

## LA PROBLEMATIZACIÓN DE LAS APARIENCIAS Y LA DISCURSIVIDAD DE LA VERDAD EN LAS NOVELAS *LA HUELLA DEL CRIMEN* (1877) Y *CLEMENCIA* (1877), DE RAÚL WALEIS

APPEARANCES PROBLEMATIZATION AND TRUTH DISCURSIVITY  
IN THE NOVELS *LA HUELLA DEL CRIMEN* (1877)  
AND *CLEMENCIA* (1877) BY RAÚL WALEIS

Matías LEMO<sup>1</sup>

Universidad del Salvador  
matiaslemo@hotmail.com

**Resumen:** Raúl Waleis (anagrama de Luis V. Varela) escribió las dos primeras novelas policiales en español: *La Huella del Crimen* (1877) y *Clemencia* (1877). Ambos textos están recorridos por la idea de realidad como conjunto de entes aparenciales. En este trabajo demostramos la pertinencia de dicha afirmación, partiendo de la hipótesis de que existe una relación entre el género policial y lo que entendemos por «problema de las apariencias». A lo largo de la exposición hacemos referencias a tres elementos extratextuales, de tipo contextual: el positivismo, la generación del 80 y Buenos Aires; el resto de los datos proviene, prioritariamente, de elementos textuales de índole narratológica, sobre los cuales esbozamos algunas interpretaciones posibles.

**Palabras clave:** Raúl Waleis, Luis V. Varela, *La Huella del Crimen*, *Clemencia*, apariencias, verdad, positivismo, generación del ochenta, policial, Buenos Aires, narratología.

**Abstract:** Raul Waleis (anagram of Luis V. Varela) wrote first two Detective Fictions in Spanish, *La Huella del Crimen* (1877) and *Clemencia* (1877). Both texts are crossed by a notion of reality as an appearance. In this paper we show the relevance of the aforesaid assertion, from the assumption that there is a connection between the genre and what we mean by "problem of appearances". Throughout

---

<sup>1</sup> Matías Lemo es egresado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL); es docente universitario, corrector literario y redactor creativo. Actualmente, investiga en el grupo dedicado a la literatura argentina contemporánea titulado *Nueva Narrativa Anticipatoria Argentina*, continuación de *Identidad, género, cuerpo y camino del héroe en la literatura argentina (siglos XX y XXI)*. *Escrituras y reescrituras en diálogo con los antecedentes míticos de las tradiciones greco-latina y cristiana*, ambos grupos dirigidos por la académica Dra. María Laura Pérez Gras (USAL).

the exposition, we make three extratextual references, of contextual kind: to positivism, to Generation of '80 and to Buenos Aires; the rest of data comes, mainly, from textual elements of narratological type, over which we outline some possible interpretations.

**Keywords:** Raúl Waleis, Luis V. Varela, *La Huella del Crimen*, *Clemencia*, Appearances, Truth, Positivism, Generation of '80, Detective Fiction, Buenos Aires, Narratology.

TROPELIÁS

Solo los superficiales no juzgan por las apariencias  
OSCAR WILDE

## Introducción

En la vida cotidiana, solemos lidiar con problemas que, si nos distanciamos lo suficiente de ellos, dejan de resultar problemáticos, aunque esa revelación, muchas veces, requiera un extrañamiento típico de situaciones límite; en consecuencia, solo eventualmente padecemos la dicha de encontrarnos demasiado lejos (o demasiado cerca) de los hechos. Lo común es que seamos parte del cuadro sin ser conscientes de ello. No tenemos la posibilidad de vernos vivir.

En cuanto al problema propio del relato policial, encuentra una solución quien es capaz de ver lo mismo —aquello que se le presenta al lector desde el comienzo— de otro modo. En esto consiste el desafío que se le plantea al detective. Él impone su interpretación peculiar sobre los hechos del mundo.

Además, al detective lo caracteriza la facultad de conciliar satisfactoriamente la existencia de las cosas y la representación que de ellas se hace el hombre, en este caso, uno más inteligente y más ético que los demás mortales. El texto policial clásico demuestra que la recta razón triunfa en un ambiente dominado por el artificio.

Raúl Waleis (anagrama de Luis V. Varela), creó dos novelas<sup>2</sup>: *La Huella del Crimen* (1877) y *Clemencia* (1877). Estas son las primeras narraciones policiales en prosa<sup>3</sup> escritas en español<sup>4</sup>. Integran un corpus homogéneo que Román Setton estudia como el *origen* del policial en la Argentina<sup>5</sup>. Subrayamos la palabra «origen» porque su empleo implica que, cuando Varela y sus colegas escribieron, el género ya estaba consolidado y no se trataría, como quisieron ver otros investigadores<sup>6</sup>,

<sup>2</sup> La novela había sido un género literario escasamente trabajado hasta ese momento en la Argentina. Según Pedro Luis Barcia (*Historia de la historiografía literaria argentina*), la novela no se inicia romántica (*Amalia*, de Mármol, de 1851; o la *nouvelle* de Mitre, *Soledad*, de 1847), como suele afirmarse, sino neoclásica: existen dos novelas desconocidas del sacerdote Juan Justo Rodríguez (1751-1832), una está publicada, *Clementina o el triunfo de la mujer sobre la incredulidad y la filosofía del siglo* (1822), la otra permanece inédita, *Alejandro Mencikow, príncipe del Estado Ruso, sabio en la desgracia y ayo de sus hijos*. Hebe Molina (*Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1832 y 1872*) y Beatriz Curia (*Contribuciones de Esteban Echeverría a la lexicografía argentina. Homenaje en el sesquicentenario de su muerte (1851-2001)*) coinciden en fijar el año 1838 como inicio del género, con dos textos breves (folletines) de Miguel Cané (p.), *Dos pensamientos* y *Marcelina*. Lo mismo opinan Saccomanno y Wolf (*El folletín*). Cualquiera fuera el criterio que se adoptara para la fijación del inicio del género en la Argentina, el año de publicación de los textos de Waleis (1877) es elocuente por sí mismo con respecto a su doble originalidad: escribir, primero, narraciones policiales, y, luego, hacerlo en formato novela.

<sup>3</sup> Waleis también publicó *Capital por capital*, un drama policíaco, en 1872 (Setton, 2012, p. 95).

<sup>4</sup> Al respecto, véanse *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina*, tesis doctoral de Román Setton (2012), y la bibliografía consignada por este investigador en las ediciones a su cargo de *La Huella del Crimen* y *Clemencia*; sobre todo, los artículos «La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina», de Edgardo H. Berg, y «Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano», de Néstor Ponce.

<sup>5</sup> Además de Luis V. Varela, con mayor o menor conciencia genérica, con aportes más o menos esporádicos, escribieron textos policiales estos escritores: Alberto Cordone, Arístides Rabello, Carlos Monsalve, Carlos Olivera, Eduardo Gutiérrez, Eduardo L. Holmberg, Enrique Richard Lavalle, Eustaquio Pellicer, Félix Alberto de Zabalía, Horacio Quiroga, Paul Groussac, Vicente Rossi, Víctor J. Guillot.

<sup>6</sup> Cfr. Lafforgue, J. (1997). Prólogo. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara. Este error se remonta a una estrategia que Román Setton señala en *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina* y que denomina una «operación programática» que instaló el modelo anglosajón por sobre el francés y, dentro de aquel, a la novela problema como

de una «etapa formativa» en la que habría habido novelistas que trabajaron esta tipología textual azarosamente sin conciencia cabal de lo que hacían. En realidad, el caso de Waleis, con una trilogía inconclusa (*La Huella del Crimen*, primera parte; *Clemencia*, segunda parte; y *Herencia Fatal*, continuación anunciada, pero nunca publicada) y con una breve carta «al editor para que la conozca el lector» (que opera a modo de poética inaugural), es suficiente para demostrar la clara concepción genérica vigente.

