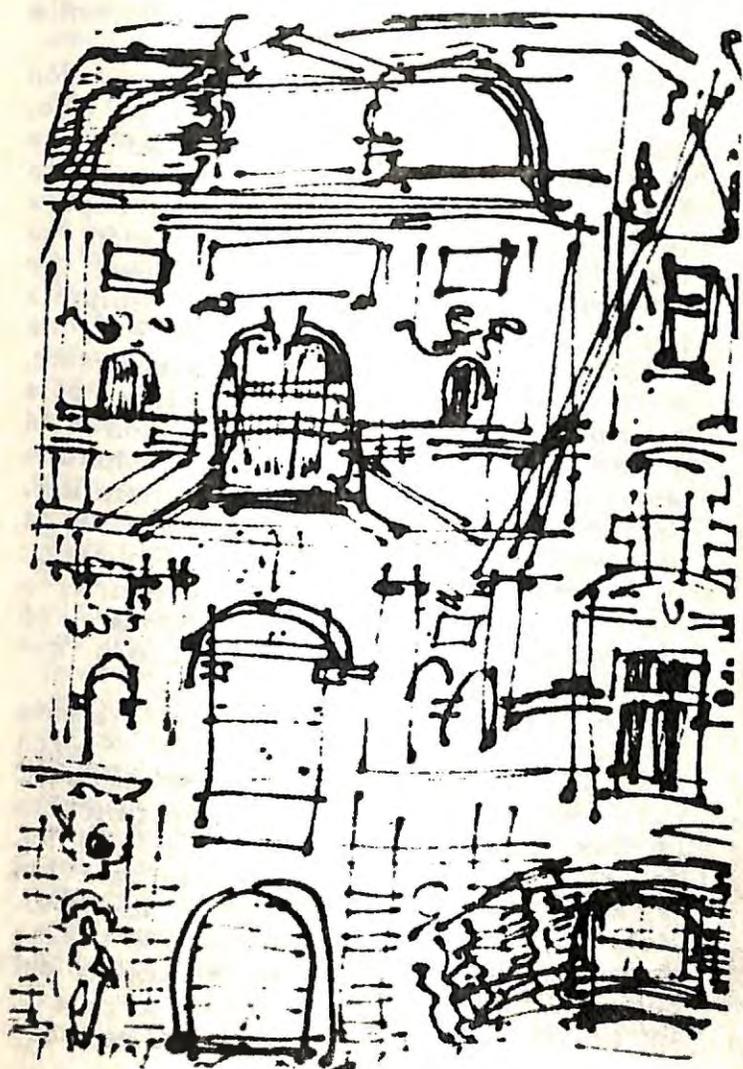


## Los misterios de la novela

Oswaldo Aguirre



La obra de Eduardo Holmberg suele ocupar, para la crítica, un lugar marginal. Tanto si se la considera en el contexto de la narrativa policial o fantástica nacional como si se la considera en el contexto de la literatura del 80: doblemente marginal.

En el marco del género policial se la ubica como precursora. Holmberg aporta climas, situaciones, rasgos y esquemas argumentales pero no llega a ser "un narrador policial absoluto", carece de plena conciencia del género. El mismo lugar se le asigna en el marco del género fantástico. En este caso, se razona así: Holmberg se destaca respecto de otros escritores de su tiempo por ser el que más se ajusta a las convenciones y procedimientos del género, pero sus modos narrativos son rudimentarios. Trascartón, se puede recordar -y, efectivamente, se

recuerda- la manida idea de que la literatura, para los escritores del 80, era entretenimiento, distracción, descanso.

Por otra parte, quien dice "generación del 80" no piensa, o piensa con dos líneas, en Holmberg. Más allá de una tribuna compartida alguna vez con Sarmiento, Holmberg no tuvo que ver con la cosa pública (si se exceptúa la dirección del Jardín Zoológico). No hubo en él "orgullo", ni desdén por lo rústico, ni recuperación de la familia y de la infancia en trance de establecer una filiación -rasgos apuntados alguna vez como definitorios de la interioridad de los hombres del 80. No escribió, en fin, recuerdos, ni relatos de viaje. Queda, sin embargo, un hecho que actúa como vaso comunicante: su adhesión al positivismo. Aquí se recuerda otra idea respecto de la literatura de la época, la que la define como vehículo de difusión de conocimientos científicos.

