



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p199-217>

**“Emma Zunz” entre lo que se dice y lo que se muestra: ethos y lo
insólito en la transposición del cuento al cortometraje**

**“Emma Zunz” entre o dito e mostrado: ethos e insólito na transposição
do conto ao curta-metragem**

*Sandrielle Vitória Barreto Pessôa**

RESUMEN

Este artículo compara la construcción del *ethos* de Emma Zunz en el cuento de Jorge Luis Borges y en su adaptación cinematográfica de 2013. Basado en categorías del Análisis del Discurso Francés y en aportes de Amossy (2013), Maingueneau (2005a, 2005b, 2008a, 2008b) y Pêcheux (1997), examina los efectos de sentido generados en los lenguajes literario y filmico, considerando cómo se configura y resignifica la imagen discursiva de la protagonista. La reflexión destaca elementos insólitos como la inversión moral, la manipulación del silencio y la tensión entre verdad y mentira, que alteran convenciones éticas y sociales. Al final, se argumenta que el ambiguo *ethos* de Emma Zunz actúa como estructura simbólica de una poética de lo insólito que prolonga tensiones éticas propias de la narrativa moderna y las resignifica en códigos contemporáneos, cuestionando expectativas de justicia, identidad y verosimilitud en relatos que cruzan literatura y cine.

PALABRAS-CLAVE: Literatura argentina; Adaptación cinematográfica; Ethos; Ambigüedad moral; Narrativas de lo insólito

RESUMO

Este artigo compara a construção do *ethos* de Emma Zunz no conto de Jorge Luis Borges e em sua adaptação cinematográfica de 2013. Baseado em categorias da Análise do Discurso Francesa, especialmente nos aportes de Amossy (2013), Maingueneau (2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2012, 2013) e Pêcheux (1997), examina os efeitos de sentido gerados nos discursos literário e filmico, considerando como se configura e se ressignifica a imagem discursiva da protagonista. A reflexão destaca a presença de elementos insólitos na trama, como a inversão moral, a manipulação do silêncio e a tensão entre verdade e mentira, que desestabilizam convenções éticas e sociais. Ao final, argumenta-se que o ambíguo *ethos* de Emma Zunz atua como estrutura simbólica de uma poética do insólito que prolonga tensões éticas próprias da narrativa moderna e as ressignifica em códigos

* Universidade Federal de Roraima – UFRR; Programa de Pós-Graduação em Educação – Boa Vista – RR – Brasil – sandrielle.ifrr@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

contemporâneos, questionando expectativas de justiça, identidade e verossimilhança em narrativas que cruzam literatura e cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura argentina; Adaptação cinematográfica; Ethos; Ambiguidade moral; Narrativas do insólito

Introducción

Desde sus inicios, el cine ha buscado en la literatura una de sus principales fuentes de inspiración. Superada su escisión fundacional entre lo documental (Lumière) y lo fantástico (Méliès), la dimensión ficcional se consolidó como una meta natural, dado que la necesidad de narrar es una característica intrínseca a la condición humana. Para quienes nacimos a finales del siglo XX, el vínculo con el universo cinematográfico siempre ha sido estrecho. Las buenas historias no solo deben ser leídas: también merecen ser vistas, oídas, experimentadas en múltiples formatos narrativos.

Somos productos de una era marcada por la convergencia mediática, en la cual el cine explora su potencial narrativo apropiándose de relatos ya consagrados por la literatura universal. Aunque la adaptación cinematográfica pueda considerarse una forma de traducción intersemiótica, los lenguajes del cine y de la literatura son distintos, por ello, uno no sustituye al otro. Cada obra se configura por medio de procesos específicos de significación que les son propios.

La literatura, al igual que otras formas de arte, refleja las relaciones del ser humano consigo mismo, con el mundo y con los otros. A través de su discurso, es capaz de recrear la realidad y de ofrecer caminos simbólicos para pensar las múltiples dimensiones de la existencia. Leer y analizar obras literarias es, en este sentido, un ejercicio de aprendizaje sobre nuestra condición humana en su totalidad: nuestras acciones, sueños, contradicciones y fantasmas, tanto en el espacio público como en el íntimo de la conciencia.

Como afirma Antonio Candido (2006, p. 53), en *Literatura y sociedad*, la función social de la literatura “[...] comporta el papel que la obra desempeña en el establecimiento de relaciones sociales, en la satisfacción de necesidades espirituales y materiales, en el mantenimiento o cambio de un cierto orden en la sociedad”. Tales consideraciones refuerzan la pertinencia de estudios que abordan el diálogo entre literatura, cine y sociedad, especialmente cuando se trata de narrativas que movilizan estructuras éticas y simbólicas desestabilizadoras — como es el caso de “Emma Zunz”, cuyas construcciones discursivas tensionan la verdad, la justicia y la identidad —.

Desde su publicación en *El Aleph* (1949), el cuento “Emma Zunz” — del escritor, poeta, traductor, dramaturgo, crítico literario y ensayista Jorge Luis Borges —, ha instigado a los lectores con su narrativa concisa y ambigua, que combina venganza, engaño y justicia personal. La trama gira en torno a una joven que manipula los hechos

para justificar un asesinato, urdiendo un plan que desafía los límites entre la verdad y la mentira. La fuerza de la narración de Borges reside precisamente en la forma en que el discurso del narrador construye el ethos de la protagonista, convirtiéndola a la vez en víctima y verdugo, inocente y estratega.