Tanto en *La Huella del Crimen* como en *Clemencia*, se cuestiona el tema del ser y del parecer como si de entidades erróneamente diferenciadas se tratara. A partir de este hecho ineludible, mediante el señalamiento de diferentes recursos narrativos presentes en las dos obras, demostramos la concepción de una realidad entendida como expresión de una voluntad (ser es *querer ser*), voluntad problematizada y reprimida por la verdad instituida como un consenso social (Nietzsche).

Indagaremos también en el uso del *género* escogido por el novelista, partiendo de la hipótesis de que existe una relación estrecha entre el policial y el «problema de las apariencias».

A lo largo de la exposición, haremos referencias a tres elementos extratextuales, de tipo contextual: el positivismo, la generación del ochenta y Buenos Aires; el resto de la información provendrá, prioritariamente, de componentes textuales de índole narratológica, sobre los cuales esbozaremos algunas interpretaciones.

### Enseñar a mirar

«El problema de las apariencias», según lo entendemos nosotros luego de la lectura de policiales, consiste en tomar la *apariciencia* por *lo patente*; lo cual equivale a *confundir* lo que es epifenómeno, lo que parece ser, con lo que realmente es. Por lo común, esta actitud cotidiana tiende hacia la asimilación de lo evidente como lo «auténtico». Y lo problemático reside en la ausencia de cuestionamiento sobre la validez de esta asociación mecánica.

Por lo demás, siendo la realidad cambiante, no puede dejarse encerrar por conceptos estáticos. Y siendo los conceptos la base de todos los juicios, estos no pueden expresar ni captar la realidad, el devenir de lo real. Los conceptos no nos sirven para captar lo real, ni los juicios para expresar la verdad de lo real.

En este sentido, Nietzsche dice que el engaño es una condición natural que el intelecto le *impone* a su poseedor, el individuo. De hecho, no solo el intelecto le da al individuo los recursos para sobrevivir

---

paradigma. En esta dirección, es clave la actuación cultural de Jorge Luis Borges, quien, a través de una serie de reseñas y de notas periodísticas publicadas en revistas como *El Hogar* o *Sur* entre los años treinta y cuarenta, en las que desarrolló una tarea de exégesis, sentó las bases del género y delineó su propio canon, que tiene como maestro indiscutido a Gilbert Keith Chesterton y, en general a la tradición inglesa. En consecuencia, no debe resultar extraño que un intelectual como Rodolfo Walsh se haya confundido cuando escribió el prólogo a la primera antología de cuentos policiales de la Argentina, *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), en donde afirma que el género policial, en este país, comenzó con dos publicaciones de 1942: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Borges y Bioy Casares, y el cuento «La muerte y la brújula», de Borges. Queremos destacar el hecho de que fue una estrategia de política cultural que se instituyera la vertiente clásica inglesa del policial como la oficial y se dejaran de lado los textos que no respondían a ese paradigma, sino, más bien, a la línea francesa primero y, luego, a la vertiente negra estadounidense o *noir*.

(la farsa, el enmascaramiento, la trampa, etc.), sino que también establece la regla según la cual la comunidad social funciona: *la aceptación de una supuesta transparencia del lenguaje*. El humano, dice Nietzsche, se encuentra «sumergido en ilusiones y en ensueños», «su mirada se limita a percibir la superficie de las cosas» y, para que la sociedad funcione, ese humano debe asumir que el lenguaje y la realidad son transparentes. La verdad es una convención (Nietzsche, 2015):

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal (Nietzsche, 2015, p. 8).

Lo expuesto arriba podría remitirnos a la distinción clásica entre *ser* y *parecer*. Más allá de esta asociación (o quizás más acá, pues no tenemos espacio en estas páginas para desarrollar un tema que atraviesa toda la historia de la filosofía), el concepto de *aparición* se relaciona con una serie de pares conceptuales típicos de la tradición occidental (entiéndase por ella lo que se entendiera): verdad / mentira, objetividad / subjetividad, profundidad / superficie, realidad / ilusión. A su vez, también podríamos pensar los conceptos de *conocimiento* y de *opinión* de manera funcional.

Tal vez la idea de la verdad como convención y el policial tengan en común esto: enseñar a mirar<sup>7</sup>.

Concretamente, en el relato policial, el problema de las apariencias se magnifica y lo identificamos como mecanismo operante en dos niveles superpuestos, en el estructural y en el anecdótico.

Según Todorov (2003), en esta clase de textos, hay dos muertes: la que comete el asesino — física—, y la que comete el detective al descubrir al asesino —simbólica—. Por lo tanto, deducimos que sus elementos narrativos básicos (los del policial clásico, por lo menos) son cuatro: 1) un crimen, 2) un criminal, 3) un ocultamiento y 4) un personaje que oficia de detective. Con el delito misterioso, inicia la narración. Y se produce una dialéctica opositiva entre el asesino y el detective: aquel procura esconder su acto, manipulando las apariencias, y este busca dismantelar la coartada de aquel («rasgar el velo de las apariencias», según el narrador de *La Huella del Crimen*)<sup>8</sup>.

Así se vertebra el pasaje del no saber al saber: «...el policial es un relato sobre el Crimen y la Verdad. Es en este sentido que el policial es además el modelo de funcionamiento de todo relato: articula de manera espectacular las categorías de conflicto y de enigma sin las cuales ningún relato es posible» (Link, 2003, p. 6).

Además, la categoría de lo aparental se traslada desde la anécdota y de la estructura del texto al pacto de lectura. El lector sabe que debe desconfiar de todo lo que se le presenta. Sin embargo, la

<sup>7</sup> Tengamos presentes estas ideas como provenientes de uno de los «maestros de la sospecha», Nietzsche, según la famosa formulación de Paul Ricoeur.

<sup>8</sup> Acá recordemos el texto de Lacan sobre Poe, donde asimila la figura del detective a la del analista psicoterapéutico. Y con respecto a la «manipulación de las apariencias», también pensemos en la idea del detective como crítico de arte y del asesino como artista, aquel que puede jugar con la *realidad*.

desconfianza es un ejercicio lógico que no se coloca sobre el acto de fe implicado en este juego. En el fondo sabemos que nos van a engañar, y queremos que lo hagan: «Más allá de las acciones, más allá de los enigmas de la trama, no hay verdad. Se trata de una ideología del discurso que pretende para sí una cierta inocencia, que pretende que el lector no someta a prueba de verdad sino aquello que el discurso (literario o no) quiere» (Link, 2003, p. 6).

Aceptamos las mentiras, si están bien dichas. Las cosas no tienen una significación simple.

## Buenos Aires

Antes de continuar, es preciso abordar el contexto de producción de las obras que estudiamos acá. Para ello, tomamos como premisa la idea de que existió una conexión entre el problema de las apariencias y Buenos Aires hacia 1880.

Luis Vicente Varela y Cané<sup>9</sup> nació en 1845. Miembro de la generación del ochenta, tuvo que ser muchos personajes a un mismo tiempo: político, periodista, abogado, historiador, novelista, dramaturgo, viajero. El pseudónimo Raúl Waleis surgió en este contexto.

Por esos años, Buenos Aires crecía con prisa. La expansión acarrea beneficios y la improvisación traía perjuicios. Ahí coexistían dos ciudades: una, distinguida y cínica, de los nombres ilustres; otra, lúgubre y carnavalesca, de los inmigrantes y de los emigrantes, representantes jóvenes de una clase trabajadora que nacía. Con respecto a la primera, remitimos a los textos autobiográficos de la época<sup>10</sup>; en cuanto a la segunda, citamos el siguiente fragmento de un texto de la historiadora Lila Caimari, dedicada al análisis de las representaciones de la criminalidad en la Argentina:

[...] hacinamiento, marginalidad, prostitución, alcoholismo y crimen. [...] La evidencia de todos estos males estaba a la vista de cualquiera que caminara por la ciudad, decían los editoriales de los diarios [...]. Niños «suelos», sin tutela familiar o escolar, se desplazaban en «bandadas» por las calles del centro, donde aprendían las peores artes de la delincuencia. Estas víctimas de la sociedad, camino a convertirse en *punguistas* y *escruchantes*, circulaban por los intersticios creados en la carrera de la construcción. [...] Las calles estaban minadas de mendigos, y también de *atorrantes*, palabra que a mediados de la década de 1880 nombró a la constelación de «desechos de la inmigración mal dirigida» (2012, p. 77).

