

**ARTÍCULOS**

**EL SECRETO DE LA COSA:  
MEMORIA MATERIAL, INTERCAMBIO Y  
CRIMINALIDAD EN “LA BOLSA DE HUESOS” DE  
EDUARDO HOLMBERG**  
**THE SECRET OF THE  
THING: MATERIAL MEMORY, EXCHANGE AND CRIMINALITY IN “LA  
BOLSA DE HUESOS” BY EDUARDO HOLMBERG”**

**Jesse Rothbard**

**Northwestern University**

*Estudiante de Doctorado de la Universidad de Northwestern. Trabajó como investigador asociado en el Departamento de Neurología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Stanford, en el marco de una Beca Fulbright. Sus principales intereses se centran en los estudios urbanos y el género policial en España y América Latina.*

Contacto: [jesserothbard@u.northwestern.edu](mailto:jesserothbard@u.northwestern.edu)

**PALABRAS CLAVE**

*Policial*

*Holmberg*

*Pista*

*Materialidad*

**RESUMEN**

*El artículo presenta un análisis del relato policial finisecular "La bolsa de huesos" (1896) de Eduardo L. Holmberg (1852-1937) a partir de los conceptos teóricos de materialidad y memoria material para explorar el carácter multifacético y fluido de la pista como un objeto material que determina el curso de la investigación y la criminalidad en los contornos de la narrativa.*

**KEYWORDS**

*Detective Story*

*Holmberg*

*Clue*

*Materiality*

**ABSTRACT**

*The article presents an analysis of Eduardo L. Holmberg's (1852-1937) "The bag of bones" (1896) from the theoretical concepts of materiality and material memory to explore the multifaceted and fluid character of the track as a material object that determines the course of investigation and criminality in the contours of the narrative.*

El relato policial es una historia de los objetos y sus memorias. El detective sólo detecta los rastros del criminal a través de las pistas, objetos convertidos en cosas, y son fundamentales tanto en el develamiento del enigma como en la revelación de la verdad del caso. El género policial clásico está basado en la noción que los objetos no mienten, que conservan una memoria aun cuando el culpable trata de ocultar sus pasos como en el relato policial finisecular “La bolsa de huesos” (1896) de Eduardo L. Holmberg (1852-1937). La criminalidad de la asesina se constituye no sólo por el acto del asesinato sino también por su intento de borrar la memoria material que conservan los huesos de sus víctimas al transformarlos en mercancía científica. Su propia transformación en hombre cuando decide vestirse con ropa de varón es un acto de simulación que intenta borrar su identidad previa a través de un intercambio paralelo, es decir, su ropa de mujer para ropa varonil. Sin embargo, la recuperación dual de la identidad de los huesos como evidencia forense y la identidad de la criminal como mujer representa una reafirmación de una creencia en la naturaleza fija, permanente de identidad material y la de género

El objeto en forma de pista es el medio por el cual el detective reconstruye la verdad del delito. Daniel Link, en la introducción de la colección de ensayos críticos *El juego de los cantos* (1992), señala la importancia de la pista en la elaboración de los sistemas de significado que sirven como base para la detección del crimen. Él afirma: “El detective, podría decirse, es quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados” (Link 7). El rol del detective es poner las cosas en diálogo para descifrar, como Link lo llama, el “sentido [de] la realidad brutal de los hechos”. Su uso de la palabra “hechos” es clave aquí porque alude a la noción que los regímenes de las cosas organizados por el detective producen una verdad objetiva, que surge de los objetos mismos. El detective hace que los objetos hablen y revelen la identidad y los móviles del criminal.