En 2013, el relato fue adaptado al cine por Gonzalo Bazillo y Juan Aguirre, en un cortometraje argentino que conserva la estructura básica de la historia, pero traduce sus tensiones en imágenes, gestos, colores y silencios. En esta transposición de lenguajes, emergen nuevas capas de significado y, con ellas, nuevas configuraciones del ethos del personaje.

Basado en categorías conceptuales del Análisis del Discurso Francés, especialmente en los aportes de Amossy (2013), Maingueneau (2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2012, 2013) y Pêcheux (1997), este artículo reflexiona sobre la construcción del ethos del personaje Emma Zunz en los dos soportes narrativos — el texto literario y el cortometraje —, destacando convergencias y divergencias en su imagen discursiva.

Además, articula este análisis con la propuesta de esta revista, al considerar lo insólito no solo como efecto temático, sino como estructura simbólica que organiza la narrativa en ambos medios. Se parte de la premisa de que el ethos, entendido como imagen discursiva de sí, se plasma a lo largo de la enunciación y se ve marcado por elementos verbales, visuales, corporales y contextuales que activan ambigüedades éticas y simbólicas propias de lo insólito. El análisis busca, así, contribuir a la reflexión sobre cómo literatura y cine dialogan en la actualización de un relato que problematiza la verdad, la justicia y la construcción de subjetividades en el campo del discurso.

1 El concepto de *ethos* en la retórica clásica y en el Análisis del Discurso: de Aristóteles a las reformulaciones contemporáneas

El concepto de *ethos* ha sido objeto de reflexión desde la Antigüedad clásica hasta las teorías contemporáneas del discurso. En el ámbito de la retórica aristotélica, el *ethos* se configura como uno de los tres modos de persuasión, junto con el *logos* y el *pathos*. No obstante, su comprensión ha evolucionado significativamente, especialmente a partir de su incorporación a los estudios del Análisis del Discurso (AD), los cuales resignifican este término desde una perspectiva sociodiscursiva y enunciativa. El presente artículo busca examinar este recorrido teórico, destacando las continuidades y rupturas en el modo como se concibe la constitución de la imagen del enunciador.

En *Retórica* de Aristóteles, el *ethos* es entendido como la imagen de carácter que el orador proyecta en el discurso con el objetivo de suscitar confianza en su auditorio. Dicha imagen no es exterior ni anterior al discurso, sino que se construye en su propio transcurso, a diferencia de otros retóricos como Isócrates o Cicerón, quienes la concebían como un atributo preexistente al acto de enunciación. Aristóteles define tres cualidades que deben manifestarse en el *ethos* para que sea persuasivo: *areté* (virtud moral), *phrónesis* (sabiduría práctica) y *eunoia* (benevolencia hacia el auditorio). Así, no basta con ser virtuoso: es preciso parecerlo. La eficacia del discurso depende, en gran parte, de la capacidad del orador para presentarse como alguien competente, íntegro y bienintencionado.

A partir del siglo XX, con el desarrollo del Análisis del Discurso en sus diferentes vertientes, el *ethos* deja de ser una mera herramienta retórica para convertirse en una construcción discursiva compleja, situada históricamente y mediada por condiciones de producción, ideología e interdiscurso. Autores como Amossy (2013), Maingueneau (2005a, 2005b, 2008a, 2008b, 2012, 2013) y Pêcheux (1997) han propuesto enfoques que integran elementos de la lingüística, la pragmática y la filosofía del lenguaje para comprender cómo se constituye el sujeto enunciador y qué imagen de sí se proyecta en el discurso.

Amossy (2013) retoma el concepto aristotélico de *ethos* desde una perspectiva discursiva, destacando su carácter dinámico y relacional. La autora propone una distinción entre *ethos previo* — la imagen que el público ya tiene del orador antes de que este hable, basada en representaciones sociales — y *ethos discursivo*, que se construye efectivamente en el acto de enunciación. En esta perspectiva, no se requiere una autodefinición explícita por parte del sujeto: el modo de decir, las presuposiciones y las formas argumentativas ya configuran una determinada imagen del enunciador.

Maingueneau (2005b, 2008a, 2008b), por su parte, profundiza en la dimensión enunciativa del *ethos*, considerando que esta no es una simple imagen proyectada, sino una instancia constitutiva del discurso. El *ethos*, en su teoría, se relaciona estrechamente con la noción de escena enunciativa, que implica un marco institucional, una relación entre enunciador y coenunciador, y una determinada postura del sujeto enunciador ante su decir. El autor distingue entre *ethos dicho*, cuando el sujeto se describe explícitamente; *ethos mostrado*, manifestado en el estilo, el tono y el cuerpo discursivo; y *ethos prediscursivo*, que remite a saberes compartidos y discursos anteriores que determinan cómo se interpreta el enunciado. Para Maingueneau (2005b, 2008a, 2008b), el *ethos* está

inscrito en la materialidad del discurso: no se dice “yo soy creíble”, sino que se muestra esa credibilidad en la manera de enunciar.

Aunque Pêcheux (1997) no emplea directamente el término *ethos*, sus contribuciones a la teoría del discurso son fundamentales para comprender cómo se constituye la imagen del sujeto en el decir. Desde una perspectiva materialista, el discurso es siempre ideológico y el sujeto es efecto de sus condiciones de producción. En este marco, la imagen del enunciador se forma en una relación espejular con el coenunciador, en la que ambos se configuran mutuamente. El discurso produce sentidos posibles a partir de formaciones discursivas preexistentes, y es en ese proceso que se construyen las identidades discursivas.

