

Piedad y crimen. Reflexiones sobre la religión en el policial argentino

ANDREA VILARIÑO Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional Arturo Jauretche – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0009-0001-8518-1909 / vilarinoandreadiana@gmail.com

MARTINA GUEVARA Universidad de Buenos Aires – Universidad Pedagógica Nacional – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0003-3108-174X / guevaramartina@gmail.com

Resumen

Desde sus inicios, es posible encontrar vínculos entre la narrativa policial y la religión. Estas conexiones se expresan tanto en la literatura —la obra de Gilbert K. Chesterton con su padre Brown es un claro ejemplo— como, de manera esporádica, en la crítica. En el presente artículo, nos proponemos explorar algunos de estos puntos de encuentro en el policial argentino a partir del análisis de relatos de autores clásicos como Leonardo Castellani y Rodolfo Walsh hasta las producciones de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara. Entendemos que en la literatura argentina los vínculos entre religión y policial han sido, por un lado, una constante que merece ser atendida y sistematizada; por el otro, que esos vínculos son particularmente inestables porque resignifican y exploran dimensiones alternas de lo religioso.

Palabras clave: literatura argentina / religión / género policial / creencias populares / superstición/razón

Piety and crime. Reflections on religion in the Argentine crime fiction

Abstract

Since its beginnings, it's possible to find links between the crime fiction narrative and religion. These connections are expressed both in literature —the work of Gilbert K. Chesterton with his father Brown is a clear example— and, sporadically, in criticism. In this article, we propose to explore some of these meeting points in Argentine crime fiction based on the analysis of stories by classic authors such as Leonardo Castellani and Rodolfo Walsh to the productions of Leonardo Oyola and Gabriela Cabezón Cámara. We understand that in Argentine literature the links between religion and crime fiction have been, on the one hand, a constant that deserves to be attended to and systematized; On the other hand, these links are particularly unstable because they redefine and explore alternative dimensions of religion.

Key words: argentine literature / religion / crime fiction / system of beliefs / supersticion/reason

Recibido: 3/6/2025. Aceptado: 5/8/2025

Para citar este artículo: Vilariño, A. y Guevara, M. (2025). Piedad y crimen. Reflexiones sobre la religión en el policial argentino. *El taco en la brea*, (22) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/eltaco.11.22.e0196



Introducción

Los vínculos entre religión y policial recorren parte de la historia de la narrativa del género. Sus puntos de contacto fueron estudiados por la crítica especializada, sobre todo en lo que concierne a sus orígenes. En su tan citado *La novela Policiaca* (1973), César E. Díaz considera que la historia de Caín y Abel y de Bel y la casta Susana presentes en la Biblia son «pasajes más o menos detectivescos» (14). Por su parte, Thomas Narcejac en *Una máquina de leer: la novela policiaca* dedica un capítulo a la relación entre novela policial y religión, aun cuando aclara que este vínculo explica solo una parcialidad de la estructura del género.¹ El capítulo se centra fundamentalmente en los postulados de Nicholas Blake. Según Blake, el éxito de la novela policial puede encontrar una explicación en la decadencia de la religión a fines de la época victoriana y el imperativo, por consiguiente, de ocupar el rol social que dejaba vacante.² Específicamente, la trama policial logra sustituir la función de expiar las culpas comunitarias, una necesidad que, según Blake, se manifiesta incluso antes de la constitución de las religiones formales en la figura del chivo expiatorio (venerado y sacrificado, a la vez). Su interpretación de la conducta social, posiblemente inspirada en los trabajos de Renée Girard,³ entiende, en consecuencia, que «el *pattern* de la novela policiaca es un verdadero rito religioso, con su pecado original y necesario (el asesinato), su víctima y su gran sacerdote (el criminal), quien a su vez debe ser destruido por una fuerza aún mayor (el detective)» (Narcejac, 1986:210).

