

Paola Cortés Rocca*

⇒ El misterio de la cuarta costilla. Higienismo y criminología en el policial médico de Eduardo Holmberg

Resumen: En 1896, Eduardo Holmberg escribe *La bolsa de huesos* y ficcionaliza, en clave policial, la escena finisecular argentina: la emergencia del Higienismo, un discurso capaz de develar el enigma de la identidad y de rastrear la criminalidad oculta en el cuerpo social, sobreviviendo gracias a la lógica de la simulación. *La bolsa de huesos* es la ficción del Higienismo, con sus médicos y simuladores, con sus enigmas y sus promesas de resolución médica. Pero también es el Higienismo como ficción o el relato de los límites de la utopía médico-legal. Su protagonista, una asesina que no tiene lugar ni en la cárcel ni en el manicomio, sólo puede ubicarse en la ficción, como un espacio fuera de la Ley –positiva, médica, genérica–. Ella es lo que resta, el detalle que permanece flotando sin rumbo y sin sentido fijo, en la superficie de la literatura.

El cuerpo del delito

De regreso de un viaje por el interior del país, el médico-narrador de *La bolsa de huesos* se encuentra con su amigo Alberto que le ofrece una bolsa abandonada en casa de otra familia, luego de que su poseedor –un estudiante de medicina– se mudara de allí. Cuando el narrador ordena los huesos, descubre que al esqueleto le falta la cuarta costilla. Luego de advertir que un amigo suyo, el Dr. Pineal –médico también– tiene otro esqueleto con la cuarta costilla faltante y que ha llegado a sus manos de manera similar, el protagonista decide iniciar una investigación.

Lo que había comenzado como un “despliegue de asuntos personales y muy poca materia de curiosidad” (172)¹ se convierte en un relato policial. Es decir, en un relato

* Paola Cortés Rocca ha sido docente de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. Publicó junto con Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte: Eva Perón, cuerpo y política (1998)*, y también diversos artículos. Actualmente realiza su doctorado sobre literatura y fotografía latinoamericana del siglo XIX en la Universidad de Princeton.

¹ Todas las citas de *La bolsa de huesos* pertenecen a la edición de los *Cuentos fantásticos* (1957). Prefiero, sin embargo, mantener las cursivas al mencionar el título porque el propio texto se define como “novela” y así fue publicado originalmente. Los datos de esta primera edición son: *La bolsa de huesos*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco 1896 (114 páginas). Esta dificultad de establecer si el relato es un cuento o una novela, reforzada por las dos ediciones, constituye un problema crítico en sí mismo que, sin embargo, no analizo aquí.

invertido, que comienza por el final –en este caso, los huesos– y supone un narrador en primera persona que, gracias a la lógica, hace retroceder los hechos. Un relato que, desde el desenlace, va en busca de un “origen” que lo justifique –al hecho criminal pero, también, al relato mismo–. Se trata de una épica moderna que intenta recomponer un estado de cosas alterado, interrumpido por la transgresión a la Ley, un estado de cosas que sólo puede ser recompuesto por un esfuerzo de la razón. Sin embargo, en ese recorrido inverso, nada vuelve exactamente a su lugar: nada se transforma, sino que por el contrario, cada posición subjetiva se consolida aún más: la víctima no volverá a la vida, el criminal no dejará de serlo –por el contrario, el castigo reforzará aún más su carácter de criminal– y el investigador puntuará un poco más su lugar de medio para que emerja la verdad.

Precisamente porque el narrador-protagonista es el lugar de emergencia de la verdad, investiga “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). Pareciera, entonces, que estamos frente a la doble investigación que organiza el policial clásico; frente a un Dupin o a un Sherlock Holmes, que debe evitar la incompetencia policial para descubrir el enigma.

Pero no es así. En primer lugar, porque el narrador no se encuentra con el crimen, sino con un dato curioso: hay dos esqueletos similares –ambos pertenecieron, antes, a un estudiante de medicina, a ambos les falta una costilla–. Por lo tanto, no hay crimen, sino un narrador curioso que indaga la posibilidad de un hecho criminal. En este sentido, la doble investigación –la disputa entre los procedimientos policiales y los del detective– no ocurre, sino que es sólo una mera posibilidad: el narrador debe investigar sin despertar sospechas que podrían dar motivo a la intervención policial. No hay enigma *en* el inicio del relato, sino construcción de ese enigma *simultáneamente* con el relato. *La bolsa de huesos* es, en este sentido, no tanto el relato del develamiento de un enigma, sino la construcción de un enigma como relato o el relato de la construcción de un enigma.