La oligarquía tenía la suma del poder público y con él procuraba invisibilizar gran parte de la ciudad que dominaba. El imperativo era *parecer* una sociedad lo más «civilizada» posible, y ciertos aspectos dejaban entrever «todavía» mucho por modificar.

Todo esto produjo una situación de inestabilidad y, a veces, de angustia generalizada, contemporánea, a su vez, del malestar fin de siglo europeo:

El malestar ante el fin de un mundo bajo las babélicas multitudes era solo la vertiente aristocratizante de una masa de diagnósticos mucho más urgentes. Estadísticas oficiales, gráficos multicolores, libros testimoniales, discursos políticos, informes médicos, editoriales periodísticos: allí están las variantes expresivas del miedo al descontrol. Mostraban que esta sociedad porteña del fin de siglo era infinitamente

<sup>9</sup> Para una biografía sucinta de Varela, remitimos a *Temas de Derecho e Historia*: <http://temasdederechoehistoria.blogspot.com.ar/p/personajes-luis-v-varela.html> (última consulta, 25-9-2018).

<sup>10</sup> Cfr. Lemo, M., «Reflexiones sobre la Escritura Autobiográfica en las *Causeries*, de Lucio V. Mansilla, y *Juvenilia*, de Miguel Cané», *Gamma* 22, 48 (2011), 357-371.

más compleja, y también más insegura. Gracias a la prensa, que por entonces ampliaba sus secciones policiales, la ansiedad ante el aumento del crimen se filtraba en mil interacciones cotidianas y en la intimidad de los hogares. Los criminales no solamente eran más que antes, alertaba el periodismo: eran *otros* (Caimari, 2012, p. 80).

En pocas palabras, la transformación de la criminalidad fue una más entre las manifestaciones múltiples del cambio de Buenos Aires.

Otra razón del sentimiento de inseguridad que tenían los ciudadanos porteños —subsidiario del crecimiento urbano ocurrido sin el respaldo de una adecuada planificación gubernamental— es la construcción de una identidad civil incapaz de cohesionar a todos. Los dirigentes creían que su ciudad necesitaba una identidad «sólida». Sin embargo, no se favorecía la inclusión y la sensación de pertenencia; esos dirigentes buscaban, en cambio, raíces en el pasado inmediato y se glorificaba el presente de esa *tierra*, destinada a ser escenario de grandes sucesos, pero las arengas políticas se dirigían a un espíritu nacional fantasmagórico. No obstante, la fe en una realidad perfectible conquistaba partidarios y se instalaba un farol en cada esquina, con el objetivo de ganarle terreno a la marginalidad y así delimitar lo incierto.

Por su parte, los «dandis» fueron los representantes característicos de este ambiente. Su atributo más significativo era la «distinción», una especie de compromiso entre la interioridad y la exterioridad (la segunda tenía que ser reflejo de la primera). Esto se combinaba con cierto esteticismo superficial, con una elegancia inalterable y con la imitación de hábitos adquiridos en París (Jitrik, 1982, p. 69). Los dandis, además, enlazaban estrechamente la sociabilidad y la política; y vivían afectados por la esfera pública en sus vidas privadas.

En esta dirección, un dato relevante es la ola de intervenciones gubernamentales relacionadas con lo que se denominó «higienismo». 1850 puede ser señalado como el año en que comienza la emergencia lenta de un nuevo concepto de higiene pública, que entre 1870 y 1890 se institucionalizará dentro del aparato de estado (Paiva, s. f., p. 9). ¿Cuál fue ese nuevo concepto de salud? Estas palabras de Eduardo Wilde (1878) son claras respecto al asunto:

Siendo la misión del gobierno a este respecto, cuidar la salud del pueblo, sepamos que se entiende por salud del pueblo. Nosotros no hemos de entender, lo que se entiende vulgarmente, preservación de enfermedades, impedimento a la importación ni propagación de epidemias, nosotros tenemos que entender por salud del pueblo, todo lo que se refiere a su bien estar i esto comprende todo lo que contribuye a su comodidad física i moral. Luego las palabras: salud del pueblo, quieren decir: instrucción, moralidad, buena alimentación, buen aire, precauciones sanitarias, asistencia pública, beneficencia pública, trabajo i hasta diversiones gratuitas; en fin, atención a todo lo que pueda constituir una exigencia de parte de cada uno i de todos los moradores de una comarca o de una ciudad (Wilde, *apud* Paiva, s. f., p. 9; grafía original).

Esto se tradujo en propuestas concretas: se crearon cátedras de higienismo (el fragmento de Wilde, por ejemplo, corresponde a un libro titulado *Curso de Higiene Pública*), se levantaron edificios sanitarios, se abrieron avenidas, etc.

Y, al mismo tiempo, se estigmatizó la pobreza (Caimari, 2012). Y de ahí a considerar la criminalidad como una cuestión biológica había un solo paso (pensemos en textos con una fuerte impronta determinista como los de Cambaceres, tales como *En la sangre*).

En suma, Buenos Aires se hallaba a medio camino entre lo que era y lo que quería ser. Su fisonomía, como ella misma, cambiaba día a día. Le tocaba experimentar el problema de las apariencias. El género policial podía desarrollarse, porque ahora sus condiciones sociales de producción estaban dadas<sup>11</sup>.

### El detective

En *La Huella del Crimen* y en *Clemencia*, coexisten dos planos de *significación*: uno, superficial, donde los entes se perciben desfigurados por su apariencia, y otro, profundo, donde los entes se muestran tal cual son. El último plano queda reservado para el detective, L'Archiduc; el resto de los mortales no accede a la verdad y así permanece, por consiguiente, atrapado en las apariencias falaces.

Como ejemplo, mencionamos el hecho de que, en las dos novelas, la resolución del problema se efectúa en las primeras páginas. Este es un recurso típico del policial clásico: la respuesta al enigma se da desde el principio, pero disimulada por la información concurrente<sup>12</sup>. De este modo, se engrandece la figura del detective, aquel que puede ver más allá de la superficie (y que puede ver también lo que se le oculta a la inteligencia del lector burlado).

En *La Huella del Crimen*, el juez y los oficiales de policía se equivocan al acusar a un inocente; en el caso de *Clemencia*, se equivoca el juez, por creer inocente al culpable y culpable a un inocente. L'Archiduc busca demostrar la verdad de su hipótesis primera, en oposición a las de las autoridades y al mismo sistema judicial. L'Archiduc, además, opera como mediador entre el individuo inocente (Juan Picot, en *La Huella del Crimen*; Emilio Comin, en *Clemencia*) y la sociedad que lo condena injustamente.

L'Archiduc está inspirado en el detective de varias sagas del francés Émile Gaboriau (1832-1873), Monsieur Lecoq, quien, a su vez, está inspirado en Vidocq (1775-1857), un hombre de carne y hueso, que primero fue criminal, y luego, fundador de la *Sûreté Nationale*. Como estos dos, L'Archiduc tuvo un pasado incierto. Lo que sabemos es que estuvo en prisión, donde aprendió sobre los hombres mediante la observación de los prisioneros, al mismo tiempo que estudiaba los últimos avances de la ciencia en los libros. Él explica su método investigativo en estos términos: «—...Tengo por sistema desconfiar de las apariencias y aun creer improbable lo verosímil —y agrega— [...] tengo por hábito despreciar las grandes apariencias, para buscar la verdad en los detalles» (Waleis, 2012, p. 124).