Sin embargo, el descubrimiento de una pista en el contexto de una investigación detectivesca es el acto de transformar un objeto en una cosa. La distinción entre estos dos conceptos forma una parte central de los argumentos de Remo Bodei en *La vida de las cosas* (2013). El autor afirma, “La cosa no es el objeto, el obstáculo indeterminado que tengo frente a mí y que debo abatir o eludir, sino un nudo de relaciones en que me siento y estoy implicado, y del que no quiero tener el control exclusivo” (Bodei 33). Este “nudo de relaciones” es precisamente lo que tiene que deducir y delinear el detective mientras evita “el obstáculo indeterminado” representado por los objetos que no tienen relevancia en el caso. La relacionalidad entre las pistas como cosas permite al investigador construir lo que Link describe como “[las] series y órdenes de significados” que

dirigen al detective al descubrimiento de la verdad. Las cosas conservan los rastros del criminal porque tienen una memoria material. Bodei enfatiza: "Las cosas no son sólo cosas; llevan huellas humanas, son nuestra prolongación. . .cada uno tiene una historia y un significado mezclado con los de las personas que los han utilizado y amado" (38). El género policial clásico está fundado sobre la noción que las acciones del criminal siempre dejarán rastros, en este caso las "huellas humanas" como las define Bodei, que dirigirán al detective a la verdad del caso.

"La bolsa de huesos" de Eduardo L. Holmberg es un relato policial finisecular construido a través de la tensión entre cosas y objetos. La introducción de la narración abre con el regreso del protagonista a su hogar en Buenos Aires y los regalos que trae de sus viajes. El narrador describe: "Los cajones se abren. Al aparecer una mariposa de espléndidas alas, brotan en coro las exclamaciones, y al brillar el plumaje rutilante de un picaflor de fuego, se oyen blasfemias femeninas que lo elogian como adorno del tocado" (8). La forma de voz pasiva de los verbos usada en frases como "los cajones se abren", "brotan en coro" y "se oyen", permite al narrador establecer un tono de adoración y asombro que definen los objetos mientras mantiene una distancia textual de ellos. El énfasis en las "blasfemias femeninas" acerca de la posibilidad de convertir las plumas del picaflor en "adorno del tocado" crea un paralelo entre la actitud frívola, femenina de los observadores y el aparente carácter frívolo del pasaje mismo. Aunque Holmberg define el cuento en la dedicatoria como "un juguete policial" (3), el enigma no es aparente en la introducción del texto. El narrador explica: "Hasta este momento, el lector no ha tenido motivo para interesarse con el desordenado prólogo que procede a esta línea. . .reconoce con facilidad que las mariposas y los picaflores no tienen ninguna intervención en ella [la historia]" (4). No obstante, el narrador afirma, "Pero [el lector] está en un error" (10). La contundencia de la declaración indica la existencia de un misterio en el texto que el autor construye a través del contraste entre los objetos de viaje y la epónima bolsa de huesos.

La narrativa de Holmberg no es, sin embargo, el relato de un enigma sino la construcción de un enigma. En su análisis de la historia, Paolo Cortés Rocca arguye que "no hay crimen, sino un narrador curioso que indaga la posibilidad de un hecho criminal. . .No hay enigma en el inicio del relato" (Cortés Rocca 68). Aunque el narrador encuentra que en la bolsa de huesos falta la cuarta costilla, su hallazgo no representa el inicio de la investigación. Es en el descubrimiento de un segundo esqueleto, al cual también le falta la cuarta costilla, lo que marca la conversión de estos dos objetos en cosas, es decir, en pistas de un crimen posible. El protagonista visita a un amigo médico en la ciudad y ve que tiene un esqueleto en una caja de vidrio en su oficina y le dice: "Has de saber que yo tengo

uno, tan igual a ese, que, en el primer momento, pensé fuera el mismo. También carece de cuarta costilla” (20). La relación entre los dos esqueletos, el diálogo entre las dos cosas, es la chispa que provoca la investigación. Centrado en el lenguaje de la afirmación “en el primer momento, pensé fuera el mismo”, Holmberg captura el momento preciso cuando los huesos dejan de ser objetos y se transforman en cosas. Cuando sale de la oficina de su amigo, el narrador confiesa: “Aquella coincidencia, tan trivial aparentemente, había incendiado mi cerebro con la fiebre de la pesquisa” (23). La frase “tan trivial aparentemente” crea una tensión entre las palabras “aparentemente” y “trivial” que produce una sospecha en el texto mismo que refleja las dudas del narrador. El protagonista sale corriendo de la oficina, pero promete compartir con su amigo “el secreto de la cosa” (56). Dos objetos que parecen ser uno no puede ser una casualidad trivial, y la transformación de los dos esqueletos en cosas relacionadas uno con el otro es el catalizador que produce el inicio de la investigación formal.