No estamos frente a dos investigaciones paralelas con métodos y competencias diferentes –la razón y la burocracia policial– porque, en segundo lugar, desde el comienzo no hay intento de competir con la policía, sino de establecer los territorios que delimitan el accionar policial y, ya no el del inteligente detective, sino el del médico. Alguien le ofrece al protagonista una bolsa de huesos porque es médico y su primera pregunta es: “¿Y no podrían ser huesos con los que tuviera algo que hacer la policía?” (172). A primera vista pareciera que los territorios podrían ser delimitados: si hay muerte natural, los huesos pertenecen a la ciencia médica; si hay asesinato, los huesos deberían ser llevados a la seccional policial. Sin embargo, lo que hace de *La bolsa* un relato peculiar es su intento de narrar, usando ciertas estrategias del género policial, el momento en que el discurso médico y el policiaco disputan sobre su competencia para explicar la criminalidad. Al narrar la historia de la constitución y resolución de un enigma, *La bolsa* narra también la historia de la configuración de un discurso nuevo, en la Argentina de fin de siglo: el Higienismo. Un discurso que no se propone sólo explicar las causas que motivan las conductas delictivas, sino también desenmascarar la simulación: advertir, allí donde no parece haber transgresión alguna a la Ley, la posibilidad del accionar criminal.

Movido por el detalle de la costilla faltante, el narrador de *La bolsa de huesos* descubre la identidad de los dos esqueletos (Nicanor B. y Mariano N.). Gracias a un frenólogo, el Dr. Manuel Oliveira, analiza los cráneos de ambos y concluye que los dos tienen aptitudes naturales para la ciencia, pero que Nicanor B. es capaz de mentir y Mariano N. no. El

narrador descubre, también, que el antiguo dueño de ambos esqueletos era el mismo: Antonio Lapas. Nicanor y Mariano estudiaban medicina en la Universidad de Buenos Aires pero el nombre de Lapas no figura en los registros de esa Universidad, ni en los de la de Montevideo, la de Córdoba o la de Santiago de Chile. Sin embargo, las pistas obtenidas sobre la identidad de Lapas son variadas: un retrato dictado a un pintor por la dueña de la pensión en la que vivía, un extraño olor a sándalo en su antigua habitación y un papelito encontrado en sus cajones en el que, escrito a mano, hay un nombre de mujer: Clara. La escritura del papel es la misma que aparece sobre los huesos de Nicanor, indicando el nombre de ellos –fémur, tibia, etcétera–. Muere otro estudiante, Saturnino, que posee una cicatriz a la altura de la cuarta costilla. En su velorio, el narrador advierte, entre los presentes, alguien con la fisonomía de Lapas. El asesino resulta ser una mujer llamada Clara que vivía en las pensiones, travestida, y usaba el falso nombre de Antonio Lapas. Los motivos de Clara son más o menos sencillos: tuvo un romance con Nicanor, éste la abandonó y ella decidió vengarse, pero luego siguió matando a otros estudiantes como él.

En el policial, el interrogante acerca de cómo o por qué es siempre secundario y cede su lugar a la pregunta que organiza el género: ¿Quién es el que cometió este delito? El género gira alrededor del concepto de identidad, pero *La bolsa* lleva el problema hasta el extremo: se trata de una pesquisa sobre la identidad del asesino y de las víctimas. Y esto es hasta tal punto fundamental a la trama que, descubriendo quiénes son los sujetos en juego (Nicanor, Mariano y Lapas) podrá determinarse si hay crimen o no. Sin embargo, es mucho más que un problema que afecta al funcionamiento de la máquina narrativa. *La bolsa* pone en escena una reflexión acerca de un modo de pensar la noción de identidad, en el sentido más fundamental del término. Porque la pregunta quién es la víctima o quién es el asesino, no se responde –sólo– con un nombre propio. Es necesario, también, develar el conjunto de significados que giran alrededor de esos nombres. El problema, entonces, es mucho más que la filiación entre los huesos o el acto de asesinar y el nombre propio. Cuando la ciencia puede “llegar a decir ‘este esqueleto es de Mariano N. y este de Nicanor B.’”, es porque la ciencia no ha agotado el tesoro, no ha extinguido aún las fuentes ni las formas de la investigación” (225), reflexiona el narrador. Esta nominalización, esta articulación entre una instancia biológica o fáctica y el nombre propio está en el inicio de la tarea del detective o del científico, reunidos en una única figura por la ficción de Holmberg. Sin embargo, aquí, ese primer y sencillo mecanismo de identificación no agota ni extingue la pesquisa –policial y médica–, sino que señala sus comienzos. Allí donde el género policial marca el punto de llegada de la historia, el policial de Holmberg traza sus puntos de partida.

El relato despliega una serie de técnicas y tecnologías de individuación de los sujetos que se dirigen a la exploración del cuerpo: desde la frenología, las tesis lombrosianas que identifican semblantes y “tipos sociales”, hasta la recolección de detalles como el olor y la escritura –de Clara-Lapas– que se integran a la serie como una suerte de “excrecencia” o extensión de la corporalidad. Porque para un siglo que todo lo muestra, todo lo exhibe –no sólo en términos de poner ante los ojos, sino de instaurar una lógica de la visibilidad y el reconocimiento–, la pregunta por la identidad sólo puede ser narrada como un enigma policial que encuentra en los cuerpos –vivos y muertos– su campo de indicios y respuestas posibles. Y, en la medida en que la corporalidad es el terreno enigmático por excelencia, se recorta una figura específica que proporciona las respuestas: la figura general del científico y su especificidad en la imagen del médico.