Su principal característica es la observación «penetrante». Como un hábil cazador, sabe recoger los datos significativos de la superficie: encuentra una historia detrás de cada pormenor, comprende

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin afirmó que el tamaño de una metrópoli burguesa (y lo que ello implica) es indispensable para que pueda surgir el policial, ya que en las grandes ciudades, las personas se juxtaponen y se confunden; los objetos pueden resultar pálidos y desconcertantes, y la realidad, quedar artificialmente reemplazada por una caricatura. Entre la multitud, no subsiste ni la menor espesura donde resguardarse de las miradas y, al mismo tiempo, el crimen resulta favorecido por el ocultamiento que otorga la masa (Benjamin, 2003).

<sup>12</sup> Como ejemplo, cfr. Borges, J. L. (2011). «La muerte y la brújula». *Obras completas* (t. 1). Buenos Aires: Sudamericana, 797-806

las intenciones y los deseos que se ocultan en la mente de un sujeto y detecta sus secretos con tan solo ver los movimientos del cuerpo. Podemos recordar acá aquello de que «...en lo que se refiere al conocimiento más importante, es invariablemente superficial» (Poe, 2002, p. 239).

Tras años práctica, combinando teoría y experiencia, L'Archiduc se volvió un detective infalible. Sin embargo, su pericia no es producto exclusivo de su dedicación. El narrador también explica el genio de aquel en términos de innatismo<sup>13</sup>:

La astucia, la perspicacia y el golpe de vista —esa misteriosa revelación de lo desconocido, que una mirada, una sonrisa, un detalle cualquiera produce— no se aprenden en los libros escritos por los extraños ni en la experiencia de una larga práctica.

Esos son dones que se reciben de lo alto, y con los que el hombre nace en la tierra (Waleis, 2009, p. 236).

Sea como fuera, lo anterior no alcanza para afirmar que el narrador desconfiara de las leyes de la causalidad. Por el contrario, él afirma exactamente lo opuesto: «La lógica, sujeta a reglas invariables, tenía que producir consecuencias fatales. / Así era L'Archiduc» (Waleis, 2009, p. 236). ¿Tal vez sería correcto inferir que L'Archiduc es la encarnación del ideal científico del positivismo: «...rechazo de toda noción *a priori* y concepto universal y absoluto» (Alvarado García, 1961, p. 365)? Opinamos que no porque este detective actúa a partir de *prejuicios*: se forma una idea con un «golpe de vista» y luego —ser excepcional—, la confirma en la realidad. «Como el creyente antiguo, [L'Archiduc] se lanzaba en brazos de una esperanza consciente y, al fin, llegaba a la meta con la antorcha encendida» (Waleis, 2009, p. 236). Entonces primero actúa por intuición más que por deducción, recién después aplica su lógica implacable, no sin declarar «Soy simplemente lógico, y siempre apoyo mis sospechas en pruebas evidentes» (Waleis, 2009, p. 91).

En *La Huella del Crimen*, no bien empieza el interrogatorio a Juan Picot —principal sospechoso de asesinato—, este exclama: «¡La inocencia no se prueba!, ¡la inocencia se adivina, se siente, se presume!» (Waleis, 2009, p. 39). En este sentido, podemos considerar el método de L'Archiduc como un indicio de malestar producido por la estrechez del paradigma positivista: hay fenómenos que se sustraen a las explicaciones científicas y, además, las pruebas se pueden manipular.

### **Estructura y algunos recursos**

La estructura narrativa de las novelas también es significativa con relación al problema de las apariencias. Waleis trabaja el recurso de los relatos enmarcados o cajas chinas, acentuando, de este modo, elementos especulares.

---

<sup>13</sup> Hacia fines del siglo XVIII, la mayoría de las ramas de la ciencia recurría al método científico para hacer sus demostraciones. A veces, no obstante, por el afán probatorio, se incurría en explicaciones atractivas, pero no científicas. Así sucedía con la medicina legal o la psiquiatría cuando se valían de la frenología o de la fisonomía para probar determinadas hipótesis (Carlo Ginzburg, 2003). En la Argentina, esta tendencia se nota, por ejemplo, en la explicación de «vicios» sociales a partir de la herencia, y en la búsqueda de soluciones para esta clase de problemas en el higienismo (Caimari, 2012). Con respecto a Waleis, podemos rastrear la mención explícita del fundador de la frenología, Franz Joseph Gall, y el célebre médico legal Prosper Duvergier de Hauranne: «L'Archiduc se puso de pie. Miró a aquel hombre [Juan Picot] fijamente y luego, después de examinarle como lo hubiera hecho Gall o Duvergier [...]» (Waleis, 2009, p.37), etc.

El desarrollo de la trama de *La Huella del Crimen* es bastante más lineal que el de *Clemencia*, donde abundan las rupturas del hilo narrativo y, en especial, las analepsis. Sin embargo, como ejemplo del procedimiento, la primera parte de la trilogía tiene una elocuente (y extensa) digresión: cuando Juan Picot atravesaba el Bosque de Boulogne para ir a trabajar, encontró el cuerpo de un hombre herido (después nos enteramos de que era una mujer travestida<sup>14</sup>). Por su instintiva bondad, Picot se inclinó y tomó la cabeza del joven entre sus manos para comprobar que no respirara; se manchó con la sangre de la víctima y luego salió del bosque, pidiendo ayuda, cuando, justo en ese momento, pasaban dos «guardianes del orden». Lo prendieron y lo consideraron culpable por la «evidencia» de la sangre sobre sus ropas. El ahora acusado pidió que lo llevaran ante L'Archiduc con la certeza de que este leería en su rostro la inocencia (Waleis, 2009, p. 33). El detective lo interrogó y automáticamente comprendió que era inocente. Entonces le prometió, en estos términos, que lo salvaría: «Os juro por la memoria de mi madre que yo os salvaré. Tengo la convicción de vuestra inocencia» (Waleis, 2009, p. 41).

¿En qué datos positivos fundamentó su juicio L'Archiduc? En ninguno: él, con su «vista de Lince»<sup>15</sup>, penetró la superficie y leyó en el rostro de Picot su inocencia; eso es todo; no tenía otra «prueba de convicción» —las fue reuniendo a medida que avanzó la pesquisa—.

Luego, el presunto culpable dice esto: «Mi blusa de aldeano no es un disfraz. Soy lo que he dicho. [...] Antes no he sido lo que soy. He ahí todo» (Waleis, 2009, p. 107). ¿Un enigma sibilino? No, solo la complejidad del mundo. Picot pasa a contar que, en la milicia, fue padrino de duelo de un subalterno; este hirió de muerte a su oponente, escapó, y con él, se fueron los demás testigos. Aparecieron lugareños y encontraron a Picot sosteniendo la cabeza de la víctima. Como es de suponer, fue preso. Cuando recuperó su libertad, decidió dejar el círculo de la aristocracia parisina, al que pertenecía (era barón y había obtenido distinciones en el ejército), y eligió vivir «una vida simple», como obrero, sin condecoraciones. Juan Picot, antes de ser Juan Picot, era Catriel<sup>16</sup>. Al presente del relato, se encuentra enredado en una confusión que le impide concretar su idilio de tranquilidad: otra

---

<sup>14</sup> Este motivo también aparece en otro relato policial de la época, *La bolsa de huesos*, de Eduardo L. Holmberg. ¿Se podría establecer una relación entre la mujer que debe travestirse para asumir su pasión y el hecho de que las escritoras de obras literarias en esta época firmaran con pseudónimos, tal como hizo Eduarda Mansilla con el apodo Daniel y Alvar, entre otros?

<sup>15</sup> Por un lado, Carlo Ginzburg, al explicar el modelo epistemológico del siglo XIX, partiendo de las influencias del naturalismo del siglo XVII, dice: «La vista, simbolizada por el lince de agudísima mirada [...], se convertía en el órgano privilegiado de aquellas disciplinas a las que les estaba negado el ojo suprasensorial de las matemáticas» (2003, p. 132). Por otro lado, Jean Chevallier, en su diccionario de símbolos, comenta lo siguiente: «Una creencia medieval atribuía a la mirada del lince, o lobo cerval, el poder de horadar muros y murallas; grabados del Renacimiento que representan los cinco sentidos figuran la vista con un lince; se cree también que “el lince percibía sobre las imágenes el reflejo de los objetos que le estaban ocultos”» (Chevallier, 1986, pp. 648-649).