Autores como Carvalho (2010) y Mello (2012) retoman estas contribuciones para reafirmar que el *ethos* es un efecto de sentido, resultado de la relación entre el decir y las condiciones de enunciación. Mello propone una tipología que incluye el *ethos discursivo dicho* (verbalizado explícitamente), el *ethos discursivo mostrado* (manifestado por el modo de decir) y el *ethos dicho de otro*, es decir, la imagen que se construye de otro sujeto en el discurso, a partir de estrategias como la ironía, la imputación o el elogio.

En suma, el *ethos* ha pasado de ser un atributo psicológico o moral del orador a constituirse como un fenómeno discursivo complejo, construido en la interacción, condicionado por el interdiscurso y por las posiciones ideológicas desde las que se habla. Esta transformación ha ampliado el campo de análisis del *ethos*, permitiendo su aplicación no solo al discurso oral o político, sino también a prácticas discursivas diversas como la literatura, el cine, los medios digitales y otros géneros multimodales. Comprender el *ethos* como una construcción discursiva permite abordar con mayor profundidad las estrategias de constitución de subjetividad, así como los modos en que los sujetos se posicionan, se legitiman y disputan sentidos en la esfera pública y en la cultura.

2 Discurso literario y discurso cinematográfico

El proceso de construcción de sentido en el discurso literario difiere significativamente de aquel presente en el lenguaje audiovisual, dada la especificidad de los códigos semióticos que cada uno emplea. Si bien ambos constituyen formas de representación de la realidad, los medios y mecanismos que utilizan para producir sentido divergen profundamente, como señalan Robert Stam (2003) y Patrick Charaudeau (2001) en sus reflexiones teóricas sobre los lenguajes artísticos.

En su análisis sobre el lenguaje literario, Proença Filho (2007) enfatiza que el texto literario no se limita a una mera reproducción de la realidad. Por el contrario, su sentido se construye por medio de una articulación estética que transforma las palabras en símbolos capaces de evocar dimensiones psíquicas, sociales y culturales. Tal como demuestra en su exemplificación del uso de la palabra “flor” en distintos contextos, el sentido en la literatura depende del conjunto en el cual el signo está inserido. De este modo, el texto literario se configura como una forma de discurso donde el valor simbólico de las palabras se ve amplificado por la organización artística del lenguaje, permitiendo una multiplicidad de interpretaciones. En ese proceso, se observa una condensación semántica propia de los géneros breves, como el cuento, el cual, según Cortázar (2008), se caracteriza por su intensidad y concentración expresiva, operando una suerte de *knockout* emocional en el lector.

No obstante, cuando se traslada ese universo simbólico al lenguaje audiovisual, se produce una transformación fundamental. El cine, como arte autónoma, se constituye sobre la base de múltiples códigos semiológicos que operan simultáneamente. Tal como destaca Stam (2003), a partir de los estudios de Christian Metz, el lenguaje cinematográfico no se limita a la palabra escrita o hablada, sino que se compone de cinco canales expresivos: la imagen fotográfica en movimiento, los sonidos fonéticos, los ruidos, la música y la escritura visual (como créditos o intertítulos). Esta pluralidad de medios implica que el sentido no se construye exclusivamente a partir del texto verbal, sino que emerge de la interacción entre los distintos códigos.

Metz, citado por Stam (2003), sostiene que, así como el lenguaje verbal organiza fonemas y morfemas en unidades significativas, el cine organiza imágenes y sonidos en secuencias narrativas donde cada plano, cada movimiento de cámara o cada silencio contribuye a la significación. En consecuencia, el discurso cinematográfico no se articula solo desde lo que se dice, sino desde cómo se muestra. Esta cualidad sincrética del cine demanda del espectador una lectura multisensorial y una sensibilidad para descifrar signos que, en muchos casos, escapan al lenguaje verbal.

En este sentido, Charaudeau (2001) amplía la noción de discurso al afirmar que no debe reducirse únicamente al lenguaje verbal, sino que se manifiesta en diversos códigos semiológicos, como los gestos, los colores, las imágenes o el sonido. El discurso filmico, entonces, se constituye como un espacio de escenificación de la significación que opera por medio de múltiples signos visuales y sonoros. Elementos como el encuadre, el vestuario, la luz o el montaje no son neutros, sino que portan sentidos que el espectador

debe interpretar en su conjunto. De acuerdo con Charaudeau (2001), el lenguaje cinematográfico integra un sistema codificado que permite organizar la narración de forma eficaz, evocando emociones y posicionamientos ideológicos.

Así, mientras que el texto literario depende del trabajo estilístico con las palabras para producir sentido, el cine lo hace a través de la combinación sincrética de elementos visuales y auditivos. Esta diferencia se hace evidente al comparar un cuento literario con su adaptación cinematográfica. Por ejemplo, un gesto, como una lágrima captada en un *close-up*, tiene en el cine una carga expresiva imposible de traducir con la misma inmediatez en el texto escrito. Como observa Cól (2018), el lenguaje cinematográfico tiene el poder de condensar significados en detalles visuales, los cuales deben ser descifrados por un espectador atento, con una “mirada clínica” que le permita interpretar esos signos en su contexto diegético.