Bueno. Si se trata de narrativa policial o fantástica, se lo remitirá a la literatura del 80. Si se trata de ésta, se lo aislará dentro de cierto tipo de discurso. En uno y otro caso, el momento de la cita es a la vez el momento de la exclusión. Exclusión por desacuerdo con las reglas de un género o con los rasgos de una generación. Estamos, sin duda, en el campo de una "lectura hecha" (como quien dice una "frase hecha"). En el caso de Wilde, la relectura que hizo Pezzoni apuntó a deshacer aquella lectura del escritor "repentista" e "indisciplinado" para relevar una reflexión sobre la literatura. Me parece que la obra de Holmberg exige igual trabajo.

En la dedicatoria que precede a *La bolsa de huesos*, Holmberg refiere algunas censuras y algunos elogios que el texto, presuntamente, ha merecido entre sus amistades. Allí se perfilan,

como en las dedicatorias de Nelly y de Horacio Kalibang o los autómatas, lugares en torno al saber, donde el autor aparece, invariablemente, del lado del no saber, es decir, despojado de autoridad -para tratar seriamente el tema en cuestión. Pero además de consignar las críticas, articula allí una respuesta. El asunto de ese diálogo, que recorre con mayor o menor insistencia casi la obra entera y que se despliega como tema en *La bolsa de huesos*, es la pregunta por el modo de construcción de una novela. ¿No hay una ficción que acompaña y sostiene la ficción de Holmberg, tratándose de un relato fracturado y disperso en el que exhibe y justifica los procedimientos de escritura?

Las censuras aluden a la extensión de la novela. "Policialmente", se dice, debería concluir con el momento de la revelación del misterio que importa (cap. VI). Respecto de la preceptiva (derivada de Poe) vale la objeción: se trataría, si lo fuese, de un final que produciría un efecto de sorpresa porque saca a la luz una historia secreta: el lector tiene, virtualmente, todos los elementos necesarios para articular esa historia, la solución está a la vista (es decir: los capítulos siguientes, VII y VIII, son necesarios). Esa objeción ha sido planteada a propósito de cada obra de Holmberg: su manera narrativa sería precaria, o "prenarrativa", porque abunda en digresiones y desconoce el orden que impone una narración.

En lugar de indagar las razones formales de esos "desvíos", algún biógrafo ha conjeturado una disculpa. Para Holmberg, dijo, la literatura era un "descanso", un lugar donde "edificaba ese otro ámbito prodigioso, sin leyes necesarias" (Pagés Larraya). Mataba el tiempo escribiendo como otros en los salones del Jockey o del club del Progreso, o saliendo a pasear, sin rumbo, por las orillas de la cosmópo

lis. Pero basta leer la dedicatoria que precede a **Nelly** para entender que Holmberg tomaba a la literatura como un trabajo. Como un trabajo que era entorpecido por las normas convencionales. En 1895 dio comienzo a **La casa endiablada**, "pero los preceptos la hicieron dormir un año".<sup>1</sup> Sólo cuando descartó tales imposiciones, dando curso a la "espontaneidad", pudo escribir. En cuanto a **Nelly** dice que "flotaba"... Y que la oportunidad de bajarla a tierra se planteó por un hecho casual: por una conversación que supo crear "un soplo de misterio que bien podría llamarse aura poética o de inspiración", que supo encauzar la atención en "las operaciones de la imaginación".<sup>2</sup>