El ojo de la Ley

El fin de siglo es el momento de transformación de las hipótesis iluministas acerca de la Ley, su transgresión y, en consecuencia, el estatuto y la función de la penalización. Para el Iluminismo, la posibilidad de legislar se funda en un sujeto poseedor de libre albedrío –alguien que elige cumplir o no con la Ley–, pero el Higienismo postula otra subjetividad: alguien cuya capacidad de cumplimiento con la Ley está ya determinada de antemano. Los postulados frenológicos y los de la nueva psiquiatría criminológica italiana constituyen un entramado discursivo que indica que no hay paradigma de ruptura sino continuidad entre los fenómenos biológicos y los sociales. Así, el cuerpo social es pensado, literalmente, como un cuerpo: la sociedad es un organismo armónico y en progreso constante, y el delito constituye una enfermedad que puede afectarlo en la medida en que hay parte de él –ciertos sujetos– que actúa sin mediación de la voluntad, sino condicionado por causas psíquicas, físicas o ambientales.² Se le pide a la Teoría del Derecho entonces, que no gire en torno al análisis de los conceptos de mal o bien o a la fundamentación de un sistema de leyes apoyadas en el pacto social de su cumplimiento, sino que por el contrario se constituya, a la manera de las ciencias naturales, en una bio-socio-legalidad aplicada, y que desarrolle métodos de observación y descubrimiento de las enfermedades sociales y de los agentes que las producen.³

Si el detective es, en el marco del género policial, portador de una percepción aguda, un lector capaz de capturar detalles y darles sentido, la mirada del médico es, en el discurso de la médico-legal, una mirada capaz de descubrir el ocultamiento, de advertir una desviación que para el ojo no avezado puede ser imperceptible. La ficción de Holmberg entrama ambas figuras y narra ese accionar médico en clave policial. Cuando el narrador contempla el segundo esqueleto en casa de su amigo, dice: “Miré maquinalmente, como miramos siempre los médicos tales conjuros” (176); sin embargo, su percepción se agudiza cuando sirve a los fines de la resolución del enigma policial: es el que ve la cicatriz en el cuerpo del último muerto, alguien capaz de armar constelaciones a partir de detalles sin sentido aparente –la ausencia de costillas en los esqueletos, la cicatriz en el último cuerpo–, un detalle que no permanece mudo ante sus ojos. El narrador es el lector paranoico, el que no cree en la existencia de trazos carentes de sentido, y como el médico lee en los cuerpos muertos la letra del asesino, y en los vivos los indicios de la criminalidad.

El nuevo discurso criminológico instala en uno de sus polos la figura del médico –que Holmberg lee como el nuevo detective–, y en el otro la del simulador. Porque si el modelo biologicista piensa a la sociedad como organismo y la transgresión a la Ley como enfermedad que lo aqueja, el médico justifica su posición en la medida en que ve

² Para un desarrollo mayor de estas transformaciones en la teoría del Derecho, véanse Mari (1982a, 1982c) y Entelman (1982).

³ Esta transformación implica un reordenamiento de las instituciones que se organizan en torno a la administración de la Ley (penitenciarias, burocracia psiquiátrica y criminalista), sus normas y técnicas específicas. Por ejemplo, Francisco Veyga, titular de Medicina Legal, se propone desarrollar una enseñanza a partir de la experiencia y dicta su materia dentro de la institución policial para trabajar con “material real”. De allí surge el Servicio de Observación de Alienados, una institución nueva que resulta de este extraño cruce entre el saber médico y el control policial.

aquello que no es visible a simple vista, en la medida en que descubre los “síntomas” de las enfermedades sociales, detecta sus gérmenes, proscribire prevenciones y tratamientos posibles. La transgresión a la Ley no es visible, se oculta para subsistir. La metáfora por excelencia de este nuevo mal que aqueja a la nación la propone José Ingenieros: es un gusano que no se deja ver y se oculta en un ovillo de pelusa porque “la simulación resultaba para él un medio simple y excelente de lucha por la vida” (1955: 10).

Las trampas del género

La pregunta por la identidad del asesino que organiza el policial se complejiza en una pregunta por la identidad, sin más atributos. Si en el inicio del relato no tenemos un enigma policial sino una construcción de ese enigma –no se trata de descubrir quién mató a Nicanor y a Mariano, sino de saber si alguien los asesinó o murieron naturalmente–, luego tampoco hay una respuesta sencilla, sino una nueva proliferación de interrogantes. “¿Quién mató a Nicanor y a Mariano? Antonio Lapas” sería un núcleo narrativo producido por el género. *La bolsa* propone, a partir de allí, otro enigma, verdadero motor del relato: ¿Quién es Antonio Lapas? Antonio Lapas es un simulador, porque su verdadero nombre es Clara. Porque en el corazón de la identidad está el nombre propio, pero como un significante que no agota el sentido, sino que pone a funcionar la máquina de la interpretación. Cuando el narrador descubre a Lapas en el entierro del último estudiante, le grita: “Clara”, y ella responde: “Usted sabe mi nombre, y eso me indica que usted sabe todo” (224). Sin embargo, el relato no se detiene ahí.

