

## Del otro lado de la ciencia:

### “La bolsa de huesos”, de Eduardo L. Holmberg

1.

Uno de los fragmentos más citados de “La bolsa de huesos” (1896), de Eduardo Ladislao Holmberg, se encuentra hacia el final del texto:

(...) se trata de la aplicación de los principios generales de la medicina legal, que es una ciencia, y de demostrar que la ciencia puede conquistar todos los terrenos, porque ella es la llave maestra de la inteligencia. La ciencia conquistará al hombre, que no han conquistado aún la religión ni la política.” (233)<sup>1</sup>

Esta cita suele leerse como la adscripción fuerte del texto de Holmberg al paradigma positivista que por aquellos años se preocupaba por la medicalización y neutralización de toda diferencia (racial, sexual, política).<sup>2</sup> Parece posible, sin embargo, leer esta afirmación a contrapelo; preguntarse, por ejemplo, en qué sentido se afirma que “la ciencia puede conquistar todos los campos”.

2.

Los usos de la ciencia en la literatura contemporánea a la publicación de “La bolsa de huesos” se relacionan recurrentemente, se ha dicho, con la medicina. En este sentido, se ha indicado en qué modo la literatura naturalista del período ha construido sus relatos sobre la base del caso clínico.<sup>3</sup> Menos se ha indicado el modo específico en que este caso se articula en la ficción.

Los teóricos del género “caso” (no importa en este momento si se trata del caso clínico, policial, jurídico o psicoanalítico) han indicado que éste se constituye en la presentación de una ocurrencia anómala: un grupo de síntomas (una hinchazón, un

---

<sup>1</sup> Los números entre paréntesis al final de las citas refieren a la paginación de la edición que manejamos: Eduardo L. Holmberg, “La bolsa de huesos”, en *Cuentos fantásticos* (edición y prólogo de Antonio Pagés Larraya), Buenos Aires, Edicial, 1994.

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, lo lee Gabriela Nouzeilles en “Políticas médicas de la histeria: mujeres, salud y representación en el Buenos Aires del fin de siglo”, en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, FFyL, Buenos Aires, n° 5, oct. 1999.

<sup>3</sup> Ver Gabriela Nouzeilles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000 y Graciela Nélica Salto, “El efecto naturalista”, en Alfredo Rubione (dir.) *La crisis de las formas*, vol. 5 de Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Los casos proliferan en las ficciones del período: aparecen en la prensa y en la literatura, en la ficción naturalista y en los folletines policiales de Gutiérrez.

cadáver, un tic, una denuncia) a los que no se sabe cómo tratar.<sup>4</sup> Hay caso porque no se sabe qué ley aplicar a esos síntomas. Esta laguna en la asignación de sentidos permite que el caso se desarrolle. El casuista eficaz hallará la solución que mejor sirva a la norma que los usos y costumbres, o la ley, ya no pueden expresar.

Sin embargo, el caso como lo entiende el naturalismo argentino, es un objeto algo diferente. Puede tomarse un escritor prominente del período, como lo es Eugenio Cambaceres y la presentación de uno de sus “casos clínicos”. Genaro, en el capítulo X de *En la sangre*, ante la humillación de que es objeto por parte de un amigo de su padre, siente despertar su “memoria biológica”: “Y víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma.”<sup>5</sup>

El fragmento señala la aparición de un narrador omnisciente que ya conoce, en el momento en que aparecen los síntomas, el mal que aqueja al personaje. Ese mal no es un descubrimiento que arribaría al final del relato, sino que rige los modos de la ficción, y que no necesita de esta para construirse, sino para explicitarse.<sup>6</sup>

En este sentido, los textos naturalistas son puestas en escena, fábulas morales en torno a los males que aquejan al ser nacional, pero no son el desarrollo de su descubrimiento. El fragmento que citamos es paradigmático: nada se explica sobre cómo sabe el narrador que “las bajas pasiones de la humanidad” (el síntoma) son producto de “la irresistible influencia hereditaria” (su etiología). Existe allí un salto lógico que explicita un paradigma que luego, en su declinación, será la novela. Más aun, si se atiende al desarrollo de las novelas naturalistas se verá que en ellas el diagnóstico preexiste al caso. Y es que las novelas naturalistas son novelas de tesis: son el desarrollo de una argumentación.<sup>7</sup> Argumentación cuyos *exempla* son las vidas de los personajes. La lógica narrativa del naturalismo se torna la del “ejemplo”, antes que la del “caso”.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup>Ver André Jolles, “Kasus” en *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972 y Jules Gritti; “Dos artes de lo verosímil”, en AAVV; *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

<sup>5</sup>Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, Buenos Aires, Losada, 2005, p.59. Para una lectura complementaria (y detallada) del mismo fragmento, ver. Gabriela Nouzeilles en *Ficciones somáticas*.

<sup>6</sup>Gabriela Nouzeilles, en *Ficciones somáticas (op. cit.)*, ha desarrollado esta tesis en función del paradigma darwinista en *Libro extraño*. Nouzeilles también indica que en el caso clínico, en su formulación final, “se confunden el tiempo de la historia corporal, es decir, de la enfermedad tal como la percibía el paciente, y el tiempo del orden narrativo impuesto por el médico” (pág. 69).

<sup>7</sup>Desde el diseño darwinista que guía la construcción de *Libro extraño* hasta el prólogo a *¿Inocentes o culpables?*, la narrativa naturalista responde a preguntas tácitas cuya respuesta es el texto mismo. Es decir, el “caso” es ideológico, pero rara vez narrativo. Sobre las formas que toman las “tesis” en las

Pero “La bolsa de huesos” es un relato policial. Y la lógica que sostiene al relato policial es (aun teniendo como origen el mismo universo de referencia, la medicina) diametralmente opuesta, en la medida en que la ficción policial es abductiva y la naturalista es deductiva.<sup>9</sup>

Carlo Ginzburg, hace casi treinta años, desarrolló la distinción del método de la novela policial del método inductivo-deductivo, historizando su “paradigma indicial”. Más recientemente, Umberto Eco ha desarrollado esta perspectiva a partir del concepto de “abducción”.<sup>10</sup> En esta perspectiva, la razón del policial es una razón indicial; no es deductiva, sino abductiva: va de los casos particulares a otros casos particulares.<sup>11</sup> Así, el caso naturalista usa una razón generalizante, que supone que todos los hombres son iguales (dado cierto “patrimonio de la raza” es inevitable que el individuo manifieste ciertos rasgos). En este sentido, no es posible ningún enigma, en la medida en que alcanza con conocer la ley de la herencia (que en el caso naturalista siempre se conoce de antemano) para explicar todas las ocurrencias particulares que desarrolla el texto.