Además, en el análisis discursivo propuesto por Maingueneau (2012, 2013), tanto el discurso literario como el cinematográfico deben ser comprendidos dentro de una escena de enunciación, la cual incluye factores extralingüísticos que inciden en la interpretación. Sin embargo, en el caso del cine, esta escena de enunciación se vuelve aún más compleja, ya que la multiplicidad de códigos amplía las posibilidades de construcción del ethos, la escenografía y los modos de relación entre enunciador y destinatario. En la literatura, el ethos del personaje se construye progresivamente por la elección léxica, el tono y el estilo; en el cine, esta construcción también se apoya en recursos visuales, como la postura corporal, la ambientación o la música incidental.

Por tanto, al considerar las diferencias en la construcción de sentido entre el texto literario y el audiovisual, se concluye que no se trata simplemente de una traducción de contenido de un medio a otro, sino de una reconfiguración discursiva. La narrativa cinematográfica no reproduce la literatura, sino que la reinterpreta mediante su propio lenguaje, reorganizando signos, estructuras y sentidos. En ese tránsito, el texto deja de ser solo palabra y se convierte en imagen, sonido y ritmo, obligando al analista del discurso a expandir sus herramientas interpretativas para abarcar la riqueza semiótica del cine.

3 Lo insólito como categoría narrativa

En el ámbito de la teoría literaria contemporánea, la categoría de lo insólito ocupa un lugar estratégico para comprender formas narrativas que operan en la frontera entre lo verosímil y lo extraordinario. Autores como David Roas, Tzvetan Todorov y Maria do

Rosário Pimentel aportan perspectivas complementarias que permiten precisar la definición de lo insólito y su relevancia en la obra de Jorge Luis Borges, particularmente en cuentos como “Emma Zunz”.

Según Roas (2014, p. 25), lo insólito se define como “[...] la irrupción de lo imposible en un mundo que respeta las leyes de la realidad”. Lo que caracteriza esta irrupción no es únicamente la presencia de un fenómeno inexplicable, sino la vacilación que provoca en el lector: la duda entre aceptar una explicación racional o admitir la suspensión de la lógica ordinaria. Para Todorov (1970, p. 25), esta vacilación — momento central de su teoría de lo fantástico — delimita el territorio de lo insólito como un estado transitorio, “[...] la vacilación experimentada por un ser que solo conoce las leyes naturales”, y que no resuelve la ambigüedad de forma definitiva. Pimentel (2008, p. 17, nuestra traducción), por su parte, amplía la noción al enfatizar que lo insólito no es solo una categoría de lo imposible, sino también una estrategia de tensión simbólica que afecta la relación ética entre texto, sujeto y mundo: “Lo insólito surge como una forma de resistencia simbólica y ética contra lo instituido”¹.

Aplicado al universo narrativo de Borges, lo insólito se manifiesta con singularidad. A diferencia de otros escritores de lo fantástico clásico, Borges se desliza con frecuencia hacia un insólito de orden lógico o metafísico, jugando con paradojas, laberintos y dilemas éticos. En “Emma Zunz”, lo insólito no reside en la aparición de un hecho sobrenatural — la acción se desarrolla íntegramente dentro de los márgenes de lo real —, sino en la ruptura simbólica y moral que desencadena el acto de venganza de la protagonista. La joven obrera, motivada por una mezcla de dolor, resentimiento y determinación, organiza un plan minucioso que combina sacrificio, mentira y asesinato.

La paradoja central — mentir para decir una verdad más profunda — convierte la trama en un laboratorio de ambigüedad moral. Así, lo insólito no surge como una violación de las leyes naturales, sino como una fractura de las normas éticas y discursivas: la mentira fáctica de Emma (“Loewenthal me violó”) encubre una verdad subjetiva (“Loewenthal destruyó a mi padre”) que el narrador presenta como “sustancialmente verdadera”. La tensión se instala precisamente en esa grieta entre lo dicho, lo hecho y lo que el lector está dispuesto a aceptar como verosímil.

En esta clave, Roas (2011, p. 34) reconoce que la fuerza de lo insólito borgeano radica en su capacidad para trastocar la seguridad ontológica del lector: “Lo insólito no

¹ En el original: O insólito surge como forma de resistencia simbólica e ética contra o instituído.

consiste solo en la presencia de lo imposible, sino en la amenaza que ejerce sobre la estabilidad de lo real". No hay fantasmas ni objetos animados: el extrañamiento se produce en la conciencia, en el campo de la moral y de la lógica narrativa. Todorov había anticipado que una de las funciones más potentes de lo fantástico y lo insólito era abrir un espacio de interrogación sobre los límites de lo posible, trasladando la inquietud del fenómeno al ámbito de la mente. Pimentel, al referirse a la narrativa insólita contemporánea, insiste en que el extrañamiento puede operar como una ruptura simbólica que revela fracturas en el imaginario social, exponiendo contradicciones entre el discurso hegemónico y las subjetividades que se rebelan contra él: "Lo insólito, en este sentido, expone el reverso de lo instituido, revela lo que el orden simbólico oculta"² (Pimentel, 2008, p. 21, nuestra traducción). En "Emma Zunz", esta fractura se concreta cuando una mujer aparentemente sumisa subvierte las normas patriarcales que la confinan a la pasividad, y lo hace mediante la manipulación consciente de su cuerpo, su palabra y su silencio.