<sup>16</sup> Curiosamente, Catriel es el nombre de una dinastía de caciques pampas durante el siglo XIX, cuyos máximos representantes fueron Juan Catriel, su hijo, Juan «el joven» Catriel, y sus nietos, Cipriano Catriel, Juan José Catriel, Marcelino Catriel y Marcelina Catriel.

Bioy Casares y Ocampo, en otro policial, *Los que aman, odian* (1946), llaman «Atwell» a un detective de incógnito y, tras el revelamiento de su identidad verdadera, lo llaman «Atuel», nombre con el que se conoce al río que atraviesa La Pampa, que deriva de una leyenda indígena.

Estos dos hechos, en principio aislados, podrían ser interpretados a la luz de las problematizaciones en torno de la figura del escritor y la tradición argentina y, en particular, en relación con la posibilidad de desarrollar un género literario extranjero, el policial, en la Nación argentina.

vez lo acusan injustamente de asesinato, como si hubiera otra condena, elemental —e inevitable por eso—, que consistiera, por un lado, en la repetición del pasado y, por otro, en el engaño de las apariencias. Hacia el final, descubrimos que el duelista que había escapado y negado haber participado en el hecho es otro barón, el de Campumil, el verdadero asesino de la víctima que Picot encuentra ahora en el bosque, Alicia, la esposa de Campumil.

La trama de *Clemencia* es aún más intrincada. El relato progresa diversificándose. En consonancia con el formato tipológico del folletín (Saccomanno y Wolf, 1972), en este texto proliferan los equívocos, los enredos, las historias secundarias, las ironías, los disfraces, los enmascaramientos, las casas con doble salida, los cambios de vestuario, las cartas reveladoras, en síntesis, toda una estética de la espectacularidad, destinada a herir la imaginación de la mujer de la época, según indica Waleis (2009, p. 24).

En cuanto a las digresiones, en el posfacio de *Clemencia*, Setton comenta a Régis Mesaac y concluye que Waleis, declarado alumno de Gaboriau<sup>17</sup>, se inspiró en el modelo del maestro: «...presentación del misterio, indagación del detective, aproximación del problema a su solución, interrupción de la historia, un retroceso de 20 años y 200 páginas, y aclaración del enigma en unos pocos párrafos» (Waleis, 2012, p. 282).

Además, Setton reconoce, en la mayoría de los textos del corpus de su investigación, una preeminencia del dato biográfico y de la herencia genética por sobre la construcción de la trama. «En este sentido, se trata de la búsqueda de un conocimiento más profundo de los sujetos criminales —y de las causas que los provocan— antes que de la resolución de los crímenes» (Setton, 2012, p. 281). Añadimos que este es un rasgo frecuente entre los escritores de la generación del ochenta (Jitrik, 1982).

Las digresiones, en lo que respecta a las dos novelas que estudiamos, ayudan a acentuar el carácter discursivo de la verdad, más o menos explícito, más o menos sugerido. Los relatos y las declaraciones se van entrecruzando y, a veces, coinciden y, otras veces, no, agregan alguna información o sirven para descartar datos falsos o irrelevantes.

Aparte de cruces en el plano anecdótico, también se superponen voces y discursos en el plano ideológico. El narrador, en principio una voz «neutra», se tiñe con distintos registros: el de la Medicina (en los análisis forenses), el del Derecho (en los interrogatorios) o el de *la calle*, legado claro del policial francés (dice L'Archiduc: «¡Si os movéis, hago volar la tapa de los sesos!»; Waleis, 2009, p. 206). El narrador también se enmascara y se apropia de la voz de otros personajes; lo hace, por ejemplo, en fragmentos descriptivos correspondientes a la historia de Juan Picot, donde no utiliza el discurso directo, o cuando asume la narración de la vida de Clemencia: justo antes de que acabe la primera parte, ella dice «Será muy largo *mi* relato, porque empezaré desde muy lejos. Cuando estéis fatigado, lo interrumpiremos para seguirlo después» (Waleis, 2012, p. 86), pero comienza la segunda parte y quien habla allí es el mismo narrador de siempre.

---

<sup>17</sup> «Ha muerto últimamente en Francia monsieur Émile Gaboriau. [...] / Muerto el maestro, queda el alumno. / Declárome uno de sus discípulos» (Waleis, 2009, p. 23).

### Más recursos narrativos

La realidad se presenta como un *fenómeno discursivo*, que admite la superposición de textos, que, a su vez, impiden llegar al meollo de la «verdad». El análisis de los demás recursos narrativos sirve para continuar desarrollando esta idea.

El narrador utiliza la primera persona del plural y la tercera persona del singular, alternadamente. Como es fácil suponer, esta la emplea cuando pretende resultar «objetivo» y aquella, cuando pretende «involucrar» al lector. A la hora de introducir espacios, personajes e historias, la tendencia que adopta es partir de lo global (macro) y moverse, progresivamente, hacia lo particular (micro).

El capítulo I de *Clemencia* comienza con una presentación general de París en tiempo presente («París es un mundo»; Waleis, 2012, p. 15). Se enseña la «confusión» de la metrópoli (Waleis, 2012, p. 15). Sigue una exposición más particularizada de la ciudad, donde se ubica el bosque de Mabilie y se enumeran los nocturnos personajes que lo habitan. Acto seguido, entre «ese torbellino de criaturas» (Waleis, 2012, p. 17), se hace *zoom* en Clemencia, «perla entre el lodo»: se la señala y se la individualiza por medio de una descripción pormenorizada de su apariencia. Por último, ella se encuentra con Rafael Meris, y, recién entonces, empieza el relato de una relación amorosa. Es decir, esta historia de amor, como todo fenómeno, tiene un contexto. Si se desea comprenderla, hay que tomar distancia, seguir un método, ir por niveles.

El narrador tiende a posicionarse por fuera de los hechos en la medida en que no «interviene». Evita hacer «juicios de valor» sobre los personajes. Permite que ellos se presenten mediante sus propios actos y palabras, pero cuando llega el momento oportuno —¡narrador omnisciente al fin y al cabo!—, interrumpe la transcripción del discurso directo y ratifica «La niña había dicho la verdad» (Waleis, 2012, p. 60) o «[e]l aldeano se había equivocado» (Waleis, 2009, p. 30), etc.

Las historias avanzan, por tramos, con una exposición típicamente lógica: el narrador hace afirmaciones silogísticas o usa conectores del tipo «luego» (con sentido causal). También insiste en el campo semántico de la *pintura*: sus descripciones son «retratos», «pinturas», como si al decir esto, estuviera asegurando que refleja o transcribe la realidad tal cual es. Como se imaginará, la vista es el sentido que prima con ventaja por sobre los demás.

Juan Carlos Gómez, contemporáneo de Varela, encargado de escribir uno de los dos juicios críticos que anteceden *La Huella del Crimen*, opina lo siguiente sobre la novela jurídica (el modelo creado por Gaboriau, adaptado por Waleis):

¿No cree Vd., como yo, mi joven amigo, que ampliando la órbita de la *novela jurídica* a todas las causas que motivan las acciones civiles, que son el pan cotidiano de la fermentación social, hay materia para un vastísimo estudio, en que sorprenderán las revelaciones de los abismos desconocidos, y se asombrarán los buscadores de novedades y originalidades, de la infinidad de cosas ignoradas que tenemos bajo los ojos? La *sociología* tiene mucho que aprender en los legajos de los archivos judiciales, porque cada uno de esos cuadernos de papel sellado, que llaman *autos* los hombres del oficio, es un pedazo de historia, con toda la minuciosa precisión de los detalles, un cuadro tomado del natural, con la microscópica exactitud de los accesorios, una pieza anatómica, cortada de la carne desangrando, para absoluta evidencia de la observación y de la conciencia (Waleis, 2009, p. 14).