Por el contrario, el investigador del policial siempre supone que cada caso es único y que es necesario recorrer las circunstancias específicas de cada crimen para resolver el enigma. Así, este tipo de razonamiento estructura hipótesis sostenidas en un conocimiento local y sólo provee de conclusiones convincentes, antes que válidas *in abstracto*. En el caso de “La bolsa de huesos” el investigador sospecha, por ejemplo, que Antonio Lapas es el asesino porque ha dejado dos bolsas con esqueletos olvidadas en dos casas distintas. El hecho, sin embargo, no permite concluir en términos

novelas naturalistas, ver. Nouzeilles, *Ficciones somáticas (op. cit.)* y Beatriz Ponce, “Literatura, moral, enfermedad”, en Nicolás Rosa y María Inés Laboranti (eds.), *Moral y enfermedad*, Rosario, Laborde Editor, 2004.

<sup>8</sup> André Jolles, en *op. cit.*, señala: “El ejemplo es sólo lo individual comprendido en lo universal según conceptos dados con anterioridad y no es más que la mera representación teórica de conceptos.” Antonio Argerich presenta a sus protagonistas en el famoso “Prólogo” a *¿Inocentes o culpables?* (1884): “He estudiado una familia de inmigrantes italianos, y los resultados a que llego no son excepciones, sino casos generales; los cuales pueden ser constatados por cualquier observador desapasionado”.

<sup>9</sup> Y oponen, en verdad, dos modos de entender la medicina: el relato policial funda su lógica en la práctica clínica (se dice que Conan Doyle basó su personaje en un profesor que tuvo en la Facultad de Medicina), el relato naturalista, en la teoría biomédica.

<sup>10</sup> Ginzburg, Carlo; “Señales. Raíces de un paradigma indiciario”, en Gargani, Aldo (comp.); *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983.

<sup>11</sup> Ver Umberto Eco; “La abducción en Uqbar”, en *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 1988. Eco indica otros dos rasgos relevantes para este desarrollo. El primero, el hecho de que la lógica abductiva (como su nombre lo indica) es una lógica por analogía, un “rapto” de una lógica a otra. El segundo, el hecho de que todos los grandes descubrimientos científicos “revolucionarios” surgieron por abducción.

deductivos (es decir a partir de la aplicación de una ley abstracta como “Los asesinos dejan siempre olvidados los cadáveres de sus víctimas”) que el asesino es la misma persona que se dejó las bolsas olvidadas. En el mejor de los casos, la conclusión que puede extraerse es “verosímil”, pero no “válida” en términos estrictos.

La razón del policial, se separa así de la razón cartesiana, porque en la abducción se reencuentra el espesor de la experiencia particular, del detalle que permite relacionar dos escenas aparentemente inconexas.<sup>12</sup> Así, la razón del policial se parece a la intuición, antes que a la aplicación de leyes.<sup>13</sup> Por eso el lector de policiales suele encontrarse en una situación en la que se da cuenta de todas las posibilidades en las que el relato podría resolverse, pero le resulta imposible decidirse por una: los datos que nos presenta el narrador son imposibles de ordenar como los ordena el detective. O mejor: es imposible saber cuál de todos los órdenes en los que es posible desplegar las secuencias narrativas es el correcto. Lo que falta, pero el género oculta, es el “estar ahí” del verdadero lector indicial.<sup>14</sup> Se borran así las marcas que permitirían recomponer el razonamiento, los objetos en los que el detective fija la mirada, por ejemplo.<sup>15</sup>

De manera tal que el desafío que estructura el género se presenta como la expansión de un rasgo temático (la posibilidad del investigador de razonar a partir de una situación específica), pero los textos, a la vez, instituyen mecanismos que hacen imposible reconstruir el “estar ahí” necesario para la razón indicial. Resulta por lo tanto imposible “adelantarse” a las conclusiones del detective.

En cualquier caso, el uso de la razón en el caso policial se opone a la lógica del caso naturalista. En efecto, si el género policial trabajara con una razón deductiva, la

---

<sup>12</sup> Para Giorgio Agamben, en “Infancia e historia”, el sujeto cartesiano debe ser vaciado de toda instancia subjetiva para volverse sólo un mero enunciado. Ver Giorgio Agamben, “Infancia e historia”, en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

<sup>13</sup> En este sentido, la coincidencia entre la letra de una carta encontrada en la habitación de Lapas (firmada por “Clara T.”) y la escritura en un fémur, son pistas que permiten al narrador inferir que Lapas, el asesino, es una mujer travestida. En verdad, el salto lógico es considerable, y remite directamente al genio intuitivo que vuelve una y otra vez en el género: el narrador no imagina que Clara T. pueda ser la amante de Lapas (al fin y al cabo se trata una carta con “palabras cariñosas” [225] firmada por una mujer, encontrada en la cómoda de un hombre) y que, consecuentemente el hecho de que encuentre la misma letra en los restos de un cadáver es prueba de que Lapas, antes que ser un asesino, protege a una asesina. No: el narrador infiere (y no se equivoca) que Clara T. es Lapas. Como pretendimos demostrar, sus razonamientos podrían haber ordenado otra secuencia, y ser igual de verosímiles. Esa multiplicidad de órdenes posibles para los datos exhibe la fragilidad de la abducción frente a la solidez de la deducción. Para un desarrollo de otros aspectos de este ejercicio abductivo, ver nota 46.

<sup>14</sup> En este sentido, el gran invento de Poe es la codificación de un narrador testigo proverbialmente tonto, que justamente despliega los hechos en su más plena confusión.

<sup>15</sup> En el caso de “La bolsa de huesos”, que tiene un narrador en primera persona, es necesario esconder información: el contenido de la carta que se encuentra en la segunda casa sólo es revelado en el final del relato.

resolución del enigma se tornaría evidente desde el principio, en la medida en que todos los casos responderían a una misma Ley. El relato policial se tornaría ficción naturalista.

4.

Leído como relato policial, “La bolsa de huesos” descompone hasta sus últimos elementos la estructura del caso: cuando comienza, ni siquiera tenemos un crimen, sólo tenemos un esqueleto al que le falta una costilla. Es sólo con el segundo esqueleto que existe el caso, es decir con la recurrencia. En “La bolsa de huesos” hay caso porque hay serialidad. Es esa repetición la que permite al narrador comenzar a investigar. Pero esa serialidad no puede atenerse a ninguna psicología o herencia perversa, es una mera morfología que hace vacilar toda la estructura genérica. No sólo porque se presenta como virtualmente infinita (recuérdese: existe una bolsa de huesos previa, que el narrador trae de un viaje, y existe un esqueleto posterior al que le falta un hueso, el estudiante envenenado al final del relato), sino porque esa serie impide la constitución característica del género: hay caso (hay una ocurrencia anómala) pero no hay, estrictamente hablando, un crimen.<sup>16</sup>

De hecho, hay un salto irracional del primer al segundo esqueleto, un salto que sólo puede concebirse en términos de “coincidencia”: “aquella coincidencia, había incendiado mi cerebro con la fiebre de la pesquisa” (179). El género comienza con una casualidad.