Así, la relevancia de lo insólito como categoría narrativa para Borges radica en su potencial para desplazar el lector de la zona de confort moral y discursiva. La ambigüedad de la protagonista, la ironía del narrador y la tensión entre justicia y mentira invitan a una lectura que no se resuelve en certezas. En el centro de esta estrategia se encuentra la dimensión ética: la pregunta sobre la legitimidad de la venganza, la relación entre verdad y ficción, y la construcción de una subjetividad que negocia su propio discurso legal en un mundo indiferente. En definitiva, lo insólito, entendido como ruptura simbólica y ética, se revela como un mecanismo privilegiado para cuestionar convenciones narrativas y desestabilizar valores, recordando al lector que toda narración es también un campo de disputa de sentidos. Por ello, en Borges, la categoría de lo insólito supera lo fantástico convencional y se convierte en un dispositivo de exploración filosófica y estética que sigue desafiando a la crítica literaria y ampliando las fronteras de la interpretación.

4 Emma Zunz de Jorge Luis Borges: ethos y ambigüedad

En el cuento "Emma Zunz", Jorge Luis Borges propone una compleja arquitectura narrativa en la cual convergen múltiples capas de sentido y, sobre todo, una ambigüedad deliberada en torno a la construcción de la protagonista. A través de un narrador

² En el original: O insólito, nesse sentido, expõe o avesso do instituído, revela o que a ordem simbólica oculta.

heterodiegético, extradiegético y omnisciente, se despliega una historia donde lo aparentemente sencillo — una venganza ejecutada por una joven obrera — se transforma en una red de contradicciones éticas y psicológicas que invitan al lector a un juicio moral inestable. El *ethos* de Emma Zunz se construye por medio del relato de sus acciones, de su silencio y de las interpretaciones que el narrador induce, dejando entrever no una identidad unívoca, sino una constelación de posibles figuras: víctima, vengadora, mártir, manipuladora, virgen, disimulada, calculista e incluso prostituta. Este juego entre lo dicho, lo mostrado y lo sugerido en el discurso literario es lo que tensiona la interpretación del lector, quien se ve constantemente interpelado a reevaluar sus propias categorías morales.

Desde el inicio del cuento, Emma aparece como una joven profundamente afectada por la noticia del fallecimiento de su padre, otra vez víctima de una supuesta injusticia provocada por Loewenthal, su exsocio y actual patrón de la fábrica. A partir de esta pérdida, la narración revela una Emma que se transforma de hija dolida a ejecutora de un plan meticulosamente orquestado. El narrador no deja dudas sobre la fuerza emocional que impulsa sus actos, pero tampoco oculta su frialdad estratégica. El *ethos* de víctima se entrelaza desde el comienzo con el *ethos* de calculadora: Emma llora, pero también planifica. Se entristece, pero recapitula cada etapa de su venganza con lógica implacable. Este contraste instala el primer nivel de ambigüedad: ¿actúa Emma por dolor o por convicción?

El narrador construye la imagen de Emma no solo mediante la descripción de sus pensamientos y acciones, sino también a través de lo que calla o insinúa. Elementos como el resentimiento hacia la figura materna, la demora de seis años para ejecutar su plan, o su repulsión casi patológica hacia la sexualidad, emergen como signos de una subjetividad fragmentada y profundamente herida. El lector accede a estos indicios no por confesión directa de la protagonista, sino por la mediación de un narrador que constantemente sugiere, plantea dudas y deja huecos narrativos que el lector debe llenar. Es precisamente en esta estructura abierta, incompleta, donde la ambigüedad se torna ética: el lector es invitado a decidir si Emma actúa como mártir de una causa legítima o como una joven manipuladora que instrumentaliza su dolor para justificar un crimen.

La ejecución del plan de Emma marca uno de los puntos más complejos del cuento. Al prostituirse deliberadamente para crear una coartada creíble que justifique el asesinato de Loewenthal, la protagonista asume una posición de control absoluto sobre su cuerpo, su imagen y el relato que construirá posteriormente. Sin embargo, ese control

se revela también como autoviolencia. Emma escoge al hombre más grosero para asegurarse de que el acto sexual no despierte en ella ningún atisbo de afecto, y posteriormente rompe el dinero recibido, en un gesto que separa su acción de cualquier motivación mercantil. Este pasaje enfatiza el *ethos* de mártir, pues se sacrifica voluntariamente en nombre de una causa. Al mismo tiempo, refuerza el *ethos* de manipuladora, ya que cada movimiento forma parte de una escenificación dirigida a convencer a la policía, a la sociedad y, quizá, a sí misma.

El clímax del relato — el asesinato de Loewenthal — presenta otro momento crucial en la configuración del *ethos*. Emma simula una denuncia, altera la escena del crimen y pronuncia una frase que concentra todo el sentido del cuento: “El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...”. Esta confesión, aunque falsa en los detalles, es presentada por el narrador como “sustancialmente verdadera”, dado que el tono, el pudor y el odio de Emma eran auténticos. Es aquí donde Borges introduce una fisura ética fundamental: ¿la verdad moral puede sostenerse en una mentira fáctica? ¿Es legítimo un crimen si se basa en una convicción verdadera, aunque los hechos que lo rodean sean fabricados?