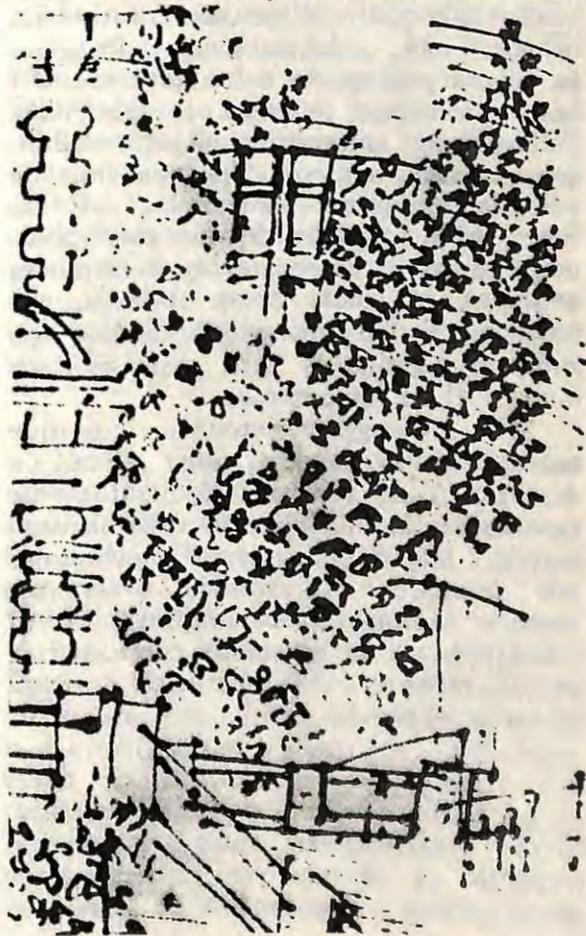
Las ideas de Holmberg se sintetizan en un par de frases: "La única escuela literaria que puedo obedecer es la de la espontaneidad de mi imaginación; mi única escuela científica es la de la verdad". Y la segunda no es extraña a la primera (no concierne exclusivamente a la actividad científica). Veamos.

Los elogios aludidos no han sido enunciados como tales. Es el autor quien se siente elogiado. Ha logrado -misteriosa casualidad- aquello que se propuso al escribir su novela: que los personajes salidos del tintero sean considerados como personas verdaderas. "Soy yo, yo mismo -protesta- quien hace la pesquisa". Con lo que mata, puede decirse, dos pájaros de un tiro. Por una parte, refuerza la idea de que procede con hechos verdaderos. Por otra, justifica la lógica de su novela: no es un policía, dice, si lo fuera hubiera escrito otra novela -una novela policial (Está claro que la "protesta" de Holmberg se inscribe en dos registros -el otro es el de la broma. Pero éste no niega al dicho serio (no hay antífrasis): la protesta significa en ambos registros).

¿Cómo se construye una novela?

Esta pregunta recorre **La bolsa de huesos**. Lo que se discute es, entre otras cosas, el modo en que el argumento debe ser ordenado; el procedimiento a observar por el narrador-detective, las modificaciones que supone la publicación, los recursos para crear y sostener el interés del lector. La tan predicada función pedagógica no debería buscarse en la supuesta difusión de conocimientos sino en aquellas discusiones. En todo caso, Holmberg pretendería instruir acerca de cómo escribir una novela.

La historia es introducida bien directamente (p.ej., en **La bolsa de huesos**), bien directa y casi brutalmente (en **Horacio Kalibang...**). En uno y otro caso Holmberg explica, en diálogo con el lector, su procedimiento: si la narración comienza con el final de una conversación, el lector debe tener



en cuenta que el narrador ha entrado en el lugar en ese momento (es decir que refiere los hechos en orden, tal como se presentan); si habla de mariposas y picaflones, debe reconocer en el autor "algún motivo para ofrecerle una madeja enredada".

Esa explicación -de la necesidad compositiva de lo que aparece como desordenado prólogo"- se articula con la reflexión sobre las condiciones generadoras de la escritura literaria. El paso que hace el narrador de la investigación científica a la investigación literaria también debe ser explicado. Si abandona el gabinete, dice, es porque comienza a insinuarse un misterio. "El rumor del viento" impide escribir con la gravedad exigida por el tratado científico; excita la imaginación adormecida por el trabajo rutinario; induce, casi, alucinaciones. Prepara, en fin, la percepción del objeto científico como objeto literario: lo que lleva del saber en torno a un objeto visible, que apenas requiere de una mirada -de una mirada maquinal-, al no saber, a la sospecha de que ese objeto no se muestra enteramente requiriendo, entonces, de una nueva mirada. El "mundo de los misterios" aludido en **Nelly** no es sino la otra cara de este mundo, el de las certezas.

Se investiga, entonces, porque asoma, de la madeja, una punta de misterio. Y la investigación tratará de desenredar la madeja que ella misma enreda. Mejor: el mismo movimiento que "desenreda" (o revela) a la vez "enreda" (desplaza el misterio). En el tránsito hacia la revelación se constituye el misterio. El misterio que da forma a la novela.