Una cuestión central en el texto de Bodei se centra precisamente en el evento que genera la conversión del objeto en cosa en la visión del espectador y de la persona que interactúa con ello. Él pregunta: “¿Cómo se produce la transustanciación de los objetos en cosas? ¿Cómo se pasa de la indiferencia o la ignorancia acerca de algo a pensarlo, percibirlo o imaginarlo como dotado de una pluralidad de sentidos, capaz de hacer emanar de sí sus propios significados?” (Bodei 36-7). Quiero argüir que el acto del crimen y aún la sospecha de la existencia de un delito posible, produce la transformación del objeto en cosa, en una pista forense. Sin embargo, en el caso de “La bolsa de huesos”, la transustanciación de la bolsa de huesos en cosa empieza mucho antes del descubrimiento de los dos esqueletos a los que les falta la cuarta costilla. El narrador nota la bolsa por primera vez cuando está categorizando sus objetos de viaje mientras escucha el sonido del viento en la ventana y el grito de un búho lo interrumpe. Él describe:

Vi sobre la bolsa de huesos, una imagen fugitiva de lechuza, simple coincidencia, sin duda, de la interposición de una nubecilla de humo y de la proyección exteriorizada de la forma mental del ave nocturna, evocada repentinamente por el grito. No podía ser de otro modo, porque, sobre la bolsa no había tal lechuza. Quise continuar escribiendo; mas no pude. (13)

Los comentarios “simple coincidencia, sin duda” y “[n]o podía ser de otro modo” muestran el predominio de la lógica en la mente del protagonista mientras éste trata de minimizar este episodio en el relato. Sin embargo, como la lechuza misma, hay algo que escapa. La fuerza de la oración corta “Quise continuar escribiendo; mas no pude” revela una atracción, un interés en los huesos que no

tiene explicación racional. Su descripción detallada de la ilusión óptica, enfatizando la "proyección exteriorizada," del ave en los huesos, sólo indica la incapacidad de su lógica para explicar porque ya no puede seguir escribiendo. De este modo, aún en la construcción artificial de la narrativa policial de Holmberg, el momento preciso en que empieza la transustanciación de los huesos en una cosa escapa definición. Aunque la sospecha de un delito marca el paso final en la conversión de la bolsa como un objeto en una cosa, no es el momento iniciador de esa transformación en la narración

El carácter indefinible y ambiguo del crimen posible, dentro de los confines del relato, persiste a través de toda la investigación y se refleja en la naturaleza intangible e incorpórea de una de las pistas claves del caso. El protagonista descubre que un estudiante de medicina, un tal Antonio Lapas, era el dueño original de ambos esqueletos que vivió con su amigo médico por un tiempo y decide examinar la habitación donde Lapas se quedó, el narrador nota: "En aquel cuarto se sentía un perfume extraño, una reminiscencia de perfume; algo sutil, como fantasma de una delicia, un perfume aristocrático, más tenue que un rayo de luna" (35). La descripción, centrada en las imágenes del aroma como la "reminiscencia de perfume" y "fantasma de una delicia", establece una visión de la fragancia como el rastro de una presencia que atraviesa varias temporalidades. Con la frase, "Más tenue que un rayo de luna", Holmberg muestra la precariedad de una pista que está al punto de desaparecer, pero sigue suspendida en el tiempo. Dentro del pasaje, el perfume viene a representar la memoria de Lapas grabada en los objetos de la habitación como lo define Bodei. En *La vida de las cosas*, el teórico explica: "Toda generación está rodeada por un particular paisaje de objetos que definen una época gracias a las pátinas, a los signos, y el aroma del tiempo de su nacimiento" (Bodei 47). En el juguete policial de Holmberg, es el aroma literal del perfume que representa la memoria que conservan los objetos de Lapas y refleja el carácter ambiguo, amorfo de la investigación que está basado sólo en la posibilidad de un crimen.