### **Excurso: el relato policial**

La casualidad es una fuerza omnipresente en el período inicial del género policial en la Argentina. Al menos hasta la estabilización del género en la cultura de masas, la casualidad ordena el funcionamiento del género.<sup>17</sup>

. El comienzo de uno de los primeros relatos policiales argentinos, “La pesquisa”, de Paul Groussac (publicado originalmente en 1884)<sup>18</sup> es explícito al respecto:

---

<sup>16</sup> Ver Nouzeilles, “Políticas médicas de la historia...”, op. cit.. En este sentido, “La bolsa de huesos” opera como un comentario sobre las operaciones lógicas del policial y enfatiza la lógica científica escindiendo la lógica abstracta de la búsqueda del criminal.

<sup>17</sup> Para un desarrollo de la estabilización del relato policial durante la década del treinta, ver Ezequiel De Rosso, “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción”, en Celina Manzoni (dir.) *Rupturas*, vol. 7 de Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la Literatura Argentina.*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

<sup>18</sup> “La pesquisa” se reedita en 1897, casi contemporáneamente a “La bolsa de huesos”.

Una noche, como alguien refiriérase no sé qué hazaña de la policía francesa, el conocido porteño Enrique M..., que había sido años anteriores comisario de sección en Buenos Aires y demostraba extraordinaria afición a sentar paradojas en equilibrio inestable, como pirámides sobre la punta, formuló esta tesis: que en la mayor parte de las pesquisas judiciales la casualidad es la que pone en la pista.<sup>19</sup>

Aquí se configuran algunos de los rasgos sobre los que la serie reposa: quien investiga no pertenece a la ley, la casualidad es el verdadero eje del descubrimiento, los hechos no se desarrollan “como en Francia” (donde, por lo demás, se localiza “Los crímenes de la calle Morgue”). El género comienza en la Argentina como desvío y contradicción de la norma. Más aún, como desvío del naturalismo y su científicismo ejemplar (“la extraordinaria afición paradojas en equilibrio inestable”).

Si se atiende a la selección citada de Jorge Lafforgue, se verá que hasta la década del treinta (lo que Lafforgue llama “Período formativo”), el género policial se dedica a subrayar la excepcionalidad y las paradojas en un contexto en el que la figura del detective es siempre predicada por un desvío irónico de las normas del pensamiento deductivo.

Así es que cuando “La bolsa de huesos” descompone el caso y enfatiza la casualidad está respondiendo también a las condiciones en las que es posible escribir relatos policiales en la Argentina.

5.

“La bolsa de huesos” agrega al relato policial argentino un nuevo elemento: Clara es una asesina serial. En efecto, Clara mata porque es una loca, porque es una neurótica. El hecho se relaciona directamente con la “perversa morfología” del crimen: interrogada por los motivos por los que extirpó la costilla de sus víctimas (es decir, por el rasgo que determina la serialidad) responde: “-No sé; era un vértigo, un ensañamiento, una neurosis.” (228). Pero si la lógica del género, tal como fuera descrita por Poe en “La carta robada” es “la identificación del intelecto del razonador con el de su oponente”, ¿cómo puede narrarse desde el policial la anomalía de la locura?

Entre otras cosas, la declaración final del narrador puede leerse como una más de las declaraciones hiperbólicas a las que nos tiene habituados el policial. Al fin y al cabo, la hipérbole de la razón ya está anunciada en “Los crímenes de la calle Morgue”, texto en el que el detective se “identifica con el intelecto” de un simio. Es decir, la razón

---

<sup>19</sup> Citamos por la edición incluida en Jorge Lafforgue (ed.); *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997. Pag. 25.

puede inclusive pensar como un mono<sup>20</sup>. La razón todo lo puede, inclusive seguir y atrapar a quien no piensa racionalmente.<sup>21</sup>

Sin embargo, si leído dentro del género (que en cualquier caso es una zona marginal de las prácticas literarias del período) la declaración sobre el poder de la ciencia es una sinécdoque generalizante de la razón (la ciencia por la razón); en el campo de la ficción científica tal vez deba leerse como una sinécdoque generalizante de la clínica (la ciencia por la práctica clínica). Así, esta apelación a la ciencia tal vez pueda leerse como la contracara de la razón científica como la entiende el naturalismo.

En este sentido, la puesta en marcha del caso, antes que del ejemplo, de la abducción antes que de la deducción, de la abstracción y la morfología, antes que de la psicología y la herencia, pueden leerse como un modo de aproximarse a algo radicalmente distinto: es necesario desarrollar los pasos de la investigación porque lo que va a descubrirse (una mujer travestida, y asesina) no responde a ningún patrón conocido. Se trata menos entonces de defender o atacar el pensamiento médico, que de enfatizar un matiz, un rasgo poco trabajado por el naturalismo. Si se quiere, mientras el naturalismo piensa cómo los individuos se articulan con las taxonomías, “La bolsa de huesos” se pregunta por el monstruo que no puede encajar en la taxonomía, que desafía su posibilidad de funcionamiento. Es decir que, en términos lógicos, “La bolsa de huesos” se pregunta por la formación de la taxonomía, mientras que el naturalismo se ubica en su final, en su aplicación naturalizada. De ahí que el género policial (el género clínico- abductivo) sea el modo elegido por “La bolsa de huesos” para ir más allá del canon naturalista.

6.

El caso policial entra en tensión con la lógica del caso naturalista y obliga a reformular algunos lugares y categorías del uso naturalista de la ciencia. Puede verse por ejemplo el trabajo de “La bolsa de huesos” en torno de una escena característica de la ficción de fin de siglo: la escena “entre nosotros”. Entre hombres solos, en espacios aislados (el club, la biblioteca, el estudio) estas escenas son frecuentemente utilizadas

---

<sup>20</sup> La declaración despectiva del frenólogo: “[el esqueleto] no es de mujer, ni de mono tampoco” (200) parece apuntar a la equiparación de los “monstruos” en el género. También, leído en secuencia con Groussac y Poe, anuncia el final del relato (ver infra). La asociación entre lo femenino y lo animal, también marca el inicio del género en Argentina. En “La pesquisa”, el investigador tiene una “intuición”, mientras que la rica heredera, víctima de un robo, tiene “instinto de mujer”.