Si nos alejamos de un modo de leer la historia del género y nos posicionamos en la perspectiva del autor/a, podemos corroborar que son varios los/as escritores de policial que han abordado en su obra cuestiones vinculadas con la religión. El caso paradigmático, en este sentido, ha sido el de G.K. Chesterton y la creación de su detective el padre Brown. Sus relatos, como advierten Boileau y Narcejac, «esconden una metafísica, incluso una demonología, que les confiere una singular profundidad» (1968:66). Para construir esta metafísica no solo recurre a temas, tópicos y reflexiones en las que se retoman postulados vinculados con el dogma católico, que ilustran su filosofía, sino que reformula los componentes centrales del género y, al hacerlo, invierte su lógica. Nos referimos al tipo de racionalidad que guía al padre Brown en la resolución de los crímenes y a la forma en la que resignifica el carácter lúdico de la novela problema, corriente en la que Chesterton se inscribió y cuyos postulados contribuyó a consolidar.

El padre Brown encarna una racionalidad diferente a la del detective del policial clásico. Su razón dista de parecerse a la razón secularizada propiciada por la Modernidad, que pondera lo puramente intelectual y, en apariencia, científicista, como método para resolver los casos criminales. Por el contrario, razonar en los cuentos de Chesterton no implica la reconstrucción del caso a partir del encadenamiento de indicios que, de manera certera, realiza el detective, sino, más bien, el restablecimiento de una verdad de otro orden: de un orden divino. Se afianza en la idea de que la fuente de la única razón valedera es Dios. Esto se explicita en el primer cuento de *La inocencia del Padre Brown*, «La cruz azul». Allí, el protagonista descubre a un falso sacerdote (a un ladrón que se disfraza de clérigo para robar una cruz) que no cree en la razón. Ante la pregunta del ladrón sobre cómo lo descubrió, el Padre Brown responde: «—Que usted atacó a la razón; y eso es de mala teología». Otras frases refuerzan el concepto: «La razón es siempre racional, aun en el limbo, aun en el último extremo de las cosas. Ya sé que la gente acusa a la iglesia de rebajar la razón; pero es al contrario. La Iglesia es la única que en la tierra hace de la razón un objetivo supremo; la única que afirma que Dios está sujeto por la razón» (2013:38-39).

La razón que encarna el padre Brown permite develar una verdad que no se presenta como el resultado de una operación «lógica», sino como una revelación. Emerge porque a lo que se enfrenta el sacerdote no es al enigma típico del relato policial,⁴ sino a, tal como señala en uno de sus cuentos, «enigmas teológicos» (Chesterton, 2013:200). Su resolución, por lo tanto, no es posible sin la intervención de un saber que va más allá de la racionalidad abstracta y que implica siempre el discernimiento de una cuestión de carácter moral. En «El martillo de Dios», por ejemplo, el padre Brown debe encontrar al responsable de la muerte del coronel Norman Bohun, un aristócrata inescrupuloso y abusivo, cuyo comportamiento expresa, de alguna manera, las falencias de la clase a la que pertenece. Bohun ha provocado el mal de todas las formas posibles y en cada ocasión, por su posición, ha eludido a la justicia. Su hermano, Wilfred, reverendo de la villa, decide asesinarlo y, de esta forma, liberar al pueblo de su accionar. La situación retoma el problema de la justicia por mano propia y plantea un dilema moral. Lo que emerge, más allá del crimen, es un enigma de carácter teológico sobre los atributos del hombre y los de Dios. Wilfred desafía el orden de Dios porque, en un acto de soberbia, pretende ocupar su lugar, cree ser Dios. Brown lo descubre no solo por una serie de pistas, en apariencia aleatorias, sino, porque, como se señala en el cuento, es capaz de ver, más allá de las circunstancias, la conducta humana. Hacia el final, el sacerdote, ante la pregunta de Bohun sobre cómo se ha dado cuenta de que él es el asesino, responde: «Soy un hombre. Como resultado todos los diablos moran en mi corazón. Escúcheme. Sé lo que hizo o, al menos, adivino lo más importante» (2013:211).