El protagonista encuentra la existencia de una segunda pista en el cuarto que es fundamental para revelar la identidad verdadera de Antonio Lapas, pero Holmberg oculta su significado del lector en el momento del descubrimiento. Al examinar la habitación, el protagonista encuentra un papel y explica: "Era un final de carta, de la que sólo quedaban algunas palabras. . . - «¿Qué es? ¿qué es? » - pregunta un lector impaciente. Es un documento de prueba. Con otro semejante, la novela toca a su fin. Pero falta" (72). En varios puntos en la historia, Holmberg refiere directamente a un lector creado textualmente dentro de los contornos del relato, pero como una estrategia de crear distancia dramática entre el receptor real y el texto. El autor acentúa el suspenso y la tensión en la narración al usar la

voz de un lector hipotético en las preguntas urgentes “¿Qué es? ¿qué es?” pero resiste a esa voz para continuar la construcción del enigma sin revelarla.

El protagonista recluta a un frenólogo prominente de la ciudad para ayudar en la pesquisa que determina que los dos esqueletos pertenecen a dos estudiantes de medicina que habían desaparecido de sus clases meses antes. Mientras examina los huesos, el frenólogo exclama: “¡Pero hombre! . . .Este hueso lleva escritos los nombres de las partes porque supongo que las palabras *trocánter, cuello anatómico, cabeza, cóndilo,* & le corresponden” (73). El detective lo comprueba y advierte que “La letra que estaba escrita en aquel fémur era la misma del papel hallado en la cómoda. No había remedio. Era forzoso aceptar que Antonio lo había escrito” (73). Al usar las frases “No había remedio” y “Era forzoso aceptar” Holmberg establece la correspondencia entre la letra de la carta y la letra de los nombres anatómicos escritos en los huesos con certeza absoluta sin explicar el significado de esa conexión. Los huesos ya no son esqueletos anónimos. Son los restos posibles de dos estudiantes que parecen como modelos anatómicos.

La escritura de las inscripciones científicas representa no sólo un intento para disfrazar las identidades de los huesos sino de borrar esas identidades a través de una transformación material. El delito empieza a tomar forma y en el enfrentamiento final con el criminal, el detective lo acusa: “Usted sabe matar y transformar los cadáveres en objetos indiferentes de estudio; pero usted no sabe Frenología” (96). La escritura de los nombres científicos en los huesos representa la conversión de evidencia forense en “objetos indiferentes de estudio”. El acto del criminal es exactamente lo opuesto del detective, pues intenta convertir cosas en objetos para ocultar su identidad material como en este caso los restos de dos estudiantes de medicina asesinados. El acto criminal es una forma reversa de lo que Arjun Appadurai define como ‘commodity diversion’ en su libro *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Éste explica: “Diversion. . . may sometimes involve the calculated and ‘interested’ removal of things from an enclaved zone to one where exchange is less confined and more profitable” (Appadurai 25) El crimen se constituye por el acto de los asesinatos de los dos estudiantes y el *anti-diversion* de sus restos, en tanto, el criminal convierte los huesos en mercancía científica y los pone en circulación para borrar la memoria que conservan a través del acto de intercambio comercial.