La forma del relato policial implica, entre otras cosas, una innovación respecto de lo que se entiende por representación realista en cuanto

tiene un desarrollo no lineal (es decir, por lo menos, otro tratamiento de los materiales). Se ha dicho. La forma del policial implica el juego de dos historias: una construida en superficie, con lo expresamente dicho, la otra subterráneamente, con lo sugerido. El final pone de relieve esa historia escondida y obliga a una relectura, para detectar sus insospechadas y crecientes ocurrencias.

Esa forma impone un orden riguroso en la construcción. Un orden riguroso y secreto: porque en principio nos encontramos ante un caos de averiguaciones, interrogatorios, etc.; revelación mediante, inteligimos el misterioso orden. Las dos historias no se desarrollan por separado: cada hecho participa de ambas, por lo que dice y por lo que sugiere; participa de una lógica causal distinta -mágica. Un detalle preanuncia a otro, el radio de acción discursiva queda así acotado, no hay resquicio para la digresión: la narración policial ha creado un ideal de literatura.

La casa endiablada, según las reglas del género, "va proporcionando gradualmente un misterio, indicios, huellas, antecedentes y, por fin una solución lógica y necesaria" (Pagés Larraya). De acuerdo. Pero también la historia de un policía supersticioso; también el suelto de un periódico; también, quiero decir, historias que no hacen al caso. ¿Y qué pasa con **La bolsa de huesos**?

Todo ocurre aparentemente por casualidad. Por casualidad el narrador recibe la bolsa de huesos. Por casualidad observa la falta de la cuarta costilla. Por casualidad descubre la segunda bolsa. "He sido llevado -dice, por si hace falta- por la curiosidad y el acaso". Todo puede suceder, pero esta virtualidad no se diluye en la pura arbitrariedad: en la medida en que en la novela toda elección es

## LOS MISTERIOS DE LA NOVELA

significativa; la elección, lejos de ser indiferente, resulta siempre, de una u otra manera, necesaria. Eso tan casual -e insignificante- provoca en el médico la fiebre de la pesquisa.

Pero lo decisivo es que las casualidades dictan el orden de la novela., Lo que se plantea como vaguedad poco razonable se despliega como hecho sujeto a la lógica narrativa. Esa lógica subsume, aquí, desvíos y digresiones; lo aparentemente inmotivado (p.ej., una conversación entre amigos) empalma, sorpresivamente, con los hechos precedentes (en camino a la revelación de uno de los enigmas). Al mismo tiempo debe reconocerse que no hay observación atenta de las reglas del género policial. Recordemos que las reglas son, precisamente, obstáculos para Holmberg. Aquí -se ha dicho- el médico juega a ser detective.

**Juego:** término preciosamente ambiguo. Porque si implica siempre reglas determinadas ofrece a la vez la posibilidad de la libre disposición. Un juego prevé la naturaleza de los movimientos, pero no su combinación y menos su resultado. Justamente por proponer un orden, un juego abre el espacio para la ocurrencia de lo casual.

Holmberg reniega con sensatez de toda preceptiva. En *La bolsa de huesos* es el narrador quien fija las reglas. La novela, puede decirse, es el resultado inesperado de un juego prefijado. A ver un ejemplo. Se esperaba del final la explicación absoluta del misterio; se esperaba, también, un solo misterio. Aquí, con el decurso de la narración, el misterio se desplaza: de la identidad de las víctimas a la del homicida, de los móviles a los métodos, de un veneno peruano a un relicario de rubíes, del estudiante Antonio Lapas a la Srta. Clara. Y si bien el desplazamiento es posible porque hay revelación, el final plantea, sin explicación esta vez, otro misterio: la neurosis es un enigma, quedará en secreto, y

cargada de extrañeza, la explicación íntima y decisiva de los crímenes.

Por otra parte, según la crítica antedicha, la novela se extiende más allá de lo necesario. De otra manera: revelada la identidad del homicida, está todo dicho. Pero Holmberg defiende de la inclusión de los últimos capítulos: es el "fin novelesco" el que lo lleva a continuar escribiendo. El narrador integra y supera las figuras contradictorias del médico y del detective: integra los saberes y las preocupaciones de ambos y los supera construyendo otra figura, la del novelista, y otro saber, el que llamamos de construir novelas. Por esta vuelta de tuerca, su relato se resignifica como forma en que pueden desenvolverse (y, por tanto, resolverse) determinadas contradicciones.