<sup>21</sup> El narrador puede atrapar a un asesino serial, a una “loca”, justamente porque desde el principio no busca descifrar una psicología, sino seguir las repeticiones y la circulación de los esqueletos. Es esa ciencia, la de la especulación formal, la que reivindica el fragmento final.

como marcos para narrar historias de mujeres. Y en el “entre nos” también suele aparecer un médico (sujeto privilegiado de la ficción naturalista): el saber científico es cosa de hombres en una socialidad cerrada.<sup>22</sup>

Es en una escena entre médicos el momento del texto en el que aparece el caso. Se trata, como se recordará, del capítulo II, “El frenólogo”. El capítulo comienza en una biblioteca:

En el curso de mis estudios me fue necesario consultar cierta obra de la que carecía. Faltaba también en la Biblioteca Pública, en el museo y en los gabinetes de las facultades, y sólo una casualidad me permitió revisarla. Un joven médico, amigo mío, la citó en cierto artículo que publicó en un diario, y esto me hizo pensar que él la tendría. (176)

La escena es característica porque en ella se formula el “entre nos” de un grupo social: el narrador está escribiendo un artículo (es decir, un texto de circulación pública) y necesita una referencia que no puede encontrar en ningún espacio público, sólo un amigo la tiene. Más aún, el narrador lo sabe porque leyó la referencia en un artículo de diario. En esa secuencia narrativa se condensan tres espacios: lo privado del “amigo”, lo público general (la “biblioteca Pública” y, más aun, lo público mediatizado, “un diario”) y lo “público especializado” (“los gabinetes de las facultades”). Esos tres espacios (que son los que, en su interacción definirán los recorridos espaciales del relato) se solapan sin solución de continuidad: no existe, estrictamente hablando el “campo científico” y, en este sentido, una biblioteca privada parece un lugar en el que buscar lo que no se encuentra en bibliotecas especializadas Pero este solapamiento también muestra cómo los científicos construyen su interacción en medios compartidos por otros sectores de la vida social.<sup>23</sup>

Los tres espacios, no existen, sin embargo, desjerarquizados. Eventualmente, la escena debe concluir con el establecimiento de una jerarquía para los actores: lo que no

---

<sup>22</sup>Sylvia Molloy, en “La violencia del género y la narrativa del exceso: Notas sobre mujer y relato” (en *mal estar*, Buenos Aires, Año 5, N°4, dic. de 2005) señala: “La escenificación del acto de narrar (...) es fundamental en la literatura latinoamericana del fin del siglo diecinueve. Signada casi exclusivamente por lo masculino, es escena de homosocialidad por excelencia: es la amena *causerie* del club, la charla de café, el encuentro en el atelier del pintor, la sobremesa. En estas escenas, a las cuales pueden añadirse el intercambio de opiniones clínicas en el gabinete diagnóstico o la redacción del prontuario en el departamento de policía- colaboran exclusivamente hombres, armando relatos acerca del *aquello* marginado, fascinante y amenazador, que es lo femenino.”

<sup>23</sup>Irina Podgorny en “De la santidad laica del científico Florentino Ameghino y el espectáculo de la ciencia en la Argentina moderna” (*Entrepasados*, Años II, N° 13, 1997) caracteriza al campo científico de principio del siglo XX como: “aún débil e incapaz de funcionar por reglas autónomas, en el que el ascenso y el reconocimiento del científico estaban directamente sujetos al clientelismo político y a los lazos sociales”. Graciela Batticuore, en “Bibliotecas” (preprint) comenta la expansión de las formas de la lectura en el fin de siglo tanto cualitativa como cuantitativamente.

se encuentra en la escena pública se encontrará en la escena privada (y el espacio de los medios es un modo de comunicación entre los individuos del grupo). Así, el texto construye un “entre nos”, en el que confluyen el espacio privado de los amigos y el saber científico especializado: Pineal y el narrador se “titean”, porque son amigos y médicos. Un poco más abajo, el narrador aclara: “Miré maquinalmente primero, como miramos siempre los médicos tales conjuntos”. En la biblioteca, esperando a su amigo, aparece el “nosotros”, el espíritu de cuerpo.

La condensación más famosa de esta “escena de homosocialidad” en la literatura argentina tal vez sea el segundo capítulo de *Irresponsable* (1889), de Manuel Podestá. Como en la escena de la biblioteca en “La bolsa de huesos”, en “En el anfiteatro”, los médicos analizan un cadáver y constituyen un “entre nos”, un grupo cerrado en el que se reconoce no solamente la pertenencia profesional, sino también la pertenencia a un grupo social de lazos estrechos y personales. En el capítulo de *Irresponsable* se trata de estudiantes de medicina que hablan de su profesor que “nos trataba como a buenos amigos y nos inspiraba, al mismo tiempo que amor al estudio, esa emulación que hacía sobresalir a las inteligencias bien preparadas.”<sup>24</sup> Amigos, hombres, médicos antes un cadáver, la posición del “entre-nos” se define también por los usos de la lengua: la narración en primera persona del plural en *Irresponsable*, la mención del “nosotros los médicos”, en “La bolsa de huesos”.<sup>25</sup>

Existe una diferencia, sin embargo, que distancia a un texto del otro. La novela de Podestá delimita y aísla la “literatura” de la “medicina”.

Era un momento de distracción, y cuando ya no veíamos en la muerta la heroína de un idilio, ni una desgraciada que hubiese pasado por esa serie de aventuras en los vaivenes de la suerte, sino un buen cadáver para la clase de anatomía, nos llamó la atención un personaje exótico (...) que había entrado en puntas de pie.<sup>26</sup>

Cuando el catedrático ha logrado eliminar “la heroína de un idilio”, el “hombre de los imanes” reintroduce la ficción: el narrador entonces comenta la fascinación que

---

<sup>24</sup> Manuel T. Podestá; *Irresponsable*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, s/f. Pág. 38.

<sup>25</sup> Nouzeilles en *Ficciones somáticas* (op. cit.) distingue este fragmento del tejido narrativo de la novela. También destaca que es aquí, en el segundo capítulo, donde termina de armarse el “caso”. Subraya que el carácter ejemplar de la pareja de la prostituta y el “Hombre de los imanes” “se encuentra reforzado por su carencia de nombres propios, como si las marcas de las enfermedades que padecen fueran suficientes como para realizar una identificación inmediata.” (pág. 213) La misma afirmación podría invertirse y decir que el carácter ejemplar del narrador y el catedrático de *Irresponsable* se encuentra reforzado por su anonimato, como si la posibilidad de articular una “nosotros” y ser a la vez un “amigo y un docente” alcanzara para identificarlos.