En este fragmento de Gómez, quedan ilustradas la tendencia didáctica de la literatura de la generación del ochenta y las buscadas relaciones con la Ciencia, con mayúscula. Según su amigo, Waleis pretendía contribuir a la mejora de la sociabilidad de los argentinos y al progreso de la Patria, también con mayúscula. Y, en efecto, el novelista lo confirma en su carta al editor (2009, pp. 23 y 24). Para que pudiera contribuir con la Ciencia, la literatura debía valerse, en la medida de lo posible, de herramientas científicas: de ahí la presencia del registro lingüístico de la medicina legal<sup>18</sup>, identificable en el fragmento de Gómez, pero también, como ya lo señalamos, en las novelas del, además de escritor, abogado penalista Varela.

En definitiva, Gómez opina que Varela, como él, cree en una adecuación entre las palabras y sus referentes (*mímesis*); por eso, sus textos pueden considerarse como «un pedazo de historia, con toda la minuciosa precisión de los detalles, un cuadro tomado del natural, con la microscópica exactitud de los accesorios, una pieza anatómica, cortada de la carne desangrando, para absoluta evidencia de la observación y de la conciencia» (Waleis, 2009, p. 14). Una *tranche de vie*, como se dice.

El narrador, pues, se ubica retóricamente en el ámbito de la *verdad* y, desde ahí, ilumina el relato que enuncia, de modo aparentemente inocente o premeditadamente ingenuo. Su función es hilvanar la historia y «colorearla»<sup>19</sup> con las distintas voces, sin «alterar» los hechos, es decir, presentándolos en su real multiplicidad de perspectivas; dicho de otro modo, con respeto hacia la superposición de apariencias.

Paradójicamente, este personaje, que sabe más que cualquier otro, no impide las confusiones. Mediante la descripción sumaria, presenta los entes como aparecen: simples, si simples; complejos, si complejos. Deja que hagamos deducciones erróneas como los protagonistas de sus historias. Admite que nos enredemos en las apariencias, y luego, poco a poco, él nos va descubriendo la verdad.

### **La discursividad de la verdad**

Waleis ilustra un sistema probatorio de culpabilidad inspirado en el positivismo, para el cual importan las evidencias *objetivas* y nada más. Acá la verdad se determina por las coincidencias entre los entes y su referencia. Sin embargo, el sistema es imperfecto, entonces se hace indispensable persuadir de la verdad porque ella no basta por sí misma (Waleis, 2009, pp. 110 y 112). Las pruebas no demuestran la realidad de un hecho. Aquellos elementos que afirman una hipótesis pueden servir también para negarla (Waleis, 2009, p. 47). Y como dice Watson, «[n]o cuenta lo que sabemos, sino lo que podemos probar» (Conan Doyle, 2006, p. 84). Lo que interesa es cómo una serie de hechos y de proposiciones está ordenada en el discurso. Triunfa la verosimilitud, no la verdad.

---

<sup>18</sup> Cfr. Caimari, L. (2012).

<sup>19</sup> No usamos de modo accidental este término, «colorear». Recordemos la influencia que tuvo el Romanticismo rioplatense con su búsqueda de «color local» y, poco posterior, la presencia del naturalismo en nuestras letras.

En *La Huella del Crimen*, el barón de Campumil asesina a su esposa después de convencerse de que esta le es infiel<sup>20</sup>, tras leer una carta que ella mantenía escondida en el (esperable) compartimento secreto de un mueble. El tono y las expresiones del escrito le sugieren al asesino la pluma de un amante, en cuya existencia el barón cree; y una vez esclarecido el asesinato ante el lector, el asesino continúa pensando lo mismo; hasta que, en el último capítulo, se entera (y nosotros, lectores, nos enteramos junto con él) de que las amorosas palabras, desencadenantes de una tragedia, pertenecen al padre de la víctima y no al presunto dandi. «La convicción de la impotencia produce la impotencia misma» (Waleis, 2009, p. 234), dice el narrador e insta definitivamente la relatividad del subjetivismo.

Antes de este último descubrimiento, Campumil sostiene que dicha carta es una prueba contundente de la culpabilidad de su esposa; el juez, en oposición, le contesta que eso no basta para probar la infidelidad: «—¿No basta? / —No, es menester la evidencia. Las apariencias muchas veces engañan, y vos lo sabéis» (Waleis, 2009, p. 261). Y mientras Campumil aún defiende su creencia, tiene este otro diálogo con el juez:

—¡Ved lo que decís! —dijo el juez sorprendido.

—¡Digo la verdad!

—Podría probarseos lo contrario.

—Hay quien ha pretendido demostrar que los números se prestan al sofisma. No extraño que me probéis que yo no he estado en Marsella, ni en Avignon, así como los matemáticos prueban que hay cantidades inferiores a cero. [...]. Hay testigos que se prestan a decir lo que se les mande (Waleis, 2009, 227-228).

Con respecto a la Justicia, es llamativo que los hombres encargados de impartirla, por una parte, se valgan de verbos como «creer» y «opinar», mientras que, por otra, se afirma que «[h]ay un axioma del Derecho, en el que se basa la inapelabilidad de los fallos de tribunales, que dice que la justicia no se equivoca jamás» (Waleis, 2009, p. 97). La discursividad de la verdad afecta incluso a la Justicia.

### **Apariencias y sociedad**

En las descripciones de las sociedades que hace Waleis, son determinantes la masa y la prensa. Los ciudadanos son vorazmente curiosos, y cuando la realidad no satisface sus deseos, inventan los hechos sensacionalistas<sup>21</sup>. Tal es el caso de las opiniones de la multitud apiñada en la morgue, donde se expone el cadáver de Alicia Campumil (Waleis, 2009, pp. 124-126), o en la puerta de la casa de Latouret, donde vivía Elena, la víctima de *Clemencia* (Waleis, 2012, pp. 93-95).

Sobre la prensa, Juan Picot dice lo siguiente: «Los diarios, que conocen la avidez del público para quien se publican, recogen los detalles de todo delito y lo publican procurando dar a los cuadros

<sup>20</sup> En las dos obras hay varios ejemplos de infidelidad; en cierto modo, pueden considerarse como una forma más de enmascaramiento; en estos textos, los infieles deben adoptar diferentes disfraces según lo demande la ocasión.

<sup>21</sup> Sobre la relación entre consumo, sensacionalismo y periodismo, cfr. Waleis, 2009, pp. 104-105, entre otros ejemplos posibles. En cuanto a una interpretación teórica del fenómeno en lo que atañe al policial, remitimos a «De la popularidad de la novela policíaca», de Brecht, y a *S/Z*, de Barthes. Estos dos textos se pueden encontrar fragmentados en la antología de Daniel Link, *El juego silencioso de los cautos*, cuyos demás datos bibliográficos consignamos en las referencias del final.

la mayor viveza de colores» (Waleis, 2009, pp. 104-105). No importa si la información publicada es verdadera; en caso de ser falsa, los editores no se desdicen (y la masa, que creyó la noticia, actúa en conformidad con ella), tal como sucede en la obra de Waleis.

La manipulación de las apariencias es un dato a tener en cuenta, especialmente si pensamos en una comunidad donde nada es lo que parece ser (recordemos los elementos que vinculamos más arriba con el folletín). Sin embargo, *todo* es apariencia y, por lo tanto, *todo* está sujeto a equívocos. Esto significa que, con independencia de la voluntad de un tercero, *la realidad es aparental*. El ocultamiento resulta una condición intrínseca de la vida en una sociedad moderna (Benjamin, 1980). Al menos, esto podemos deducir de las novelas de Waleis. El mundo tiene una careta, dice el narrador de *La Huella del Crimen* (Waleis, 2009, p. 113), y en *Clemencia*, leemos que el engaño es fatal (Waleis, 2012, p. 206).