La criminalidad del asesino se define a través de una doble transformación material no sólo de los huesos de las víctimas sino también de la identidad misma del criminal. Después de examinar la habitación de Lapas, el detective pregunta a su amigo médico acerca de la apariencia física del hombre misterioso, a lo que su amigo le explica: “Vestía correctamente, usaba pantalón ancho y bota de charol; pie diminuto, andar resuelto y seco. . .gastaba unos anteojos muy grandes y oscuros” (31). La afirmación “[v]estía correctamente,” alude a la concepción de

ropa como una continuación material de la identidad del individuo, en particular el modo de vestirse como expresión de género y clase social. Sin embargo, al hablar con la empleada doméstica de la casa, el detective encuentra una pista que muestra un aspecto de Lapas que no correspondía con su atuendo. Ella explica que entró en su habitación y relata: “[L]o encontré dormido y sin los anteojos. . . los ojos ¡qué cosa, señor! yo no he visto ojos más divinos; eran como para enloquecer a cualquier polla. Unos ojos grandes, negros, aterciopelados;- la verdad es que no eran ojos para un hombre” (63). La descripción, centrada en los adjetivos, “grandes, negros, aterciopelados,” da una sensación táctil a la comprensión de que Lapas no es un hombre. De esta manera, la criminalidad de la asesina se constituye por una doble transformación y un doble intercambio, la transformación de los huesos en mercancía científica y la transformación de la mujer asesina en hombre a través de un intercambio de ropa.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de la asesina a borrar sus huellas, la historia de Holmberg se basa la creencia inquebrantable que la memoria de los objetos no se puede borrar, que siempre conservan una permanencia en su identidad. Convocado a la facultad de Medicina, el protagonista pasa al lado de una persona en la multitud de estudiantes y afirma: “En el momento de darle paso, tomé aquel olor extraordinario y suave, el olor de aquel perfume maravilloso. . .Era Antonio” (86). El detective persigue a Lapas por las calles de Buenos Aires y el narrador exclama:

«¡Ahora te tengo jilguerito mío! ... [con] tu perfume endiablado, y tu paso y tus anteojos, y tu ceño.» — Y veía, como imágenes flotantes, el fémur con inscripciones, y el ángulo de una carta, fragmento descuidado y desconocido que parecía un documento clave, una inscripción trilingüe, una piedra de Roseta. . .Con voz energética entonces, pero sin acritud, llamé: «¡Señorita Clara!» (107)

El remolino de imágenes del atuendo de Antonio y las pistas materiales como “una piedra de Roseta” en la mente del protagonista es una representación textual del diálogo entre las cosas del caso y el nudo de relaciones que conservan. Al evocar la “inscripción trilingüe” del artefacto famoso, el autor muestra que el enfrentamiento entre el detective y la criminal es un acto de traducción del lenguaje material de las cosas al lenguaje de la interpelación. La descripción del enfrentamiento se basa en un diálogo complejo entre las pistas del caso en lo cual Clara si misma se convierte en un objeto de persecución para el protagonista. Los verbos de las afirmaciones “tomé aquel olor extraordinario” y “¡Ahora te tengo jilguerito mío!” traza un paralelo con las descripciones iniciales de la historia de los objetos de viajes que el protagonista trae a la capital. Para el narrador, la

criminal se ha convertido en un trofeo más y el pasaje señala la compleja interacción de diversas materialidades que define el relato.

Aunque el detective tiene éxito en revelar la identidad verdadera de Antonio Lapas, la noción que Clara cambiaría todo su atuendo con la excepción de su perfume es inverosímil. Su identidad individual como mujer se mantiene fija y su aroma permite al detective distinguirla aún dentro de la multitud de personas en las calles de Buenos Aires. De tal manera, el relato está definido por una preocupación sobre la conservación de la individualidad frente al anonimato de la ciudad y los sistemas emergentes de intercambio comercial que homogenizan tanto a las personas como a los objetos. Como observa Cortés Rocca en su análisis de la narrativa de Holmberg, “El relato despliega una serie de técnicas y tecnologías de individuación de los sujetos. . . desde la frenología, las tesis lombrosianas. . . hasta la recolección de detalles como el olor y escritura” (Cortés Rocca 69). La declaración del detective “pero usted no sabe Frenología” en su enfrentamiento con la criminal representa una reafirmación en la evidencia física y biológica de la individualidad del sujeto. De este modo, él rechaza no sólo el intento de Clara por ocultar su crimen, sino también rechaza los emergentes sistemas sociales y comerciales que ella trata de usar para ocultar su delito. El relato articula una profunda ansiedad frente a los enormes cambios en la sociedad porteña de la metrópolis finisecular de Buenos Aires que amenazan con borrar al individuo.