<sup>26</sup> Manuel T. Podestá, *op. cit.*, pág. 44

produce la escena en aquellos “que solían olfatear el anfiteatro para descomponerse e ir a contar en seguida al círculo de sus amigos lo que habían presenciado con una valentía de héroes”. Se establece aquí la diferencia central entre los estudiantes de medicina y esos “otros”:

Referir esas aventuras, acentuando los colores, agrandando el cuadro recargado por la impresionabilidad o la exageración de cada uno, era adquirir fama de despreocupado, de hombre hecho, y tal vez muchos de ellos se han sentido espeluznados cuando en el silencio de la noche han leído un libro de Edgar Poe, sin más compañero que el silencio y el tic-tac del reloj.<sup>27</sup>

La “impresionabilidad” y “la exageración”, relacionadas con la lectura de Edgar Allan Poe, distingue a la población general de los estudiantes. Es con la aparición de ese “otro”, que se asocia a lo literario, que puede comenzar la narración: en el siguiente capítulo los estudiantes han invitado al “hombre de los imanes” a sus habitaciones para “hacerle hablar, hacernos contar en detalle todos los antecedentes de la muerte preveíamos algo de *romanesco* en la vida de ese personaje.” (subrayado nuestro)<sup>28</sup>

En verdad, el texto de Holmberg expresa el mismo conflicto. Ya cuando comienza el relato el narrador está tensionado (en su estudio, anunciando la escena en el otro estudio) por “una lucha entre las acciones de la razón, de la voluntad y del lirismo y comprendí que el numen científico me abandonaba.” (174) La diferencia con el texto de Podestá, lo que transforma a “La bolsa de huesos” en la otra cara del naturalismo, es el hecho de que el narrador decide seguir el impulso de “las armonías del viento” y avanzar (como pesquisante) por el camino literario:<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Manuel T. Podestá, *op. cit.*, pág. 45

<sup>28</sup> Manuel T. Podestá, *op. cit.*, pág. 50. Nouzeilles (*Ficciones somáticas, op. cit.*), indica la escisión entre la fantasía de los estudiantes y la disciplina analítica del profesor. Y también sugiere la condición metatextual de esos dos primeros capítulos que tal vez podría resumirse en la frase: “Teníamos un hilo de la historia y no queríamos soltarlo tan fácilmente, un retazo de novela viviente por delante, una especie de libro trunco, cuyos capítulos empezaban con el examen de física, con la rechifla de los alumnos, el encono de los catedráticos y la huida del *hombre de los imanes*, como le llamábamos cada vez que nos acordábamos del examen (...)” (Manuel T. Podestá, *op. cit.*, pág. 46). Como es evidente la descripción corresponde a *Irresponsable*, una “novela viviente”.

El sintagma gozaría de fortuna: cuarenta años después, Juan José de Soiza Reilly en *Las timberas* (1927-8) se preguntaba: “¿Debemos reservar la crónica de policía, es decir, la novela vivida, para los pobres solamente? No. Y no... Hay que descubrir dando alaridos [...] todas las vergüenzas que achican en el hampa de los poderosos la altura de los seres humanos (No hay en esta novela ningún drama que no esté registrado en el archivo policial de Buenos Aires).” (en Juan José de Soiza Reilly, *La ciudad de los locos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pág. 331) En cuarenta años la ficción novelesca ha cambiado de signo: la función del naturalismo ha quedado en manos de la crónica policial, y la literatura ha dejado de ser la “novela vivida”, para ser la denuncia de los poderosos.

<sup>29</sup> Adriana Rodríguez Pérsico en “Las reliquias del ‘banquete darwinista’: E.L. Holmberg, escritor y científico” (en Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pág. 263) señala: “En realidad, se emplea la ciencia (...) para llegar a la verdad (la

¿En qué laberinto iba a sumergir mis facultades? ¿Podía acaso contenerlas? Si ellas querían averiguar algo, si tenían la inspiración de dirigirse por sendas desconocidas, ¿por qué habría de contrariarlas, provocando en ellas el tumulto? En vez del numen tendrían la voluntad a su servicio; en reemplazo de la escuela, el criterio que pondera los hechos; en lugar de la obligación, la curiosidad insaciable y la prudencia. Con estos elementos podría no comprometer ni a mi capricho ni a ninguna persona, evitando, en cuanto fuera posible que la policía interviniera en estas averiguaciones guiadas por el buen sentido y las espontaneidades de la inducción y la deducción, ya que no por la competencia. (180)<sup>30</sup>

Ya no es quien “viene de afuera” quien se siente “espeluznado” por un libro de Poe, es ahora el narrador, uno de “nosotros” quien sigue los pasos (ahora como escritor) de la ficción de miedo. Así es que en el mismo gesto que funda la ficción policial (la aparición de un caso, la aparición de un detective), el narrador se aleja del saber establecido por la ciencia (“en reemplazo de la escuela, el criterio que pondera los hechos”) para investigar más allá. Pero la aparición de los elementos constitutivos del género policial lo alejan también de la fuerza del Estado, y fatalmente, del homosocialidad que determina la ficción de fin de siglo: a partir de ese momento, el narrador ya no conversa amablemente con los otros doctores, más bien usa sus saberes, como los usa el detective.<sup>31</sup> El género policial hace su aparición cuestionando los modos de la ficción naturalista: esa escena en la biblioteca del doctor Pineal marca para siempre el rasgo de soledad que define al detective como “tercero” en el género, alejado tanto de la vida social (del “entre-nos”) como de la lógica del estado.<sup>32</sup> Sin embargo, como hemos visto, el narrador no abjura de la ciencia, sino que abjura de los saberes establecidos previamente, naturalizados, por el conocimiento médico. En el final, ante las nuevas requisitorias de Manuel de Oliveira César, el narrador afirma que “el secreto médico se impone a las demás leyes sociales” (231). Finalmente, por la vía de lo policial, el texto escinde lo que el naturalismo une: Estado y ciencia.<sup>33</sup>

---

resolución del crimen) no porque se pretenda castigar al culpable del delito sino para conseguir material interesante para una novela. Las intenciones del médico-detective no son científicas (...) ni jurídicas.”