Otro dato con respecto al tema que venimos desarrollando es la recurrencia del tópico *theatrum mundi*, la sociedad percibida como un teatro. Los diferentes espacios son «escenarios» y, en ellos, los hombres adoptan «máscaras». Las personas son «figuras» y, por sinécdoque, se las toma por sus disfraces. Cuando el narrador nos invita, retóricamente, a seguirlo, nos habla así: «...penetremos también nosotros en el teatro del crimen» (Waleis, 2012, p. 109). Y el tipo de drama que ahí se representa es el trágico:

Cada uno desempeñaba el papel que había adoptado en aquella sombría *tragedia*.

Comin fingía creer que Sofía estaba aún en el baile, cuando él creía estar seguro de tenerla encerrada en su apartamento de la calle Neuve des Mathurins.

Mr. Ludes fingía ignorar quién era la mujer que Emilio había sacado del teatro.

[...] Mr. Ludes, hombre de mundo, se dio cuenta de todo, pero él también deseaba dejarse entretener, para que Emilio volviese a reunirse con Luisa (Waleis, 2012, p. 201 [cursiva nuestra]).

Sin embargo, unas páginas antes, otro personaje y el narrador dicen esto:

¡Hagamos bien esta infame *comedia*!

Y aquella pareja penetró en el inmenso salón de la Grande Ópera, a confundirse entre los millares de hombres y mujeres que allí pululaban.

La careta ocultaba mal la emoción de la casta Luisa (Waleis, 2012, p. 195 [cursiva nuestra]).

(En este momento del relato, se decide una violación incestuosa, consecuencia de un equívoco).

¿Qué podemos interpretar de la utilización de estos recursos? Tal vez que no importa si se trata de un drama o de una comedia. Lo concreto es que el mundo funciona como un teatro, donde cada cual representa un papel y siempre, o casi siempre, los resultados son fatales (no es un dato menor, pues, que la tercera parte de la trilogía tuviera de título «Herencia *fatal*»). Finalmente, «[...] el arte puede fingirlo todo» (Waleis, 2012, p. 219).

### Apariencias y moral

El concepto de apariencia que hasta acá usamos estuvo más o menos desligado de consideraciones morales. Nos limitamos a afirmar que la apariencia es una convención y que desfigura la manifestación de los entes.

La concepción de verdad que Waleis vehiculiza en su obra es cristiana. Las apariencias, para él, son engañosas, esconden el Ser verdadero (Divino) y, por eso, son *malas*.

En lo que se refiere a las dos novelas, pensar que las apariencias son «malas» resulta útil para Waleis porque pretende reformar el sistema jurídico y educar a la población. Entonces, describe una sociedad extraviada en visiones que parecen verdaderas, pero que, en el fondo, son falsas. Sus historias tienen, en este sentido, valor ejemplar (Ponce, 1993).

Los dos juicios críticos que anteceden la *Huella del Crimen*, la carta al editor de Waleis y ambas novelas en general, están recorridos por la idea de «lo bueno, lo bello, lo verdadero». Estos tres atributos se podrían aplicar a L'Archiduc. Y él es, precisamente, el único que trasciende la superficie y logra remitirse a la profundidad, donde —*parece*— habita la «esencia» de las cosas.

Una peculiaridad más de L'Archiduc, que lo conecta con estos tres valores platónicos, es la unión simbólica entre él y la luz. De la infinidad de ejemplos disponibles, uno de los más llamativos es el que sigue. Cuando el caso de *Clemencia* ya se resolvió, el narrador dice lo siguiente: «L'Archiduc había llegado a la meta. El velo de lo desconocido se había rasgado ante sus ojos, y las sombras se habían desvanecido ante un destello de la luz de su genio» (Waleis, 2012, p. 241). Un ejemplo más puede ser la asociación definitiva de la luz con la verdad (Waleis, 2009, p. 116). Otro ejemplo, en sentido invertido, es la oscuridad que —como es de esperar— envuelve al criminal. El dato concluyente es la asimilación de la luz a valores religiosos: «¡La luz, creación divina con que Dios ha querido inundar la naturaleza para revelar al hombre todos sus actos, invitándole a que destruya el secreto!» (Waleis, 2012, p. 200). Por último, si L'Archiduc se asocia con la luz y él es católico —como se afirma en *La Huella del Crimen*—, la luz *tiene* que ser un valor católico.

### Enigma

En las dos obras, la palabra «verdad» se usa muchísimas veces; «apariciencia», en cambio, se utiliza poco. No obstante, el término «misterio» y otros del mismo campo semántico, como «ocultamiento» y «secreto», se emplean aproximadamente igual cantidad de veces que «verdad». Por lo tanto, las apariencias no se conectan con lo falso de manera directa, sino, más bien, con lo enigmático<sup>22</sup>, o sea, lo ilegible, lo confuso, lo oscuro (Colli, 1982 y 2008). A pesar de la claridad

---

<sup>22</sup> El enigma es un fenómeno arquetípico de la sabiduría griega, que tiene un carácter inmediatamente verbal: las palabras indican un objeto de manera velada. Estas palabras contienen algo oculto, un saber, que para el hombre representa un desafío y una competencia con riesgo mortal. Sin embargo, paradójicamente, su contenido suele ser transparente. Tal es el caso del enigma de la Esfinge: quien no resuelve el problema planteado por la virgen, muere; cuando Edipo lo resuelve, ella debe morir. Esta idea implica una lucha por la sabiduría en un plano formal, de modo que el contenido cognoscitivo queda relegado (Colli, 1998 y 2008).

El enigma de la Esfinge es paradigmático. Sus elementos constitutivos son estos:

interpretativa que buscaba imponer el positivismo, el narrador de *Waleis* propone un mundo enigmático. De este hecho se desprenden dos consecuencias presumibles: el caos y el perspectivismo.

Si las apariencias son un fenómeno de las superficies y estas no se pueden interpretar porque son ambiguas, *todo* lo que sucede en ese plano resulta caótico, pero no es completamente lícito hacer una afirmación así de tajante si procuramos ceñirnos a los textos.

Concentrémonos, primero, en identificar las afinidades del caos —o sea, lo que explícitamente se muestra como desconcertante en las novelas de *Waleis*—: los asesinatos, la irracionalidad, la dispersión de las huellas, los bosques, los equívocos, perder el camino, perder el control, la confusión de las metrópolis, las multitudes babélicas, las evidencias fraguadas, el adulterio, la pasión, el vicio, el adulterio, la noche. Todo esto *debe* ser evitado, según los textos, en favor del bien propio y del colectivo.

Los fenómenos de esta realidad son, por naturaleza, complejos; las interpretaciones que cada uno hace de ellos difieren entre sí. En *Clemencia* y en *La Huella de Crimen*, la noción de perspectivismo es clave desde el momento en que *Waleis* se propone cuestionar el *modus operandi* (y *modus essendi*) de la Justicia. La multiplicidad de lecturas de los cadáveres es un caso típico. El narrador insiste en esto cuando plantea que un mismo hecho produce efectos distintos en diferentes observadores. Como muestra, un ejemplo romántico en lenguaje folletinesco: «Las miradas de los dos jóvenes se encontraron, y dos emociones distintas se produjeron a su contacto» (*Waleis*, 2012, p. 181).

Dicho de nuevo, pues: la realidad es aparental. Y otra vez es preciso hacer una salvedad: el astuto L'Archiduc. Queremos decir, ¿el narrador nos muestra una realidad confusa porque la interpreta de esta manera o porque simplemente le resulta funcional en términos narrativos, de acuerdo con su intención didáctica? ¿L'Archiduc pertenece al ambiente que se describe o se trata, más bien, de una excusa narrativa para llamar la atención sobre el caos y, en el mismo movimiento discursivo, dejarle una puerta abierta a la esperanza<sup>23</sup>? Es probable que la respuesta más apropiada sea que, por un lado, el narrador percibe la realidad como un conjunto de entes aparentales y que, por otro lado, nos expone este problema exagerando sus términos. De hecho, ¿el mismo policial no podría leerse como un acto de fe?<sup>24</sup> El de *Waleis*, por lo menos, sí.