El *ethos* final de Emma se proyecta entonces como el de una figura ambigua, cuya imagen pública es la de víctima, pero cuya construcción narrativa la revela como artífice de su propia ley. Borges no ofrece resolución ni juicio explícito. El narrador concluye que todos creyeron en la versión de Emma, aunque “sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios”. Esta afirmación final encierra una profunda ironía: el sistema judicial, y quizás el lector, aceptan la historia porque desean creer en su verosimilitud emocional, más allá de su exactitud factual. En esta tensión entre apariencia y verdad, entre justicia y venganza, entre ética y estrategia, radica la potencia discursiva del cuento.

De este modo, “Emma Zunz” opera como un laboratorio narrativo donde se experimenta con los límites del *ethos* y con la capacidad del discurso literario de condicionar la lectura moral del destinatario. A través de una prosa austera, Borges no solo construye un personaje inolvidable, sino que expone los mecanismos mediante los cuales el relato mismo orienta, subvierte y desafía nuestras nociones de verdad, justicia y culpabilidad.

5 Adaptación cinematográfica (2013): visualidades del *ethos*

La adaptación cinematográfica de “Emma Zunz”, dirigida por Gonzalo Bazillo en 2013, transforma profundamente a la protagonista concebida por Jorge Luis Borges al desplazar el eje central de construcción del *ethos* desde el discurso literario — apoyado fundamentalmente en el narrador — hacia una narrativa visual que se vale del cuerpo, el silencio y los cortes de montaje como dispositivos esenciales para generar sentido. En el cortometraje, los recursos técnicos (la dirección de Bazillo, el guión de Juan Aguirre, el trabajo expresivo de la actriz Paula Stephanus y una fotografía en tonos fríos y sombríos) conforman un sistema que produce y tensiona diversos *ethos* que no solo dialogan con el texto literario original, sino que también lo complejizan y, en ciertos aspectos, lo contradicen.

Mientras en el cuento el lector es guiado por la omnisciencia del narrador, quien filtra el acceso a la interioridad de Emma y propone una interpretación ambigua pero controlada, en el filme, el espectador se ve enfrentado a una protagonista visualmente expuesta, en constante oscilación entre fragilidad y frialdad, inocencia y cálculo. La escena inicial, situada en una sala de interrogatorio, revela un ambiente cerrado, oscuro, casi asfixiante. La iluminación grisácea y tenue, combinada con la escasez de elementos escenográficos, dirige la atención hacia la expresión facial y corporal de Emma. Allí, el *ethos* de víctima se impone por medio de la actuación de Stephanus: voz temblorosa, respiración agitada, mirada baja, semblante afligido. El silencio intercalado entre sus respuestas y la entonación contenida refuerzan la imagen de una joven frágil, vulnerable, emocionalmente devastada, lo que construye un *ethos* de inocencia que parece confirmarse por su apariencia y comportamiento.

No obstante, esa imagen inicial es cuestionada progresivamente por medio del recurso del montaje. La alternancia entre presente (el interrogatorio) y pasado (los *flashbacks*) revela una narración en capas, en la que la versión oral de Emma se contrapone a lo que efectivamente ocurrió. En estos cortes, la película exhibe a Emma en momentos clave de su plan de venganza: arreglándose frente al espejo, maquillándose, vistiéndose de rojo, caminando insegura por la calle, negociando con un hombre en un burdel. La elección del color rojo — en el vestido, en el lápiz labial — remite a la sensualidad y al estereotipo de la prostituta, pero también choca con la expresión corporal insegura, rígida, casi torpe de la actriz, que sugiere inmadurez o desconocimiento. Esta tensión entre el signo visual y el gesto actoral revela un *ethos* híbrido: Emma intenta asumir el rol de una mujer adulta y seductora, pero su lenguaje corporal la traiciona, reinstalando un *ethos* de niña, de inexperta, de virgen.

La confirmación visual y verbal de su virginidad, evidenciada en la mancha de sangre sobre la sábana y en la declaración del forense —“la señorita Zunz era virgen”—, reconfigura el juicio moral del espectador. Esa revelación convierte su estrategia discursiva en un acto de martirio. Emma no solo miente para justificar un asesinato: se sacrifica, se viola a sí misma, entrega su cuerpo para crear una coartada que otorgue legitimidad a su crimen. El cuerpo se torna entonces una superficie semiótica, un texto visual que narra sin palabras un dolor no dicho. En este sentido, el silencio y la imagen adquieren más fuerza que cualquier diálogo. El *ethos* de mártir y de calculadora coexisten en tensión, revelando una protagonista que es al mismo tiempo víctima de la injusticia y autora de un relato manipulado.

El momento culminante de la narrativa visual — el asesinato de Loewenthal — se construye con extrema precisión técnica. El uso del plano cerrado sobre el rostro de Emma, su expresión congelada mientras apunta el revólver, seguido por un corte seco que muestra el cadáver, elimina toda ambigüedad respecto a su intencionalidad. Ya no hay vacilación ni temor. El montaje suprime la ejecución del disparo, pero conserva la contundencia de su consecuencia. Es en este gesto final donde Emma se consolida como vengadora. Este *ethos* no es afirmado por palabras ni confesiones, sino por una serie de elecciones visuales: el encuadre, la secuencia, la pausa. El asesinato ya no es interpretado como defensa instintiva, sino como acto deliberado. A diferencia del cuento, donde el lector puede dudar de la culpabilidad plena de Emma por el enmascaramiento del narrador, la película ofrece pruebas visuales de su determinación, lo que transforma radicalmente la percepción del público.