Si la preocupación central de los criminólogos de fin de siglo es la identidad y la simulación –o la identidad criminal pensada como simulación–, *La bolsa de huesos* representa a Clara como el criminal por excelencia en la medida en que, contra su propio nombre, encarna la simulación. El simulacro sexual no es aquí el delito en sí mismo, pero funciona como germen de la criminalidad.⁴ El fingimiento de una ocupación que Clara no tiene –ser estudiante– inicia la cadena policial porque traslada los huesos desde el terreno de la ciencia hacia el terreno de la criminalidad: Clara no es un estudiante de medicina que poseía dos esqueletos por razones de estudio, sino una asesina que esconde el cuerpo de sus víctimas. Finalmente, Clara parece ser una simple asesina, pero es una mujer engañada por otro simulador y, como propongo más adelante, este último simulacro es el que decide su destino final.

Como señala Hugo Vezzetti, “para una tecnología que hace de la observación cuidadosa y dirigida un eje metódico fundamental de su dispositivo, lo no visible resulta a la vez una amenaza y un desafío” (1982: 246). Por eso, todos los personajes “inocentes” del relato son tal como se presentan a primera vista. De hecho, el primer muerto (Nicanor) es, tal como indica el análisis frenológico de su cráneo, el único que “puede y sabe

⁴ Clara no es un travesti –no “finge” el otro sexo–, sino que usa el travestismo como coartada para cubrir los otros simulacros. Paradójicamente este posar la pose –simular ser travesti y no serlo– la arranca del terreno del travestismo, un delito en sí mismo según los edictos policiales que se dirigen al control de la inversión sexual. Sobre este tema, es imprescindible el texto de Jorge Salessi (1995), especialmente el capítulo III, “Maricas”.

mentir porque es egoísta” (210); Mariano, en cambio, es “un individuo que no sabe mentir, no sabe negarse, no sabe ni siquiera disimular” (210), al igual que Saturnino. Esta diferencia es la que altera definitivamente el signo de la conducta de Clara: desde la comprensible –aunque ilegal– ejecución de un castigo, hacia la criminalidad sin razón. Son sus últimas dos víctimas, incapaces de simular, las que la condenan, a los ojos de la lógica narrativa. Le dice el narrador a Clara:

[...] su obra, además de cruel, *era injusta*, y su venganza implacable *ha castigado a los inocentes después de castigar al que la engañó*.

–¡Cómo! –exclamó incorporándose como una leona herida. –No satisfecho con el desdén, ¿todavía me ha vendido el miserable?

–También es injusta en eso; nadie la ha vendido. El estudio del cráneo es quien ha revelado que Nicanor B. era capaz de faltar a su palabra (225; el destacado es mío).

La bolsa ficcionaliza la escena finisecular en Argentina: la emergencia del Higienismo como un discurso nuevo, capaz de develar el enigma de la identidad y de rastrear lo criminal como algo que se oculta en el cuerpo social, sobreviviendo gracias a la lógica de la simulación. Y este cruce entre discurso médico y legal encuentra su matriz narrativa en el policial. Sin embargo, en el relato de Holmberg se advierten las trampas del y al género. Al revisar el cuarto de Lapas, el protagonista encuentra un papel con el nombre de Clara, sólo lo comparte con el frenólogo. El narrador retiene la información y hace imposible que el lector participe, también, en la reconstrucción del enigma.

Vea este papel, y particularmente lo que dice.

Manuel se quedó estupefacto.

Sólo le había faltado adivinar aquello.

–¿Qué es?, ¿qué es? –pregunta un lector impaciente.

Es un documento de prueba. Con otro semejante, la novela toca a su fin (211; el destacado es mío).

También, en el momento de la autopsia a Saturnino, cuando se conjetura la idea de que ha sido envenenado, el narrador explica algo que no había entregado antes al lector:

Yo sabía que Saturnino había muerto envenenado, y que la autopsia no revelaría el veneno, porque éste, veinticuatro horas “post mortem”, cuando le practicaran la autopsia, estaría descompuesto, y no quedaría de él el mínimo rastro (217).

Los condicionales que funcionan como futuro y la explicación del tipo de veneno⁵ no tiene justificación dentro de las leyes del género, porque no es posible saber cómo ni cuándo el narrador ha adquirido esta información. No se trata –sólo o únicamente– de impericia narrativa. Son trampas con las que Holmberg propone un género nuevo: un policial médico en el que el relato de la investigación ya no encuentra su punto de llegada en el hecho criminal sino en el sujeto que lo cometió. En *La bolsa* no se trata de pes-

⁵ “Era un veneno vegetal, un producto extractivo de una de esas familias de plantas que tantas sorpresas guardan todavía para el químico y para el fisiólogo” (217), explica el detective, en la misma escena.

quisar cómo se enlazan todos los acontecimientos que llevaron a las tres muertes y, finalmente, descubrir al asesino, sino de incluir los asesinatos en el conjunto de claves que servirán para explicar a Clara. Pareciera, entonces, que ya no importa entregar “lealmente” las pistas al lector porque el crimen –el hecho ocurrido– ya no es el misterio a dilucidar, sino que constituye un indicio más, una conducta lógica y determinada de la “personalidad” de un sujeto: verdadero enigma del relato, sólo comprensible para la mirada médica.

