación sobre el tiempo es enterrar el pasado con motivaciones presentes pero vicarias y cerrar así la posibilidad de una verdad para la justicia. Por otra parte, esta secuencia final de sensaciones que enuncia Emma exhibe algo particular del género, que es el carácter ficcional de la coartada del asesino y la racionalidad como principio organizador de la realidad que se describe. Siegfried Kracauer señala que “La estilización del elemento anímico en la novela policial permite confirmar que su tema es propio de la sociedad despojada de realidad, que surge de la comunidad existencial cuando se le confiere a la *ratio* un carácter absoluto” (49). Kracauer no le da entidad al elemento sentimental dentro del género policial. Por eso es que su aparición está sumamente estilizada, lo que

marca justamente su irrealidad. El sentimiento entra en el orden de la narración a condición de que sea racionalizado a través de un procedimiento estético. La coartada de Emma produce ese efecto estético al confeccionar una serie de sustituciones en el orden de lo anímico que ocultan la verdadera animosidad en el asesinato de su jefe. Una organización falsa de sentimientos verdaderos que produzcan como verdadera la percepción de una falsa realidad.

En cuanto a la perfección del crimen, intervienen varios factores. En primer lugar, el testigo privilegiado del plan es la víctima. Con su muerte expira la verdad también –y funciona como el secreto compartido con el padre ausente–. Pero Loewenthal no logra saber todo porque bruscamente el plan se transforma. Y se transforma porque cambia el móvil del último acto. Si en el plano general todas las acciones llevan a la concreción de un plan divino –“la Justicia de Dios” que triunfa “de la justicia humana” (Borges, “Emma Zunz” 75)–, el acto del asesinato no tiene, como el resto de las acciones por separado, ese factor, ese sentido, incrustado en tanto fragmento de un todo. Al final, Emma no pensó en vengar a su padre cuando mató a Loewenthal, sino en el odio que tenía por el ultraje que había sufrido (voluntariamente, además) a manos, no de su jefe, sino del marinero en el Bajo. Hay una traslación de sentidos y personajes. Cambia repentinamente el significado del hecho final, que sin importar cuáles son sus causas se mantiene siempre igual<sup>24</sup>. El suceso de la muerte de

---

<sup>24</sup> Podemos leer en “La lotería en Babilonia”: “Un esclavo robó un billete carmesí, que en el sorteo lo hizo acreedor a que le quemaran la lengua. El código fijaba esa misma pena para el que robaba un billete. Algunos babilonios argumentaban que merecía el hierro candente, en su calidad de ladrón; otros, magnánimos, que el verdugo debía aplicárselo porque así lo había determinado el azar...” (Borges 70) La lógica es la misma: indagación sobre las múltiples causas de un mismo hecho y de ahí, la derivación de sus distintas significaciones.

Loewenthal es a la vez algo en sí mismo y también el fragmento final de un plan mayor que lo contiene. Es el todo y la parte. No hay conexión ni causalidad entre los componentes menores del plan. Las unidades tienen así una independencia que permite que no se las pueda conectar en la investigación, pero sí son fuertemente conectables en el armado de una narración engañosa. La planificación criminal de Emma tiene la particularidad de portar, además de la ejecución, el propio relato constituido por su propia confesión, que a su vez es definida a partir de una falsificación en la representación de los hechos. En segundo lugar, el carácter transitivo de las unidades, el hecho de que la sensación despertada en la protagonista por una parte sea trasladable como motor de la siguiente, hace posible o facilita la ejecución del plan porque restringe la acción a los estrictos límites de ese eslabón, a pesar de la fuerte conexión con la instancia anterior. Emma arma una lógica que no se traduce en la conexión intrínseca de las partes debido al desconocimiento de las propias partes de formar un todo mayor que ellas. En tercer y último lugar, el elemento azaroso fue estructurando el plan de forma perfecta.<sup>25</sup> La prensa, la noticia del barco, el marinero, el odio, el cambio de sensación final, obraron como reforzadores de la desconexión y a la vez daban una razón específica más intensa que el objetivo final y que se restringía a la unidad particular presentando una motivación más actual. Borges se quejaba de que en la resolución del crimen en *The Door Between* de Ellery Queen “interviene considerablemente el acaso” (*Textos cautivos* 145). En “Emma Zunz”, sin embargo, ese “acaso” –diferente

---

<sup>25</sup> Una vez más, esta es una estrategia recurrente en Borges. En “La muerte y la brújula”, Scharlach se vale también de elementos azarosos para confeccionar su plan. “El primer término de la serie [la anotación de Yarmolinsky sobre el nombre de Dios] me fue dado por el azar.” (169), dice Scharlach y a éste le siguen otros como la publicación de la *Historia de la secta de los Hasidim*, las notas en el periódico *Yidische Zaitung*, etc.

del que provocaba la queja de Borges porque aquí interviene en la confección del plan y no en la solución del enigma—, que hace a la protagonista sentir el asco del ultraje del marinero antes que el odio por la muerte del padre, es tan azaroso como inevitable. Sólo cometió Emma la imprudencia de no preverlo.