<sup>30</sup> La voluntad de apartarse de la policía se relaciona directamente con el afán literario. En el capítulo siguiente, reclamado por el frenólogo sobre la “proyección policial” de la investigación que llevan a cabo, el narrador se pregunta: “¿Qué tiene que ver la policía con las novelas que yo escribo?” Y más adelante: “usted cree que es una pesquisa, y no es más que una novela.” (184) Josefina Ludmer (en *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil, 1999) subraya la relación entre el alejamiento del estado y la escritura literaria, e indica que “quizá sea esa ambivalencia (esa hibridación) entre ciencia y literatura lo que define la primera trasmutación del hombre de ciencia en detective y *la constituye en frontera*.” (pág. 147).

<sup>31</sup> Rodríguez Pérsico, op. cit, enfatiza la condición utilitaria de estos saberes.

<sup>32</sup> Jerry Palmer, en “El aficionado, el profesional, el burócrata” (en *Thrillers. La novela de misterio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983) señala la soledad del investigador como rasgo constitutivo del héroe de la novela policial.

<sup>33</sup> En cualquier caso, se trata necesariamente de otro modo de entender la medicina, así como antes se trataba de otro modo de entender el razonamiento científico. Esta declaración enfatiza la relación de confidencialidad entre médico y paciente, antes que la necesidad de declarar la anomalía biologicista. Es

La crítica quiere que “La bolsa de huesos” sea una muestra del poder del Estado y la ciencia de fin de siglo (Nouzeilles: “*La bolsa de huesos*, al superponer el relato jurídico del castigo al de la investigación médica revela al violencia ejercida sobre la histérica tanto en la decodificación diagnóstica como en la intervención terapéutica”)<sup>34</sup>. Y si bien esto es cierto, habría que atender al hecho, menos evidente para estas lecturas, de que en “La bolsa de huesos” no se da “el reestablecimiento de la ley patriarcal/estatal” sin dejar marcas que comprometen la voz encargada de narrar los modos de ese reestablecimiento.<sup>35</sup> En este punto, “La bolsa de huesos” se aleja, llevado por la pesquisa, de los usos lingüísticos de la generación del 80. El “buen decir” de la lengua literaria vacila frente al monstruo indecible.<sup>36</sup> Y esa vacilación, como veremos, condensa en un uso desviante, poroso, de la lengua literaria ese “otro lado del naturalismo”.

Así es que volvamos a la escena de la biblioteca. El narrador se pasea esperando al dueño de casa y descubre el esqueleto al que, como dijimos, “miré primero maquinalmente, como miramos siempre los médicos tales conjuntos, y de pronto quedé perplejo.” Es decir que ya no es posible mirar “como miramos siempre los médicos”, quien mira, mira ahora como individuo. Y entonces la revelación: “Me pareció que

---

decir, la clínica antes que la anatomía. Así leído “La bolsa de huesos” parece denunciar la unión entre saber instituido (la “escuela”, las instituciones, las “leyes” de la anatomía) y prácticas de Estado (la policía, “los jueces naturales”). Así, la reivindicación de la “medicina legal” sobre el fin del texto, parece apuntar más a estos privilegios de ética profesional que a la reivindicación de la coalición entre medicina y estado.

<sup>34</sup> Gabriela Nouzeilles, “Políticas médicas de la histeria...”, op. cit., pág. 109. Discrepamos con esta opinión, porque (y de ahí parte nuestra hipótesis) la ciencia es el eje del relato de Holmberg, pero entendida *de otra manera*.

<sup>35</sup> Gabriela Nouzeilles, “Políticas médicas de la histeria...” (op. cit.), pág. 99

<sup>36</sup> Josefina Ludmer (op. cit.) afirma que los hombres de la generación del ochenta “inventaron, entre todos, un tono y una manera de decir que quiso representar ‘lo mejor de lo mejor’ de un país latinoamericano en el momento de su entrada en el mercado mundial, y que se hizo ‘clásico’ en la Argentina.” (pág. 143) Por su parte Gabriela Nouzeilles (en *Ficciones somáticas*, op. cit., pág. 68) afirma que la redacción del caso médico en la que se inspira el naturalismo: “La meta era la legibilidad absoluta del síntoma dentro de un nuevo relato”) Los escándalos del naturalismo no hacen más que confirmar, por vía negativa, la importancia de este “buen decir” para el período. La preocupación por el uso de la lengua y por las formas literarias son correlativas y suponen un tercer rasgo. Noé Jitrik, en “Hombres en su tiempo: psicología y literatura en la generación del 80” (incluido en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970) señala que el gran aporte de la Generación del 80 a la literatura argentina fue la aparición del género novela. Más aún: Cambaceres es “un escritor que no escribe por añadidura (...) sino con un sentido de la creación de estructuras, de personajes y de un lenguaje literario.” (128) Con el “lenguaje literario” aparece la preocupación por la forma y, necesariamente entonces, un nuevo sujeto, el escritor profesional: con la generación del 80 emerge el campo literario argentino.

aquel esqueleto era el mío, es decir, el que yo había dejado en la bolsa, en un rincón del escritorio.”

El caso (el doble esqueleto) se presenta como lo siniestro, primero porque el narrador afirma que ese es el esqueleto que había dejado en su escritorio.<sup>37</sup> Luego, porque la frase, aun admitiendo este sentido, admite otro: el esqueleto es el propio, aquel que resulta constitutivo del cuerpo del narrador. Estamos ante “el desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo”.<sup>38</sup> Estos dos sentidos de lo siniestro (pero sobre todo el segundo) convocan al narrador como individuo (y tal vez como individuo sexuado) antes que como científico. Ese esqueleto produce una fisura la ley médica y social. Por allí se cuele la fruición del deseo: la coincidencia de la costilla faltante “había incendiado mi cerebro con la fiebre de la pesquisa” (179). El narrador ha abandonado la “mirada maquinal” para ser consumido por la fiebre, ha dejado de ser uno de “nosotros los médicos” para satisfacer su curiosidad literaria y detectivesca. El camino de esa fiebre, de ese deseo, concluye en la satisfacción urgente del mandato final: “Yo quiero hablar con la mujer, con toda la mujer (...) ¡Yo lo quiero!”(223)<sup>39</sup>

Pero tal vez sea más notable aún la formulación lingüística: el narrador vacila, y rápidamente vuelve sobre sus pasos, aclara qué quiere decir con lo que escribió (“es decir, el que yo había dejado en la bolsa”). El hecho no hace más que confirmar la doble lectura posible del fragmento. Algo incómodo se ha filtrado en la escritura y hace proliferar la polisemia.<sup>40</sup> En la escena de la biblioteca, el esqueleto trae la vacilación lingüística y fractura el “entre-nos”: abre una brecha por la que el narrador es convocado como ser deseante. Esa anomalía funda otra serie, la de las ambigüedades que se filtran en la lengua y contaminan la voz del científico.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Sigmund Freud, en “Lo siniestro” (en *Obras completas*, vol. 13, Buenos Aires, Hyspamérica, 1993, pág. 2495) describe la relación entre lo siniestro y la repetición: “sólo el factor de la *repetición involuntaria* es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de ‘casualidad’”

<sup>38</sup> Sigmund Freud, op. cit. pág. 2493

<sup>39</sup> Existe una réplica (otra carta) de Clara en la que ella también afirma su deseo. Notablemente, este deseo no se relaciona con el cuerpo del hombre, sino con la “voluntad que no vacila” que debiera ser despertada en su hijo (234). La identidad se ha reestablecido: víctima de una pasión melodramática, la mujer vuelve a desear como madre.