Este nuevo policial en el que el detective es un hombre de ciencia y el criminal un enfermo deja de ser el relato de una criminalidad posterior a los hechos –el resultado de un acto de transgresión a la Ley positiva–, sino el relato de una criminalidad previa a cualquier accionar del sujeto. De este modo, el relato de Holmberg pone en escena la función que desempeñan el caso y la biografía en el cuerpo de la nueva criminalística: son el punto de partida para el establecimiento de hipótesis y leyes generales que encontrarán su confirmación y aplicación en los mismos casos analizados.⁶ Así, *La bolsa* produce una inflexión en el género pero también, casi sin proponérselo, exhibe las contradicciones que subyacen al Higienismo y evidencia el carácter tautológico de los postulados biologicistas relativos al campo de la transgresión a la Ley.

La ciudad y sus signos

Para avanzar un poco más es necesario volver al comienzo. No al inicio del relato de la investigación o a la historia del crimen. Es necesario ir antes, volver a las primeras líneas de *La bolsa de huesos*:

Regresaba de un viaje largo y penoso, y en la confusión del primer momento, los abrazos de la familia, las atenciones del equipaje y el estallido de felicidad al encontrarme de pronto en el hogar, sentí renacer muchas alegrías que me vedara la contemplación de las llanuras y montañas, los bosques y los ríos de mi tierra, tan rica y hermosa pero tan *absorbente y dominante* en el influjo de esa misma belleza y que *me había transformado en una especie de vagabundo como un beduino*, si no hubiera sido por los imanes del corazón y el vértigo avasallador de una ciudad en la que se respira una *atmósfera intelectual y necesaria* (170-171; el destacado es mío).

En el fin de siglo, el protagonista ya no puede volver de esa campaña ignorante contra la que se alza Sarmiento; regresa de un espacio signado por la exuberancia y la belleza, un paisaje vinculado a la noción romántica de Absoluto estético.⁷ No por casualidad,

⁶ Este es el procedimiento epistemológico de la tesis de Alejandro Khon, presentada en la Facultad de Medicina en 1883 y considerada uno de los antecedentes del Higienismo. Khon no postula cuáles son las características biológicas del “sujeto criminal” y luego confirma –desecha o altera– su tesis a partir de los casos específicos. Su procedimiento es inverso: analiza la población criminal en Argentina, observa que se halla fundamentalmente compuesta por indígenas e inmigrantes, y luego propone estos atributos como causa de las acciones delictivas.

⁷ Rosalind Krauss (1981) estudia la historia del concepto de *picturesque*. Esta es una propiedad de la naturaleza que la hace digna de ser pintada porque ya hay en ella ciertos atributos pictóricos. *Lo picturesque* es una cualidad que posee la naturaleza y sólo puede ser advertida por la mirada del artista que,

al recordar el viaje, el narrador recita los versos del poeta romántico por excelencia dentro de la tradición nacional: Echeverría. Y los versos citados⁸ refieren, precisamente, a las posibilidades epistemológicas, al saber que se adquiere en el contacto con la naturaleza, pensada como obra de arte primera y nunca totalmente descifrable. En la cena de bienvenida, el narrador muestra lo que ha recolectado –piedras, hierbas, cacharros, cráneos indígenas–. El narrador regresa de un viaje marcado por la adquisición de experiencia: es el viaje del naturalista que estudia el paisaje y, simultáneamente, el viaje del romántico o el aventurero que se transforma en el contacto con lo natural.

Sin embargo, el regreso a la ciudad es casi un imperativo ético: la ciudad es el verdadero espacio de producción intelectual. A primera vista, pareciera que esa producción intelectual está ligada a la medicina –es decir, a la labor del médico-detective– y sus pesquisas. Si el trabajo intelectual es el trabajo científico, entendido como médico-legal, es también porque, necesariamente, el clima que se respira es una atmósfera enrarecida por el delito. Aunque Holmberg no mencione esta zona oscura de lo urbano, la ciudad como escenario del crimen es condición de posibilidad del género policial, así como es, también, un presupuesto del Higienismo: la simulación es impensable sin el carácter anónimo con que la ciudad cubre a los sujetos. Si el delincuente es como el gusano que se oculta, el mundo de la urbe finisecular le ofrece la guarida perfecta y lo envuelve como el ovillo de pelusa que preocupaba a Ingenieros.