Recapitulando, Emma construye una estructura compleja que podríamos dividir en dos. Hay una *estructura profunda* hecha de pasado, donde subyacen las causas verdaderas que desembocan en el hecho final de la muerte de Loewenthal. Esa secuencia sería fácilmente articulable en una pesquisa y, por eso debe ser reemplazada. A ese espacio del pasado, Emma lo va clausurando con sucesivas llaves destruidas en el presente: la carta rota, el dinero roto, el secreto nunca revelado. Entonces surge una *estructura de superficie* armada a partir de elementos verdaderos, “Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio” (Borges, “Emma Zunz” 76), falsamente conectados con una lógica más maleable que la del pasado, que vienen a justificar una muerte ante una justicia en la cual no se cree y, por lo tanto, a la que no se le debe sinceridad. El ocultamiento de la *estructura profunda* del pasado a través de la *estructura de superficie* del presente es la operación que sustenta para Emma el reemplazo de la justicia por la venganza.

**Conclusión:**

En “El caso Baldomero” hay un relato –un exceso de relato, diríamos– que trata de armarse sin hechos, sin pruebas que lo sustenten. En “Emma Zunz” abundan las pruebas, pero no hay relato verdadero que las una. Lo que existe es un manto de fragmentos desordenados que oculta la verdadera conexión entre los hechos y entierra un pasado de verdades para hacer funcionar una causalidad a la vez falsa y actual. La operación sobre el desorden y los equívocos entre detalle y totalidad producen la desorientación necesaria para que aparezca la perfección. Como los hechos son inmodificables, lo único maleable es la red causal. Pero si Emma Zunz triunfa en ese plano, Baldomero se muestra inútil. Si en la *nouvelle* de Piñera, el relato verdadero no alcanza para incriminar a Baldomero, en el cuento de Borges, el relato falso logra no incriminar a Emma, su autora. Mientras que en “El caso Baldomero” la falta de hechos articula una interpretación legal que el discurso del criminal no logra desmentir, en “Emma Zunz”, la proliferación dispersa de hechos no puede, por sí misma, desmontar la falsedad del discurso unificador de la protagonista. El persuadible investigador del “caso Loewenthal” contrasta con el incrédulo Camacho, quien, además, es poco o nada afecto a los relatos. Sin embargo, ninguno de los dos acierta con la verdad. El *crimen perfecto* se articula en el plano discursivo tanto como en el de los hechos. Pero donde verdaderamente se pone en juego la *perfección* es en el lazo que une a ambos lados del crimen, lo que se hace y lo que se cuenta, lo real y lo representado. La falta de correspondencia entre estos dos espacios es la clave de lo perfecto porque mantiene el desdoblamiento de los personajes con su culpabilidad en secreto y su inocencia visible. En las escasas y creíbles palabras finales de Emma y en las increíbles e infinitas páginas de Baldomero está el centro ficcional de estos dos *crímenes*

*perfectos*. Los detectives de estas narraciones policiales encuentran su límite en los relatos de los protagonistas. No pueden penetrarlos por un problema de inadecuación, verosímil en el caso de Emma, inverosímil en el caso de Baldomero. El *crimen perfecto* es el triunfo de una ficción.

De un lado, el cuento de Borges se centra en la confección casi artesanal del crimen perpetrado por Emma. Los detalles y elementos del plan son exhibidos con puntilliosidad sólo en el mundo cerrado y sin testigos de la *estructura profunda*. Por fuera de la narración queda el plano de las indagaciones que espera Emma concuerde con la trama que ella misma se encargó de armar, la que llamamos *estructura de superficie*. Del otro lado, en el reverso del crimen, “El caso Baldomero” muestra la pesquisa. Allí, el protagonista y presunto asesino, no logra que su relato se imponga y se convierta en el veredicto del informe del detective. Así, el único que establece la culpabilidad de Baldomero es él mismo, porque su propia versión nunca logra interceptarse con el relato del detective Camacho.