El cuento es la reafirmación de la permanencia de los objetos en su identidad material al mismo tiempo que una reflexión acerca de la permanencia de la identidad personal y la distinción entre los dos géneros. El enfrentamiento final con Clara resulta en el despojarla de su disfraz como el estudiante Antonio Lapas y el investigador demanda:

«Vaya usted y cambiése de traje. Yo quiero hablar con la mujer, no quiero hablar con la máscara. . . Le he dicho que se mude ese traje. Yo quiero hablar con la mujer, con toda la mujer; quiero leer en sus grandes ojos negros la impresión de mis palabras. ¡Yo lo quiero!» (92)

La repetición de la frase “yo quiero” en el diálogo demuestra la insistencia del detective en destruir y rechazar el disfraz que Clarita usa para transformarse en el hombre Antonio Lapas. El detective quiere hablar “con toda la mujer”, y la recurrencia de la imagen de “sus grandes ojos negros” crea un vínculo al inicio de la investigación que indica el fracaso de su “máscara” desde los primeros momentos de la pesquisa. El protagonista confiesa: “Mi voz no es suave como el perfume que usted usa” (91). La referencia repetida de los objetos, que revelaron a Clara como la asesina, establece una visión de su feminidad como una identidad

que ella nunca hubiera podido ocultar. Dentro del marco textual del relato, el género es un concepto fijo y permanente. La mujer siempre será una mujer aún cuando se vista como hombre, porque su feminidad siempre buscará modos de expresión que revelarán su identidad verdadera.

La escena final de Clara y de su muerte representa su redención como una mujer y como una madre a través de un relicario de rubíes que tiene guardado en un collar de oro. El protagonista la obliga a suicidarse y el narrador describe el diálogo final:

Tomé una de sus manos, blanda y tibia, y la miré en el fondo de los ojos.  
«Antes de veinticuatro horas, ¡la Policía debe estrellarse en sus pesquisas!»  
Clara se estremeció.  
«Doble dosis para usted...»  
«¡Y estoy perdida!»  
«¡Salvada!» (102)

Las oraciones cortas y bruscas del diálogo establecen una urgencia perversa en la demanda del protagonista para que Clara se suicide. La yuxtaposición de los detalles físicos de su mano "blanda y tibia" con la frase "la Policía debe estrellarse en sus pesquisas" contrasta la fragilidad femenina construida por Holmberg con la violencia de la policía. En vez de describir su muerte, el autor relata el descubrimiento de su cadáver que aún agarra su relicario de rubíes y la perplejidad de la policía cuando encuentra una foto de un niño joven adentro. Como el protagonista explica en la conclusión de la historia, "Cuando yo creía que, al besar al relicario de rubíes, Clara tenía oculto en él su veneno maravilloso, ni siquiera se me ocurrió pensar que en el guardaba el retrato de su hijo" (114). El énfasis en la frase "ni siquiera" acentúa la sorpresa de la comprensión que ella mantenía su hijo cerca siempre. Aún en la descripción, la foto del niño físicamente desplaza el veneno en la memoria del narrador y el espacio físico contenido en el relicario. La imagen de Clara como asesina se destina frente al retrato textual de ella como una madre y la descripción final de Clara es de su amor maternal para su hijo.

Aunque el cuento presupone un retorno al orden establecido de la sociedad, hay dos enigmas dentro de la estructura del relato que el detective nunca tiene éxito en resolver. El primer enigma se centra en el misterio de la decisión de Clara de sacar la cuarta costilla de los esqueletos de sus víctimas y el protagonista la interroga, buscando una explicación lógica. El detective pregunta: "Dígame, señorita ¿qué se proponía usted al eliminarles la cuarta costilla izquierda?" (100), pero ella responde: "No sé; era un vértigo, un ensañamiento, una neurosis" (100).