El regreso a la ciudad es el regreso al mundo delictivo –aunque esta articulación no se explicita en el relato– y al mundo del saber científico. Es la vuelta a un mundo que se confronta casi punto por punto con los atributos de lo natural: “Al rumor de los torrentes, reemplazaba el tumulto de los grandes centros urbanos; al aroma de los bosques, el humo de 40.000 cocinas; al poncho, el sobretodo; a la montaña de cima nevada, el frontispicio corintio; al asador, la parrilla; al cuchillo de monte, el cubierto, y *al rebenque, la lapiceira*” (171; el destacado es mío). El último par cifra la dicotomía pero, además, esclarece o complejiza la afirmación anterior.

El mundo intelectual urbano es el mundo científico pero también el de la ficción, porque el narrador es, también, un escritor. Cuando persigue los detalles, va en busca de datos con los que escribir una ficción, y es el enfrentamiento con la verdad –el hecho de que sus sospechas se van confirmando paulatinamente– lo que transforma la pesquisa en una investigación médico-policial. Luego de dar información sobre Lapas, el dueño de la pensión se asombra cuando escucha que el narrador no piensa informar nada a la policía. El protagonista contesta: “Justamente; porque usted cree que es una *pesquisa*, y no es más que una *novela*” (184; el destacado es mío).

Con este narrador, que no sólo reúne al detective y al médico, sino también la figura romántica del aventurero y el escritor, Holmberg produce una nueva torsión sobre el

si descubre tal belleza en la naturaleza, lo hace gracias a que, entrenado en la tradición estética, puede advertir un parecido con la pintura. Y por lo tanto, es también un atributo del arte. Así, dice Krauss, lo *picturesque* tiene la circularidad de la belleza romántica que pulveriza la distinción tajante entre naturaleza y arte, original y copia. “The priorness and repetition of pictures is necessary to the singularity of the picturesque, because for the beholder singularity depends on being recognized as such, a recognition made possible only by a prior example” (162).

⁸ “Las armonías del viento / Dicen más al pensamiento / Que todo cuanto a porfía / La vana filosofía / Pretende altiva enseñar” (173).

género. La duplicidad entre la historia de la investigación y la historia del crimen se multiplica: la investigación recorre el camino inverso que el de los hechos con la esperanza de no encontrar ningún hecho criminal en el inicio y poder fabularlo en la escritura de una novela. El relato de la investigación literaria avanza en la medida en que recorre y reconstruye, en sentido inverso, el relato de un crimen ficcional que no debería ocurrir. En el final de su recorrido, el escritor se topa con un delito que debía ser ficcional pero no lo es. El éxito de la pesquisa es su fracaso. Allí donde debería encontrarse un vacío que la ficción produciría, se encuentra un hecho delictivo que desvía la ficción y la transforma en un acto doble. Primero la demora, la deja para más tarde, porque el narrador debe dedicarse, en lugar de a escribir, a resolver efectivamente el misterio. Pero cuando, resuelto el enigma, el novelista escribe su historia, el estatuto de lo ficcional se ha transformado. Buscando pistas por la ciudad para ficcionalizar un delito, el escritor de Holmberg encuentra que la realidad ha copiado, anticipándose, a la literatura, transformando su novela en una suerte de testimonio.⁹

Paradójicamente, con estos rodeos y torcimientos, Holmberg parece acercarse al corazón mismo del género en la medida en que es el relato de la modernidad, signada por la fragmentación y por lo que Walter Benjamin ha llamado el empobrecimiento de la experiencia. El detective es una figura específicamente moderna, que sólo puede habitar ese tiempo en el que la verdad no se conquista extendiendo las manos, sino que exige un esfuerzo, una labor de rastreo y develamiento. En este sentido, y a diferencia de la novela tal como la conceptualiza Georg Lukacs, el policial postula una instancia utópica en el desenlace. Aunque nada vuelve exactamente a su lugar, en el desenlace, el relato policial quiere creer en un encuentro entre el sujeto (de la razón, de la ciencia) y la verdad, un momento en el que es posible resolver los enigmas del mundo.

Digo que paradójicamente, con su versión criolla del policial, Holmberg se aproxima como nunca a este núcleo moderno que pone en crisis el encuentro con la verdad. El enigma se resuelve —Clara es la asesina y sus motivos para cometer los asesinatos se conocen— pero el relato completo se organiza alrededor de un elemento que no puede ser descifrado: la costilla faltante en cada víctima. El detalle da origen a la pesquisa y constituye uno de los enigmas iniciales. Antes de pensar que los esqueletos involucran un crimen, el primer interrogante que propone la historia es ¿por qué a estos esqueletos les falta la cuarta costilla? Pregunta que no llegará a contestarse nunca, ni siquiera cuando el protagonista se encuentra con Clara. Ni siquiera en esa escena hay respuestas de la mujer o certezas del narrador:

—Dígame señorita, ¿qué se proponía usted al eliminarles la cuarta costilla izquierda?
—No sé; era un vértigo, un ensañamiento, una neurosis (228).

El texto explicita esta falta de saber de la asesina en una apelación directa al lector:

⁹ La rivalidad entre dos tipos de investigaciones también adquiere un sentido diferente. El amigo, el Dr. Pineal —dueño del otro esqueleto— también hace investigaciones, pero el narrador interfiere y lo deja al margen de la pesquisa. Tal vez porque no quiere que el otro se apodere de su relato o porque no quiere que informe a la policía. Los motivos de su reticencia no son claros; lo que es evidente es que, en cualquiera de los dos casos, el narrador evita que la investigación literaria se vea detenida: por plagio o por transformarse en investigación policial.