Estas narraciones cerradas, la de Emma y la de Baldomero, lo son en virtud de la indeterminación de la culpabilidad. La autoría, el nombre del culpable, de los *crímenes perfectos* en ambos casos es lo que conecta el mundo cerrado de las cavilaciones del plan con el exterior, la sociedad. Ese límite que atraviesa el individuo criminal es el que el relato de la pesquisa debe revelar. Es decir que, del lado de la sociedad, la justicia como poder del Estado intentará establecer también

una conexión con el otro lado, el orden de lo individual. Ése es el objeto de la literatura policial, ese germen de relato estatal que arma el detective, pero que falla en los casos de *crímenes perfectos*. En la *nouvelle* de Piñera, la sociedad es el espacio vedado de consagración para el *artista del crimen* porque no deja huellas de autor. El anonimato es finalmente lo que la sociedad de masas le depara a un Baldomero que no pudo dejar su firma por la imposibilidad de ser al mismo tiempo un criminal y un artista. En el cuento de Borges, en cambio, la sociedad es el lugar del que el padre de Emma tuvo que sustraerse porque se había instalado la idea de un delito de su autoría. El falso criminal borgeano debe ocultarse de la vida pública en el exilio primero y mediante un suicidio (¿involuntario?) por envenenamiento después, mientras que el verdadero criminal de Piñera (si es que no se trata de un mentiroso, idea que flota durante todo el relato, pero que nunca sobrepasa el límite de la ambigüedad) no logra ser percibido como tal, a pesar de insistir de todas maneras en mostrarse. Ese espacio del desprestigio que provoca el ocultamiento de Emanuel Zunz en Manuel Maier (su nombre en el exilio) es, finalmente, donde también opera la restitución de la honra a través de la venganza que produce Emma con un nuevo engaño. Una mentira destraba y veng a las sombras a la otra.

En ambos relatos, el *crimen perfecto* tematiza la representación, poniendo en juego los límites entre el objeto y los modos para dar cuenta de él. El *crimen perfecto* pone a prueba en la exterioridad social lo que se engendra y abriga en la interioridad del secreto individual. Este límite se logra atravesar en ambas narraciones debido a la irresolución de los crímenes planeados por Emma y Baldomero.

**Bibliografía**

- Alonso Estenoz, Alfredo. "Tántalo en Buenos Aires. Relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges". *Revista Iberoamericana*, 75 (226) Enero-Marzo, 2009: 55-70.
- Aristotle. *Metaphysics*, books I-IX, English-Greek. Trans. Hugh Tredennick. Cambridge-London: Harvard University Press, 1996.
- Bloch, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature*. Cambridge-Massachusetts-London: MIT Press, 1988.
- Borges, Jorge Luis. "Emma Zunz". *El Aleph*. Barcelona: Alianza, 1998a.
- . "La lotería en Babilonia" y "La muerte y la brújula". *Ficciones*. Barcelona: Alianza, 1998b.
- . "Los laberintos policiales y Chesterton". *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseña en "El Hogar" (1936-1939)*, ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Tusquets, 1986.
- Briceño, Ximena. "El crimen para la venganza: 'Emma Zunz' en el borde del melodrama". *Variaciones Borges*. 25, 2008: 137-153.
- Chesterton, Gilbert Keith. "The Blue Cross" en *The Father Brown Stories*. Londres-Sídney-Toronto: Cassell & Company LTD, 1960.
- De Quincey, Thomas. "On Murder Considered as One of Fine Arts". *On Murder*. Robert Morrison ed. Oxford-New York: Oxford University Press, 2006.
- Garrandés, Alberto. *La poética del límite*. Letras Cubanas: La Habana, 1993.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Trad. Silvia I. Villegas. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Louis, Annick, Comp. *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984/1988*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Moretti, Franco. "Clues". *Signs taken for wonders*. London: Verso, 1997.

Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.

Piñera, Virgilio. "El caso Baldomero". *Cuentos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

---. *Muecas para escribientes*. La Habana: Letras cubanas, 1987.

Rosenkrantz, Carlos. "El dilema de los prisioneros y la moral". *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 9 (57), Diciembre 1987: 87-107.

Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Shklovski, Victor. "La novela de misterio". *Sobre la prosa literaria*. Trad. de Carmen Laín. Barcelona: Planeta, 1975.