En resumen, procuramos darle sentido a la realidad. Intentamos establecer un orden en lo que nos rodea, pero las cosas no son tan claras como aparecen en su presentación fenoménica. A menudo

- 
1. competición a muerte por el conocimiento a nivel mítico y sobrehumano;
  2. palabras que se refieren veladamente a un objeto;
  3. futilidad e intrascendencia del contenido cognoscitivo;
  4. claridad de la solución.

Estos cuatro puntos se podrían rastrear en las novelas de *Waleis*.

<sup>23</sup> L'Archiduc lo ve todo, como el Dios cristiano: «Él revela lo profundo y lo escondido; conoce lo que está en tinieblas, y con Él mora la luz» (Daniel 2: 22).

<sup>24</sup> ¿Qué hay detrás de una investigación policial sino la idea de cosmos, la comprensible claridad de las cosas del mundo? En el policial subyace una idea de *cosmos*, de ordenamiento moral. El crimen es un quiebre del orden, que debe ser repuesto. La situación caótica amenaza imponerse como nuevo patrón de existencia. Esto produce rechazo y, a su vez, el rechazo de la situación dada se convierte en el motor del relato.

nos topamos con trabas gnoseológicas. Y con frecuencia, los hechos son ambiguos, aunque a veces no sean necesariamente triviales.

Dijimos que pareciera haber un caos (superficial) y un cosmos (profundo). Entre los dos se mueve L'Archiduc, capaz de ir hacia el caos y volver con ventanas para encuadrarlo. Asimismo, la complejidad del mundo hace que las opiniones se tornen relativas porque dependen de las demostraciones, y, a veces, las demostraciones son insuficientes. Lo que se presenta como real puede ser cuestionado.

Después, a cada momento, está el problema de la perspectiva y la distancia. ¿Cómo sustraernos de él? L'Archiduc, ser excepcional, lo logra captando sencillez donde otros no ven sino complejidad. El lector, como el resto de los personajes de las obras de Walesis, sobrevive en el engaño.

### Recapitulación

Podemos hablar de lo que no existe, imaginar, inventar seres fabulosos, crear y contar historias, mentir e incluso decir una mentira para defender una verdad. El relato policial aprovecha esta característica de la realidad y la magnifica.

Por lo demás, ya es legítimo afirmar que sin la difusa dialéctica opositiva entablada ente el detective y el criminal, entre la profundidad y la superficie, entre el ser y el parecer, entre el fenómeno y la apariencia, no se puede escribir relato policial (clásico) alguno, porque no podría haber ocultamiento y, por lo tanto, no habría problema que resolver.

Como petición de principio, decimos que ningún problema es insoluble (si fuese así, se llamaría «dilema»). En el marco del policial, esto significa que lo único irresoluble es la muerte. O, precisamente, que el único diálogo posible es el que se entabla con el sudario. A pesar de que leemos «¡Misterio! ¡Misterio! No interroguéis a los muertos» (Waleis, 2009, p. 22), ¿qué es el policial sino un diálogo con los muertos? En la misma página se insiste «¡Oh! ¡No procuréis rasgar el velo!» (Waleis, 2009, p. 22), pero, repetimos, eso es exactamente lo que hace L'Archiduc: rasga velos y «revela abismos desconocidos» (Waleis, 2009, p. 14).

Sin embargo, en la vida cotidiana los detectives no son tan hábiles y la razón suele estar destinada a fracasar. Y aunque nos acostumbramos a preguntarnos por la *inside story*, para el común de los mortales, es más fácil sostener la supuesta transparencia de la realidad que hacer frente a los enigmas. Resulta más tranquilizador mantener el abismo a una distancia prudente. ¿No vale eso de que «Cuando miras largo tiempo un abismo, también este mira dentro tuyo»?

Si es necesario que el policial deje alguna enseñanza, tal vez sea no olvidar de preguntarnos siempre qué es lo que no hemos visto, porque nuestra percepción automatizada puede traicionarnos (preguntarnos por lo obvio, como pretendía el método fenomenológico heideggeriano —y Dupin—). De vez en cuando, la visión oculta lo que no habita en la imagen, y la apariencia no es un código para descifrar, sino un telón que hay que desgarrar, aunque del otro lado no haya nada.

### Referencias bibliográficas

- ALVARADO GARCÍA, E. (1961): «El positivismo», en AA. VV., *Actas del Segundo Congreso Extraordinario Interamericano de Filosofía*. San José, Imprenta Nacional, pp. 365-368.
- BENJAMIN, W. (1980): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- CAIMARI, L. (2012): *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- COLLI, G. (1981): *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona, Tusquets.
- (2008). *La sabiduría griega*. Madrid, Trotta.
- DOYLE, A. C. (2006): *El sabueso de los Baskerville* [edición digital], en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130087.pdf> (última consulta, 12-3-2014).
- DE LARA LÓPEZ, F. (2009): «El concepto de fenómeno en el joven Heidegger», en Rosemary RIZO-PATRÓN y Antonio ZIRIÓN Q., eds. *Acta fenomenológica latinoamericana. Vol. III (Actas del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología)*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 377-392; tb. en [http://www.clafen.org/AFL/V3/377-392\\_De-Lara.pdf](http://www.clafen.org/AFL/V3/377-392_De-Lara.pdf) (última consulta, 25-9-2018).
- GINZBURG, C. (2003): «Huellas. Raíces de un paradigma indiciario», en *Tentativas*. México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 93-155.
- JITRIK, N. (1982): *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires, CEAL.
- LINK, D. (2003): «Prólogo. El juego silencioso de los cautos», en D. Link, comp., *El juego silencioso de los cautos*. Buenos Aires, La marca, pp. 5-9.
- NIETZSCHE, F. (2015): «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral», en *Consideraciones intempestivas I*. Madrid, Alianza, pp. 3-17.
- PAIVA, V. (2000): «Teorías médicas y estrategias urbanas. Buenos Aires 1850-1920», *Estudios del Hábitat*, II, 7, pp. 5-19.
- POE, E. A. (2002): «Los crímenes de la calle Morgue», en *Cuentos*. Madrid, Alianza.
- PONCE, N. (1993): «Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano», en *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer*. La Plata, UNLP, en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.187/pm.187.pdf> (última consulta, 25-9-2018).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001): «Apariencia», en *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.), en <http://lema.rae.es/drae/?val=apariencia> (última consulta, 12-3-2014).
- ROSENTAL, M. M. – IUDIN, P. F. (1965): «Apariencia», en *Diccionario soviético de filosofía*. Montevideo, Pueblos Unidos, pp. 20-21.
- SACCOMANNO, G. – WOLF, E. (1972): *El folletín*. Buenos Aires, CEAL.
- SETTON, R. (2012): *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de los modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid, Iberoamericana.
- TODOROV, T. (2003): «Tipología del relato policial», en D. Link, comp., *El juego silencioso de los cautos*. Buenos Aires, La marca, pp. 34-38.

- WALEIS, R. [Luis V. Varela] (1953): «Noticia», en *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires, Librería Hachette, pp. 1-2; en <http://recursosbiblio.url.edu.gt/Libros/Walsh/Diez-cuentos.pdf> (última consulta 25-9-2018).
- (2009): *La Huella del Crimen*. Edición, notas y posfacio de Román Setton. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- (2012): *Clemencia*. Edición, notas y posfacio de Román Setton. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- WILDE, E. (1878): *Curso de Higiene Pública*. Buenos Aires, Imprenta y Librería Mayo.
- WILDE, O. (2006): *El retrato de Dorian Gray* [edición digital], en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130156.pdf> (última consulta, 12-3-2014).

TROPELIAS