Antes de formular un juicio sobre tus semejantes, ¡oh paciente lector!, examina tu conciencia, y *si no eres médico, no formulas nada porque las neurosis no tienen explicación*, ni tienen principio ni fin; son como la eternidad y el infinito; y si a todo trance quieres eliminarlas, imagínate que comienzan por la permutación de un complejo indefinible, se desarrollan sin conocimiento de su origen y terminan cuando terminan... porque sí (228; el destacado es mío).

La disyunción es aparente. El que no es médico no puede formular nada, pero el “porque” de la frase es un conector falso. Los que son médicos tampoco comprenden su funcionamiento: “las neurosis no tienen explicación” sintetiza el narrador. Más allá de que el término neurosis todavía no ha adquirido un sentido definitivo y más o menos estable¹⁰, en el texto la neurosis señala un callejón sin salida. Habrá que buscar otra vía para responder al enigma.

La única vía para dotar de sentido la extracción de las costillas de las víctimas es escoger el camino de lo ficcional. La extracción de la costilla no tiene sentido como hecho dentro de los sucesos ocurridos en la investigación del médico-detective, ni siquiera en su relato de los hechos. Sólo adquiere sentido como significante que integra un texto literario, como palabra escrita –ni siquiera en el texto que escribirá luego el narrador, sino en el texto que leemos, el relato firmado por Eduardo Holmberg–. Si es posible pensar en Clara repitiendo el gesto de Eva y tomando lo que parece que era suyo –la costilla del varón–, si es posible pensar en Clara como un vampiro del Buenos Aires decimonónico que roba los órganos de los hombres que mata, si es posible pensar en Clara de alguna forma que otorgue sentido a su acto, es posible sólo en la medida en que elijamos focalizar el carácter de ficción de *La bolsa de huesos*.

La extracción de la costilla que se repite como falta en cada víctima permanece como detalle sin resolver en la investigación policial y marca el fracaso de la utopía genérica: aquella que propone que todo puede ser legible por el ojo avezado del médico, del detective. Ese hundimiento en la profundidad de los cuerpos que se repite sin que nada lo motive, es el punto de verdad del texto: es su marca literaria y ficcional, el inicio falso de la historia –de la investigación, la del crimen comenzó antes, incluso antes del crimen mismo– que permanece como un detalle que flota sin rumbo y sin sentido fijo en la superficie del relato.

Madame Bovary *c'est moi*

Luego de desenmascarar a Clara, luego de escuchar su confesión, el narrador decide no entregarla a la justicia y la persuade para que se suicide. Luego se entera de que Clara había tenido un hijo con Nicanor, nunca reconocido por él y en tutela de un hombre que le escribe una carta al narrador, informándolo de esta situación. Pero, para llegar al desenlace es necesario volver al comienzo. No al inicio de la historia de la investigación o del crimen. Tampoco a las primeras líneas del relato de la pesquisa literaria, que se ini-

¹⁰ Freud publica sus primeros trabajos casi al mismo tiempo en el que lo hace Holmberg: la edición en alemán de *Estudios sobre la histeria* es de 1895, y la de *La interpretación de los sueños*, de 1900.

cia con el regreso del viaje naturalista. Es necesario ir antes, volver a lo que antecede a las primeras líneas de *La bolsa de huesos*: la dedicatoria. Bajo este título se cuenta una pequeña historia sobre la lectura del manuscrito. Antes de entregar el texto a la imprenta, Eduardo Holmberg lo hace circular entre sus amigos y conocidos. Uno de ellos, indignado, le dice: “Usted es un decadente, un romántico; usted merecería que fuera cierto lo que ha escrito para que lo llevaran a la cárcel [...] por haber redactado los dos capítulos finales” (169-170), según cuenta el autor. Otros, al parecer más razonables, lo excusan diciendo: “Usted no es empleado de policía; usted tiene el derecho de no llevar sus personajes a la cárcel” (170).

A primera vista pareciera un debate previsible sobre la autonomía de lo literario, sobre los derechos de la ficción de transgredir u obedecer las normas éticas y legales que rigen lo social. Sin embargo, Holmberg no es el novelista ofuscado que reclama la autonomía de la ficción. Elige poner su relato frente a la Ley y se lo dedica a alguien que pertenece al grupo de los lectores contrariados y que, además, tiene una posición institucional específica. *La bolsa de huesos* se dedica a Belisario Otamendi, el jefe de policía de la ciudad. Explica Holmberg: “¡Insistir con enfado al jefe de la oficina de pesquisas de la policía de Buenos Aires en llevar a la cárcel un fantasma de novela! ¡Nunca soñé un éxito semejante!” (169).