Así, el cortometraje no solo mantiene algunos *ethos* presentes en el cuento (como los de víctima, virgen e inocente), sino que también transforma otros, intensificando el de vengadora e introduciendo con fuerza el *ethos* de calculadora. Al mismo tiempo, borra la ambigüedad discursiva de la narración original, sustituyendo la duda ética por imágenes y evidencias emocionales. La voz narrativa literaria, ambigua y reflexiva, es sustituida por un cuerpo filmado que habla a través de gestos, expresiones y silencios. Es en este cambio de enfoque — del discurso narrativo a la visualidad cinematográfica — donde reside el poder de la adaptación: el *ethos* de Emma Zunz es reelaborado por el lenguaje del cine, que transforma el silencio en argumento, el cuerpo en texto y el corte de escena en juicio.

6 Comparación crítica: convergencias y divergencias entre lenguas

La comparación entre el cuento “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges y su adaptación cinematográfica de 2013 dirigida por Gonzalo Bazillo revela no solo diferencias propias de la transposición intersemiótica entre lenguas — literaria y audiovisual —, sino también desplazamientos significativos en la construcción del *ethos* de la protagonista, así como en el modo en que lo insólito se manifiesta y en la forma en que la enunciación orienta el juicio del receptor. Aunque ambos relatos mantienen una estructura argumental similar, los efectos de sentido generados por el discurso son radicalmente distintos, dado que cada medio opera con estrategias narrativas, códigos expresivos y dispositivos de recepción particulares.

En el cuento, el *ethos* de Emma es construido esencialmente por el narrador omnisciente, quien dosifica la información, sugiere intenciones, oculta pasajes y orienta la interpretación desde una perspectiva ambigua. Es esa voz narrativa la que imprime una moral incierta a las acciones de la protagonista, permitiendo que el lector oscile entre la comprensión empática y la condena ética. La distancia entre lo que Emma hace y lo que el narrador informa, en un registro impersonal y aparentemente objetivo, crea un efecto de insólito moral, en el cual los hechos pueden parecer verosímiles, pero su justificación se escapa de los marcos éticos convencionales. No hay aquí una ruptura de lo real en términos fantásticos, sino un extrañamiento ético-discursivo que subvierte la lógica de la verdad judicial. La mentira de Emma es falsa en sus detalles, pero “verdadera en esencia”, y esa paradoja se sostiene precisamente por el efecto de enunciación generado por el narrador.

En el cortometraje, en cambio, el *ethos* de Emma se construye por medios visuales y sonoros: la actuación corporal, el silencio, la música, la iluminación, los encuadres, y el montaje. A diferencia del cuento, donde el narrador controla el flujo de la información, en la película el espectador ve escenas alternadas — entre interrogatorio y *flashbacks* — que revelan visualmente lo que Emma oculta verbalmente. Esta disyunción entre imagen y palabra elimina la ambigüedad narrativa del cuento y reconfigura lo insólito en clave psicológica. Lo extraño ya no es que una mentira sea también una verdad moral, sino que una joven aparentemente frágil y virginal haya planificado y ejecutado un acto tan extremo. El efecto de insólito en el filme surge de la tensión entre el *ethos* corporal y la acción final: el cuerpo de Emma transmite fragilidad, pero sus actos encarnan determinación y violencia. La incongruencia entre ambos aspectos es lo que genera desconcierto.

La enunciación cinematográfica impacta directamente en el juicio del espectador. Al mostrar explícitamente el proceso de prostitución, la pérdida de la virginidad, el asesinato y la coartada, la película suprime el espacio de vacilación interpretativa presente en el cuento. Emma aparece en pantalla no como una figura ambigua, sino como una joven que toma el control de su narrativa por medios drásticos. Esta visualización intensifica el *ethos* de vengadora y calculadora, mientras que matiza o incluso elimina otros presentes en el cuento, como el de disimulada, obrera leal, delatora o pacífica. A su vez, introduce otros que no estaban explícitos en el texto literario, como el *ethos* de asesina — impuesto por el discurso de la inspectora — y el de inmadurez — evidenciado en la inseguridad corporal de Emma al intentar parecer una prostituta —.

El cuadro comparativo de *ethos* elaborado a partir del análisis muestra que mientras el cuento despliega una variedad más amplia (doce *ethos* identificados), el cortometraje condensa e intensifica algunos (ocho en total), en especial aquellos relacionados con la corporalidad y la expresividad emocional. El *ethos* de víctima, por ejemplo, aparece en el cuento solo al final, como estrategia discursiva de Emma ante la policía; en la película, es instaurado desde la primera escena, por medio de su voz temblorosa, sus ojos llorosos y su lenguaje corporal retraído. Por otro lado, el *ethos* de virgen, insinuado en el cuento por la distancia emocional de Emma con los hombres, es explícitamente confirmado en la película por un examen forense, lo que fortalece su *ethos* de inocente.

En cuanto a la función de lo insólito, puede afirmarse que en el cuento opera como un mecanismo de dislocación ética: el lector se ve obligado a reevaluar la moralidad de la protagonista desde un punto de vista simbólico y filosófico. En el cortometraje, lo insólito se desplaza hacia una dimensión afectiva y sensorial, sustentado por la performance actoral y por el impacto emocional de las imágenes. Mientras el lector del cuento interpreta, el espectador del filme reacciona. Este cambio en la modalidad de enunciación transforma también el tipo de juicio que se puede ejercer sobre Emma: de una figura literaria ambigua y textual, a una figura visual concreta, cuya corporeidad y acciones determinan respuestas más inmediatas y menos reflexivas.