Los últimos capítulos hacen indecible el carácter de la novela. El "capítulo romántico" del narrador niega al criminal como tal (en lugar del merecido castigo le ofrece la "salvación", etc.). Niega a la novela como asunto policial, para proponerla como "aplicación de los principios generales de la medicina legal, que es una ciencia". Otro ámbito para el misterio: ¿Qué tipo de novela se trama en *La bolsa de huesos*?

No se trata, estrictamente, de una novela policial pero tampoco de una fantasía científica (en el sentido de la época: forma simplificada de un argumento complejo, mixtura del "interés palpitante de la novela" con el "principio árido de la ciencia". No. Tanto las cualidades desarrolladas como los conocimientos elaborados en la investigación científica funcionan como materiales de la novela. En tanto tales, son tratados con otras leyes que las de la ciencia y en la perspectiva de otro objeto.

Apelo, en este punto, a la literatura

de otro médico, Eduardo Wilde. Con las maneras derivadas del periodismo satírico (desapego hacia la solemnidad y el engolamiento, ridiculización de lo serio), Wilde vuelca en sus "páginas muertas" las cualidades del médico (claridad, rigor lógico, estudio basado en la observación y experimentación). Para entendernos mejor: las cualidades del oficio son transformadas en procedimientos narrativos.

Lo mismo diría en relación a Holmberg. Con una variante que importa: Holmberg explicita ese paso de un terreno a otro -que fuerza, por otra parte, el cambio de forma y de temas y la elaboración de un lenguaje. La **bolsa de huesos** escenifica ese paso. El narrador declara estar ante un campo inexplorado, en el cual hará valer de otro modo los métodos científicos. Para Holmberg, las creencias y los métodos científicos serían literariamente válidos en tanto ayudan a desentorvar en orden los asuntos imaginarios, sostenidos por el andamiaje lingüístico-retórico. Pero ese paso no es nunca definitivo. Holmberg va y viene, y por ese movimiento se produce una doble "contaminación". Así, una vindicación de la ciencia en el marco de una novela sorprende menos, acaso, que una reflexión sobre el estilo en una nota publicada por la "Revista del Jardín Zoológico.

"Usted habla en tono de broma", se queja el frenólogo -refiriéndose al narrador, en **La bolsa de huesos**. Hablar en broma es, básicamente, doblar la seriedad -abolir la validez- de un enunciado. En el relato, funciona como un modo que hace a la discreción necesaria, entre otras cosas, para sostener el interés de la lectura. Pero no sólo se bromea: "en una novela -sostiene el narrador- hay que mentir".

Por una parte, podría decirse, de esa última afirmación, que constituye

una variante de silogismo dilemático: el narrador dice que los novelistas son mentirosos; pero el narrador es un novelista; luego el narrador miente; luego no es cierto que los novelistas son mentirosos; luego el narrador no miente; luego es verdad que los novelistas son mentirosos; luego... Por otra parte, puede pensarse que se alude al carácter de los contenidos. En un lugar, el narrador pretende que los hechos han ocurrido y que lo imaginario interviene a nivel de los nombres y de ciertas circunstancias. En otro, que "éstas son fantasmas". En otro, teme que la justicia lo condene por encubrimiento. En otro, se indica a sus personajes como fantasmas de novela... Como se ve, no hay ninguna decisión al respecto. El ámbito de referencia de aquella frase es, entonces, otro: funciona como uno de los argumentos con que el narrador justifica su reserva.

El narrador miente a los otros personajes a veces para apartarlos de la investigación, a veces para distraerlos de sus averiguaciones. Miente al lector cuando en conocimiento del verdadero nombre del homicida lo llama por su nombre falso. Mentir, "titear", funcionan como dispositivos de retardo en el desarrollo de la novela. En una novela hay que mentir o bromear para preservar aquello que la motoriza: el secreto. El narrador habla en serio y en broma; dice la verdad y miente. Esa dualidad de registros es eficaz, porque le permite ordenar los hechos según su conveniencia. Porque le asegura un lugar -un lugar distanciado- desde donde proponer una solución satisfactoria al misterio planteado: el misterio de la forma.

#### Notas:

1. E. L. Holmberg, **Cuentos fantásticos**, Hachette, Bs. As., 1957, p.240.
  2. *Idem*, p.237.
  3. *Idem*, p.172.
- Idem*, p. 94 (estudio preliminar de A. Pagés Larra).