Otamendi lee creyendo e identificándose con lo narrado, pero no trata de llevar la literatura al mundo. Es un lector análogo a Emma Bovary o a Don Quijote, pero de signo inverso. Lo que él quisiera es transformar la ficción para que siga la lógica del derecho positivo: para el criminal, la cárcel. Holmberg recibe como un halago esta lectura crédula que revaloriza el estatuto de lo ficcional, considerándolo un lugar que no es ajeno al mundo y que constituye un espacio decisivo para la discusión sobre problemas éticos. Sin embargo, en la misma frase no deja de llamar a su personaje “fantasma de novela” y, lejos de cambiar el final, publica el manuscrito con el desenlace que se critica. Y es que no hay ningún planteo de autonomía literaria, no ya sólo en Holmberg, sino en el relato mismo. El narrador explica:

Soy yo quien hace la pesquisa, *como novelista, como médico*, con espíritu romántico –la mujer me interesa, y me propongo *salvarla*– y la salvo, es decir, la salvo de la garra policial; pero para eso es necesario que tome una dosis doble de veneno (230; el destacado es mío).

Las comas implican una equivalencia. El narrador no habla como novelista y como médico, sino como portador de un discurso que no llega a diferenciarse. El espíritu romántico que coloca al médico fuera o más allá de la Ley lo coloca en un lugar casi divino. Por eso el narrador decide salvar a Clara. Su salvación no es la cárcel, tampoco el manicomio: es su inclusión en la novela y el suicidio inducido por el médico.

Clara es un antecedente de la Emma Zunz de Borges: alguien que comete una venganza justa y que escribe su propia historia. Sólo que Clara escribe, literalmente, sobre los huesos del hombre que le mintió y es juzgada por un novelista que es, también, un médico. Como novelista, el narrador salva a Clara del olvido y la transforma en un personaje literario, al escribir su historia. Como médico, comprende que no puede ser castigada, que su conducta escapa a la concepción iluminista de la penalización: a un sujeto que “elige” delinquir, le corresponde una penalización, no como castigo a su conducta,

sino como modo de evitar que la pena sea repetida por los otros.¹¹ Pero el narrador sabe –gracias a la nueva ciencia criminológica– que no hay libre albedrío, ni en este sujeto ni en los demás sujetos sociales. Como novelista y médico, el narrador sabe que no hay lugar en el sistema médico-legal para Clara. La asesina muere como un personaje romántico, una suerte de Werther desencantado por el amor, vencido por el desencanto.

El verdadero protagonista del relato es el narrador, cuyo destino final es ambiguo. El narrador no logra resolver todos los interrogantes, no logra comprender, por ejemplo, que Clara tiene un hijo, sino luego de que ella muere. Y tampoco logra imponer un nuevo modo de operar sobre la criminalidad por fuera del castigo iluminista. Como médico e investigador, su triunfo tiene algunos de los tonos de la derrota. Pero tampoco resulta totalmente vencido, su triunfo se da en el terreno de la literatura: escribe la vida de Clara, explicando los motivos de su venganza, casi como una defensa contra el peor de los males del siglo: la simulación. Sin embargo, esta zona de victoria se expande en la medida en que la producción estética no funciona en una esfera propia:

“La novela –me decía no ha mucho uno de mis amigos más espirituales– es la epopeya moderna en prosa”. Y bien, sí. Y la epopeya es la ciencia de la antigüedad. El templo más esplendoroso que tuvo Minerva fue el cerebro de Homero (233).

El narrador triunfa en la medida en que, como novelista, describe lo que está fuera de la Ley, al margen y por encima de ella. *La bolsa de huesos* constituye el relato moderno por excelencia: es la literatura como epopeya, como persecución de la verdad. Vencida en el presente pero aguardando, como un reloj que adelanta, el momento en el que el mundo alcanzará su tiempo.

Bibliografía

- Entelman, Ricardo (1982): “Introducción”. En: Legendre, Pierre et al., pp. 9-20.
- Holmberg, Eduardo (1957): “La bolsa de huesos”. En: *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Hachette, pp. 169-236.
- Ingenieros, José (1955): *Simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Meridion.
- Krauss, Rosalind (1981): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- Legendre, Pierre, et al. (1982): *El discurso jurídico. Perspectiva psicoanalítica y otros abordajes epistemológicos*. Buenos Aires: Hachette.
- Marí, Enrique E. (1982a): “‘Moi, Pierre Rivière...’ y el mito de la uniformidad semántica en las ciencias jurídicas y sociales”. En: Legendre, Pierre et al., pp. 53-82.
- (1982b): “El castigo en el plano del discurso teórico”. En: Legendre, Pierre et al., pp. 169-202.
- (1982c): “El panóptico en el texto de Jeremy Bentham”. En: Legendre, Pierre et al., pp. 203-232.
- Salessi, Jorge (1995): *Médicos, maricas y maleantes*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Vezzetti, Hugo (1982): “La locura y el delito. Un análisis del discurso criminológico en la Argentina del novecientos”. En: Legendre, Pierre et al., pp. 233-257.

¹¹ Sobre los cambios en los modos de pensar el castigo, véase Marí (1982b).