Así, la comparación crítica entre las dos lenguas narrativas revela que cada una construye sentidos propios desde sus condiciones materiales y discursivas. El cuento, con su economía verbal y su narrador calculado, plantea una ética de la duda; el cortometraje, con su fuerza visual y emocional, propone una ética del impacto. En ambos casos, el *ethos* de Emma Zunz no es una esencia, sino un efecto de discurso, mutable y multiforme, que

pone en tensión los límites entre verdad y mentira, justicia y venganza, víctima y victimaria. Y es precisamente en ese espacio de ambivalencia donde reside la potencia crítica de esta obra en sus distintas formas de decir.

Tabla 1 – Síntesis de la relación comparativa entre los *ethos* identificados en el cuento y en el cortometraje

<i>Ethos</i>	Cuento	Cortometraje	<i>Ethos</i>	Cuento	Cortometraje
Asesina		X	Pacífica	X	
Calculista	X	X	Presuntuosa	X	
Deladora	X		Prostituta	X	X
Disimulada	X		Resentida	X	
Fuerte	X		Vengadora	X	X
Inocente		X	Víctima	X	X
Inmadurez		X	Virgen	X	X
Obrera leal	X				

Fuente: elaboración propia, 2025.

Consideraciones finales

En definitiva, el análisis comparativo entre el cuento “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges y su adaptación cinematográfica dirigida por Gonzalo Bazillo permite visibilizar no solo las diferencias discursivas y simbólicas entre las lenguas literaria y audiovisual, sino también las potencias particulares de cada soporte narrativo en la configuración de sentido. Mientras que el texto borgeano construye un *ethos* múltiple y ambiguo a partir de la mediación del narrador omnisciente, el cortometraje reelabora dicha ambigüedad por medio de recursos técnicos como el silencio, la expresión corporal y la fragmentación temporal, trasladando al cuerpo de la actriz y a la visualidad del montaje el peso del juicio moral.

Lo que en el cuento se manifiesta como una rareza ético-discursiva — la contradicción entre la verdad emocional y la mentira factual —, en el cortometraje adquiere un contorno visual y psicológico, intensificando la extrañeza basada en la tensión entre la apariencia y la acción. Esta transformación muestra cómo el cine, al adaptar una obra literaria, no solo transcodifica, sino que resignifica al personaje, estableciendo nuevos efectos de sentido a través de elecciones narrativas, estéticas e ideológicas. En este proceso, el concepto de *ethos* se revela una herramienta analítica particularmente fructífera para investigar personajes complejos en narrativas insólitas, ya que permite rastrear las marcas de enunciación que construyen imágenes contradictorias,

inestables e ideológicamente tensionadas de los sujetos. El enfoque aquí desarrollado contribuye, por tanto, a los debates contemporáneos sobre la relación entre literatura, cine y discurso, al demostrar que el análisis integrado del ethos, los soportes narrativos y los regímenes de enunciación permite no solo leer las obras con mayor profundidad, sino también comprender críticamente cómo los discursos construyen significados, valores y posiciones morales en diferentes formas de arte y lenguaje.

REFERENCIAS

- AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. Trad. Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2013.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Marcelo Silvano Madeira. São Paulo: Rideel, 2007.
- BORGES, J. L. **Obras Completas (1923 – 1972) de Jorge Luis Borges**. 14. ed. Emecé, Buenos Aires, 1984.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, F. C. **Interdiscurso, cenas de enunciação e ethos discursivo em canções de Ataulfo Alves**. 2010, 127f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. Disponível em: <https://dspace4.ufes.br/bitstreams/5f416513-d726-48db-8488-f368c46776e5/download>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H. et al. **Análises do discurso**: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2001.
- CÓL, R. M. **Análise do discurso filmico pela lente foucaultiana**: uma arqueogenéalogia da homossexualidade em filmes do cinema brasileiro. 2018, 117f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1b149f10-1170-4422-bc00-7e4bda7f6d12>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAINIGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005a.
- MAINIGUENEAU, D. **Ethos, cenografia, incorporação**. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005b, p. 69-92.
- MAINIGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.)

Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008a, p. 11-29.

MAINGUENEAU, D. Cenas da enunciação. Organização: Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva. SP: Parábolas Editorial, 2008b.

MAINGUENEAU, D. O discurso literário. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

MAINGUENEAU, D. Análise de textos de comunicação. 6. ed. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.

MELLO, R. A. Flaubert, madame Bovary e Emma Bovary: ecos de *ethos*. 2012, 180 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/d5e6c773-a15b-4a60-9a2f-09ca213922e2>. Acesso em: 12 dez. 2025.

PÊCHEUX, M. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PIMENTEL, M. R. O insólito como categoria narrativa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PROENÇA FILHO, D. A linguagem literária. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

ROAS, D. Teoría de lo insólito. Madrid: Ediciones Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, D. Literatura fantástica: La literatura de lo imposible. Madrid: Ediciones Páginas de Espuma, 2014.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1970.

Data de submissão: 09/07/2025

Data de aprovação: 09/09/2025