La correspondencia entre los dos esqueletos en su falta de la costilla es el punto de partida de la pesquisa, pero la razón de Clara en sacar los huesos queda fuera del ámbito de lo lógico. Clara explica que es un producto de una neurosis, literalmente un desorden de los nervios del cerebro. En su análisis de la narrativa, Cortés Rocca afirma: "La extracción de la costilla no tiene sentido como hecho dentro de los sucesos como hecho dentro de los sucesos ocurridos en la investigación del médico-detective. . . solo adquiere sentido como significante que integra un texto literario" (Cortés Rocca 76). La falta de la cuarta costilla en ambos esqueletos es un artefacto de la historia que resiste y desafía el intento del detective para encontrar una explicación racional para todos los aspectos del crimen. Al evocar la figura de Eva en la Biblia, la asesina reclama las costillas de sus víctimas y la motivación de sus acciones existe más allá del alcance de la lógica (Cortés Rocca 76).

Sin embargo, las palabras finales del cuento aluden a la existencia de un segundo misterio. Después de describir el relicario de rubíes, el protagonista relata: "Así sucede con todas las cosas. Por eso es un inconveniente grave el dejarse subyugar por las armonías del viento cuando canta en la ventana" (114). Holmberg termina la historia con una alusión al inicio del relato cuando el protagonista toma un descanso de sus escrituras para escuchar el viento y en ese momento grita la lechuza y observa la bolsa de huesos. Hay una disonancia entre la afirmación "Así sucede con todas las cosas," y la referencia al viento porque representa un intento de ocultar el hecho que así no sucede con todas las cosas. El momento en que el protagonista toma interés en la bolsa de huesos es inexplicable de la misma manera como es inexplicable la decisión de Clara de sacar la cuarta costilla de sus víctimas. El detective, en sus propias palabras se deja "subyugar por las armonías del viento," y en ese momento, sucede un cambio en la percepción del protagonista de la bolsa de huesos que le excede. Sentado en su escritorio, él queda aturdido, y confiesa al mirar la bolsa: "No encontraba los giros naturales, ni las palabras propias" (13). Aunque toda la historia representa una reafirmación de la permanencia de las cosas y la lógica como un ideal absoluto, la investigación del protagonista surge de un momento de fluidez material que no tiene explicación.

"La bolsa de huesos" es una narrativa policial que describe el triunfo de la lógica en usar las pistas como señales fijas de la verdad para iluminar el misterio del caso, pero la estructura misma del texto indica la vacuidad y falsedad de esa victoria. El relato narra la construcción de un enigma que nunca puede ser resuelto y la formación de una investigación que empieza con la transformación inexplicable de un objeto en una cosa. Aunque el protagonista revela la identidad verdadera de la asesina como mujer y la verdadera identidad de los huesos como los restos de dos estudiantes de medicina, hay algo en la bolsa de huesos que

---

resiste la lógica y control del detective. Hay un secreto de la cosa que no puede ser fijado y descifrado.

**Bibliografía:**

- Appadurai, Arjun. “Introduction: Commodities and the Politics of Value.” *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, editado por Arjun Appadurai, Cambridge University Press, 1986, pp. 3-58.
- Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Traducido por Heber Cardoso, Amorrortu editores, 2013.
- Cortés Rocca, Paola. “El misterio de la cuarta costilla. Higienismo y criminología en el policial médico de Eduardo Holmberg.” *Iberoamericana*, no. 10, 2003, pp. 67-78.
- Holmberg, Eduardo. *La bolsa de huesos*. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de banco, 1896.
- Link, Daniel. “El juego silencioso de los cautos.” *El Juego de los Cautos – La Literatura policial: De Poe al Caso Giubileo*, compilado por Daniel Link, Western Michigan University Libraries, 1992, pp. 5-11.