<sup>40</sup> En diversos momentos del relato el narrador hace aclaraciones en beneficio del lector. Pero se trata en verdad, de operaciones en las que se explicitan las reglas de circulación del texto (su ambigüedad entre informe y novela policial) o de aclaraciones relacionadas con el trabajo médico (las más notables, aquellas en las que el narrador explica qué no debe hacer el lector o por qué no cuenta cómo Clara escondió los cadáveres).

<sup>41</sup> Sylvia Molloy (op. cit., pág. 74) refiriéndose a *Borderland* y *La eterna angustia* indica la inasibilidad de “la diferencia sexual carente de imagen –la lesbiana- que el texto no nombra pero construye mediante alusiones y que claramente no sabe dónde ubicar”. Para Josefina Ludmer (op. cit., pág. 147) Holmberg es

En el capítulo IV, el narrador y el frenólogo discuten sobre el origen del esqueleto. Frente a la suficiencia de Oliveira César, el narrador le recuerda:

- Ya le he dicho que ese esqueleto es de mujer.
- No es de mujer.
- Bueno; no es de mujer, ni de mono tampoco.
- Con una salida semejante, me parece que no tiene más ni menos razón.
- Tengo la que me hace falta. (200)

Nuevamente, el saber científico aparece fracturado por el esqueleto. Esta vez por el sintagma “ese esqueleto es de mujer”. La frase repite e invierte la anterior (“aquel esqueleto era el mío”) y sugiere, leída en secuencia con la primera, la misma ambigüedad. El “esqueleto de mujer” puede ser tanto un esqueleto cuyo origen es el cuerpo de una mujer, como un esqueleto que “pertenece” a una mujer, tal vez porque ella es la responsable de su muerte: es un esqueleto “de la asesina”.

La relación entre ambos enunciados y sus variaciones parece sugerir que aquello que desestabiliza la voz del narrador en la escena de la biblioteca tiene que ver con la generización de la voz. Así es que lo femenino monstruoso (una mujer que mata vestida de hombre) se nos presenta como lo no-dicho, lo elidido, pero aún así persistente en la lengua y los semas del relato. Toda vez que en “La Bolsa de huesos” se intenta describir a Antonio Lapas se incurre en una nebulosa ignorancia (“para mí ese muchacho era un misterio”, afirma la dueña de casa) o en una contradicción de términos (el croquis que diseña Oliveira es el de un hombre con rasgos femeninos).<sup>42</sup> Esa laguna semántica (que es el origen del relato policial y del relato de terror, pero no del naturalismo) debe ser normalizada en la trama, pero no sin antes contaminar la voz de quien debe declarar su género: lo femenino es el doble del narrador, irrumpe las escenas del saber y cuestiona su lugar establecido. Más aún, la aparición del esqueleto “de mujer” abre la discusión sobre la racionalidad: el esqueleto “no es de mujer ni de mono” (pero tampoco es de hombre, tampoco es “el mío”: es un “escándalo semiótico”). Frente a esto, Oliveira afirma que esa respuesta no aumenta ni decrece la razón y el narrador vuelve a cerrarse sobre sí mismo: el problema no es tener más o menos razón, el problema es tener “la

---

“un escritor ‘de frontera’ porque forma parte de dos coaliciones, la de 1880 y la de los modernistas.” De ser así, “La bolsa de huesos” es el revés siniestro del naturalismo, pero también produce su doble modernista: la inestabilidad de la lesbiana está anticipada por la inestabilidad de la traevsti.

<sup>42</sup> Gabriela Moguillansky, en “Las pesadillas del positivismo” (incluido en Susana Zanetti (comp.), *La novela latinoamericana de entresiglos (1880-1920)*, Buenos Aires, ILH, FFyL, UBA, 1997) señala que el oxímoron, el “escándalo semiótico”, y la tensión entre ser y parecer define el campo simbólico de la ficción latinoamericana de fin de siglo.

que hace falta”. Esa “falta”, no puede medirse en la lógica del frenólogo o del doctor Pineal (al fin y al cabo, una concepción cuantitativa de la razón: más es mejor). El narrador, en cambio, pretende utilizar un tipo de razón que pueda calibrarse en función del caso (la anomalía requiere de pensamiento especulativo antes que de aplicacionismo).

Las ambigüedades de lo femenino en la lengua del relato finalmente se cierran, ante la revelación, en el capítulo V. Allí, en la casa donde habitara Nicanor B., el narrador y el frenólogo encuentran la letra manuscrita (es decir, el cuerpo) de Clara, pero el narrador la esconde de la indiscreta mirada de Oliveira.<sup>43</sup>

- Pues sepa usted que yo recogí una prenda de Antonio.
- ¿Qué prenda?
- Una mina. (208)

La mujer asesina, lo otro que no podría nombrarse, aparece en el revés del texto, plenamente nombrada, pero a la vez excluida de un sentido que pueda articularse con el la secuencia del diálogo. En efecto, no se trata de alusiones o vacilaciones enunciativas, como en los casos anteriores. Ahora, la mujer se nombra y su irrupción corta la lógica semántica de la conversación (“una mina” no es ninguna prenda). Encontrarse “una mina” es, claro, decir, en el revés, toda la misoginia que “el buen decir” obliga a callar.

En 1897, por ejemplo, en las *Memorias de un vigilante*, Fray Mocho se lamentaba: “¡Son las madres, son las mujeres, son esas pobres mártires que arrastran su cruz a través del mundo — las minas, como ellos las llaman — las que les sirven de escudo contra los golpes de la suerte!”<sup>44</sup> Las bastardillas señalan las palabras del otro, lo que la lengua “literaria” bloquea. Las “minas” son el modo en que “los otros” hablan, despectivamente, de las “mártires”. Crispado, el texto de Holmberg sólo encuentra en el salto lógico y en la palabra de los otros el modo de referirse a la anomalía femenina que no puede nombrarse.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> En la medida en que la escritura manual es intransferible, resulta indicial (en el sentido peirciano) con respecto al cuerpo. Es su marca, y por eso el narrador puede reconocer la misma mano en el esqueleto de la calle Tucumán.

<sup>44</sup> Fray Mocho, *Cuentos con policías. Memorias de un vigilante.*, Buenos Aires, Losada, 1994. Pág. 110.

<sup>45</sup> La palabra “mina” parece en la lengua impresa algunos años antes. Ya en sus artículos pioneros de 1879, Benigno B. Lugones consignaba esta cuarteta: “Estando en el bolín polizando, /se presentó el mayorengo: /a ponerlo en cana vengo; su mina lo ha delatado”. Luis Ricardo Furlán (en “La dimensión lunfarda y su penetración en la literatura”, en *La crisis de las formas*, op. cit.), que menciona este texto, señala su “condición fundacional”.

Así que si bien es cierto que el relato concluye con la “medicalización” y la clausura de la anomalía por vía de la “justicia poética”, también es cierto que “La bolsa de huesos” da a leer la contaminación de la voz que resultaba central para el proyecto literario de la generación del 80. De la ambigüedad semántica a la ruptura de la legibilidad, y de la alusión a otro a la plenitud de su palabra, “La bolsa de huesos” recorre un camino que sólo podrá cerrarse con la anulación del ente maligno que contamina el relato.<sup>46</sup>

Contar ese “otro” que escapa al orden taxonómico, es también la labor del científico. Pero su estudio no puede realizarse con las herramientas de que disponen otros escritores del período. Es necesario recurrir a otra rama de la ciencia, y a otro género. Pero si se abdica del ejemplo y del caso naturalista, los mecanismos que fijan la circulación de sentidos se tornan inestables. En esa inestabilidad la lengua se torna porosa, “el otro” no deja de presionar extrañando la transparencia que el buen decir literario defiende. Así, si es cierto que “la ciencia puede conquistar todos los terrenos”, no puede hacerlo si no es al costo de amenazar su propia existencia.

### **Coda: el género policial**

La red del policial puede completarse en 1907. Once años después de “La Bolsa de huesos”, diez después de “La pesquisa” y de *Memorias de un vigilante*, Vicente Rossi publica “Los vestigios de un crimen”, en *La vida moderna*. Allí un diletante investiga el misterio de “la calavera del cimientito”, encontrada en una obra en construcción. Cuando se le presenta el caso, el narrador comenta: “Sí. He leído algo. No me ha llamado la atención. Una excavación, unos huesos humanos...Es muy vulgar. ¿Qué afinidad tiene eso conmigo?”<sup>47</sup> En diez años el interés ha variado: “los huesos” son algo vulgar.

---

<sup>46</sup> La palabra “mina” vuelve a aparecer algunas páginas más adelante. Su sentido (como el de la palabra “mío” al comienzo del relato) debe desambiguarse para pacificar la ruptura de la legibilidad: “entonces tuve oportunidad de observar que era un final de carta, de la que sólo quedaban algunas palabras, y de estas una mina, un tesoro, una revelación, ¡un nombre!” (211). Esa letra, que remite al cuerpo de quien escribe, vuelve a aparecer al final del capítulo escrita en un fémur; y el narrador, que ya sabe que el nombre es “Clara”, escribe: “Era forzoso aceptar que Antonio lo había escrito.” (212) Se trata de una ambigüedad (no se afirma que la escritura sea de Antonio, sino “que era forzoso aceptarlo”) común en la lógica del género policial. Sin embargo, el hecho de que se trate de un cuerpo inscripto en otro cuerpo condensa en esta escena los dos líneas, alrededor del cuerpo (impreso sobre el de un hombre, como lo femenino en lo masculino de la voz narradora) y del nombre falso (que esconde el nombre de mujer y compromete la legitimidad de la voz narradora), que traman la vacilación genérica que contamina el texto. Que la mentira del narrador sea un truco para mantener la intriga policial no hace más que confirmar que esa vacilación y la intriga policial son correlativos.

<sup>47</sup> Vicente Rossi, “Los vestigios de un crimen”, en Jorge Lafforgue, op. cit. Pág. 50.

Más aún, el narrador descubre (como descubre el de “La bolsa de huesos”), que la calavera ha sido seccionada por la mano de alguien con conocimientos clínicos. El narrador nos informa: “no cabía duda que se trataba de una broma de estudiantes”. Por lo tanto, falsifica una confesión del responsable.

Muchos de los elementos del texto de Holmberg aquí reaparecen: los huesos, la escritura, la prensa, la casualidad, y, sobre todo, los médicos. Pero todo ha perdido dramatismo: lo excepcional se ha tornado “vulgar” y el mundo de los estudiantes de medicina es el escenario de una broma. En este contexto, el narrador sigue siendo un detective improvisado, pero ya no es un científico, sino un “muchachito bien” al que poco le importa el destino científico o literario de sus pesquisas.

Casi como una reescritura del texto de Holmberg, el texto de Rossi (que, como Fray Mocho, también se ocuparía de reivindicar la lengua popular) clausura la anomalía que fundaba el poder desestabilizador de “La bolsa de huesos”, transformando los crímenes en una “cachada”. Un modo de entender las relaciones entre crimen y razón termina con el comienzo de siglo.

Pero si la secuencia de “casualidades” queda clausurada con la expansión de la ficción de masas durante la década del veinte (cuando el género comienza a practicarse “en serio”), el texto de Holmberg vuelve a hacerse presente en la década del treinta. Tenemos otra asesina en 1932, en *El crimen de la noche de bodas*, de Jacinto Amenábar y otra más en “El misterio de los tres sobretodos”, de Roberto Arlt, en 1937. Y “Emma Zunz” en 1948. Con Borges (que nunca mencionó a Holmberg), además, vuelve la morfología: Lönnrot, en “La muerte y la brújula”, resuelve el enigma persiguiendo la regularidad espacial de la serie de crímenes. El éxito de la formulación “abstracta” de Borges tuvo un impacto enorme en los modos de pensar el género: Adolfo Pérez Zelaschi en “Los crímenes van sin firma” (1953) y Pablo De Santis en *El enigma de París* (2007), por citar dos ejemplos, persiguen regularidades abstractas como forma de atrapar criminales.

“La bolsa de huesos” se lanza hacia delante y opera casi como correa de transmisión entre dos momentos del género policial en Argentina: muerta la serie de ironías que fundan el relato policial en Argentina, Holmberg vuelve con sus monstruos y su razonamiento abstracto para presionar, todavía hoy, el cerebro de los vivos.

Ezequiel De Rosso