Asimismo, en esta historia encontramos la víctima sacrificial de las que nos habla Nicholas Blake, ya que el cuento reactualiza el asesinato de Caín a Abel (el primer asesinato en la cosmogonía cristiana). Este acto sacrificial es renarrado por Chesterton en el marco del juego que propone el género.⁵ No obstante, no se trata aquí de articular un enigma en torno de un esquema lúdico que asombre al lector (Brecht, 1984), sino más bien de reiniciar un ritual, de poner en escena una ceremonia sagrada. En «Elogio de la profanación», Agamben (2009) observa que una de las formas en las que se realiza el pasaje de lo sagrado a lo profano es a través del juego. Varios estudios han reparado sobre el hecho de que los juegos que conocemos derivan de antiguas ceremonias sagradas, de rituales y de prácticas adivinatorias, que se inscribían en una esfera estrictamente religiosa. Al analizar esta relación entre juego y rito, Benveniste advierte que el juego no solo proviene de la esfera de lo sagrado, sino que representa, de algún modo, su inversión. El juego y lo sagrado establecen, entonces, una relación dialéctica, cuya estructura opera de manera simétrica, pero opuesta. Es decir, el juego instala una operación desacralizante que «devuelve lo divino al nivel del hombre y, por un conjunto de convenciones, lo vuelve inmediatamente accesible» (2015:75). Por el contrario, Chesterton, explotando el carácter lúdico del policial, recupera la conexión del juego con la esfera de lo sagrado y lo transforma en un ritual. De ahí que la fábula que relata es un episodio más de la confrontación entre el bien y el mal. En este sentido, el padre Brown, como señalan Boileau y Narcejac, «no lucha contra hombres, sino contra prodigios. Es el mago blanco que lucha contra el mago negro» (1968:67).

Chesterton ha sido el modelo seguido por Borges para la construcción de su preceptiva en torno al género. En «Leyes de la narración policial», de 1933, reformulada y publicada años más tarde con el título «Los laberintos policiales y Chesterton» (1935), el escritor argentino esboza un conjunto de reglas que debería cumplir toda narración del género: «límite discrecional de seis personajes», «declaración de todos los términos del problema», «avara economía en los medios»,

«primacía del cómo sobre el quién»; «pudor a la muerte»; «necesidad y maravilla en la solución (sin aplicación a lo sobrenatural)» (Borges, 2017:36–39). Por los mismos años, Borges escribe «Una vindicación de la cábala». ⁶ Pablo Ruiz (2011) considera que «la ficción de Borges puede pensarse, en gran medida, como el resultado de fusionar o combinar dos modelos de lectura en particular, el del texto sagrado y el del género policial» (2). La posibilidad de conjugar estos dos modelos se debe al rigor intelectual que les concede a ambos. Del mismo modo que la literatura policial apela a la mente, y no al espíritu, como el agente de una composición ascéticamente planificada «el fervor exegético de los cabalistas no es, sostiene Borges, un acto irracional de insensatez, sino la conclusión lógica que se sigue del postulado que los cabalistas han adoptado: que las Escrituras son el producto de una mente absoluta e infinita» (2011:3). Además, al igual que la verdad del texto sagrado se revela a unos pocos entendidos, el lector de policiales busca resolver el misterio de manera analítica desconfiando de las soluciones aparentes que el texto le presenta. Para Ruiz, «yuxtaponer, el texto sagrado y el policial, pueden a su vez verse como figuras de dos tradiciones intelectuales histórica y conceptualmente divergentes: la exégesis religiosa por un lado y el pensamiento analítico» (9). Creemos que la presencia o no de esta concomitancia puede funcionar como hoja de ruta para estudiar la relación entre género policial y religión en la literatura argentina.

Primeras variaciones: los enigmas policiales del Padre Metri y Daniel Hernández

Para iniciar esa hoja de ruta, además de Borges, cabe mencionar al escritor que recuperó de manera más explícita el modelo de Chesterton en la literatura policial argentina: Leonardo Castellani. Castellani retoma la figura del padre Brown creando al detective Padre Metri. Pero, como indica Setton, mientras que Borges lleva a cabo «una des-cristianización de Chesterton (al omitir el carácter apologético de su literatura)», Castellani, por su parte, toma de Chesterton «la índole pedagógico-apologética de esta literatura y el costumbrismo» (Setton, 2015:61). Como vimos, en el caso de Borges la religión se conecta con el género policial por el imperio de la razón: la trama rigurosa y depurada exige una forma de la lectura analítica que emula tanto los métodos del investigador deductivo como la exégesis de los textos sagrados. En cambio, el costumbrismo de Castellani retrata un mundo social variopinto y caótico en el que se trunca la conexión entre los hombres y Dios a través, precisamente, de la razón. Si bien, igual que para el héroe de Chesterton, según el Padre Metri «la fe supone la razón» (Castellani, 1952:12), ⁷ el mundo terrenal, y especialmente el criollo, se rige por «la injusticia metafísica, al desorden esencial, sobre el que surgía esta sociedad de la cual era *outlaw* y que hacía derrumbar como arena la materia de sus creaciones» (12). Esta ambivalencia, entre sus creencias y el ámbito en donde las profetiza, convierte al padre Metri en un héroe liminar, rayano a la locura, «un alma desesperada que se rompiera contra una muralla de desorden» (11), una «testa a la deriva», que «se entiende por anormal (...) por no haber realizado en sí esa potente armonía de fuerzas dispares» (11). Ese desequilibrio constitutivo abre, por un lado, un acercamiento a lo divino desde lo irracional, una creencia «apostólica y excéntrica» (83) tal como describe el narrador: el Padre Metri tiene alucinaciones en las que ve ángeles y demonios, y su saber religioso se alimenta tanto de los textos sagrados como de las leyendas populares. Por el otro, sus propios métodos investigativos se debaten, sin una síntesis conciliadora, entre la racionalidad y la fuerza bruta:

este continuo iniciar proezas sin rematarlas ha sido achacado a un desequilibrio nativo de su poderoso carácter, a algo morboso y excesivo en ese temperamento cuasi doble, que habiendo heredado a la

vez por junto las dotes del hombre de acción y el hombre de ciencia, parecía no haber podido llegar a completarlas, ni menos armonizarlas. (11)

Esto se ve de manera clara en el cuento «Hombre al agua» en el que luego de hacer gala de haber sido «profesor de lógica» (25) cede a un «desequilibrio mental» (27) que lo lleva a la exclaustación. En ese episodio, Metri golpea a un sospechoso de homicidio y luego se pone a cantar para disimular su violencia delante de una multitud de desconocidos. Su sentido de la ética también es ambiguo y atravesado por la territorialidad argentina. En el primer cuento, «Asesinato frustrado», el Padre Metri se debate entre la razón divina del no matarás y su lealtad a la patria:

En vano se respondía él que *no había podido salvarlo*. Lo que sentía allá adentro es que de cualquier modo *había querido matarlo (...)* ¿Qué autoridad pública desempeño yo para fallar que un hombre debe morir, por culpable que sea, aunque sea para salvar una provincia y un mundo? Por otra parte, ¿no conviene que un hombre muera para salud de todo un pueblo? (15)

La patria argentina se menciona, en reiterados episodios, como un amor que compite con el de Dios y un sustrato en el que son inaplicables las leyes divinas. Al ser víctima de un intento de asesinato por parte de un bandolero en el Alto Paraná, encuentra en el criminal «el vicio capital que mantenía el Norte en estado constante de motín (...) La visión de ese espíritu malo que desde que llegó a la Argentina se le había plantado enfrente y malignamente había insidiado su afanosa obra de apóstol» (12). Así también, en «El fusil que tira solo» deja escapar a una madre que venga a su hija de un yerno que le había contagiado una enfermedad venérea porque «el Norte santafesino es una selva bruta, no hay ley ni orden, se vive al albur del azar o de la Providencia» (9) y lo mismo en «El caso de Ada Terry» que sucede en «la región quebrachera» donde «la justicia y la autoridad no existían, sino como tenues sombras o como repugnantes máscaras» (96), por lo que decide no buscar al homicida del asesino de una ahijada suya.

En este sentido, se puede decir que las historias del Padre Metri comparten tempranamente la característica de no basar el ejercicio de justicia únicamente en la razón legal, una impronta que luego, como sabemos, fue otorgada al policial latinoamericano de manera general. Yates, en 1960, considera que la falta de respeto por la ley caracteriza al héroe de la ficción detectivesca hispanoamericana y luego en un extenso marco teórico (Giardinelli, 1984; Monsiváis, 1973; Amancio, 1978; Feinmann, 1991; Padura y López Coll, 2001; Gamero, 2006) se propone que la confianza en la ley y en sus representantes no se sostiene de manera verosímil en el género policial latinoamericano, sobre todo luego de la última serie de dictaduras militares.

Otro escritor que abreva en los vínculos entre policial y religión es Rodolfo Walsh; y lo hace tanto desde su obra literaria como crítica. En efecto, en 1954, en su artículo «Dos mil quinientos años de literatura policial», Walsh afirma que los primeros relatos policiales «bien caracterizados» aparecen en la Biblia, especialmente en el *Libro de Daniel* (capítulos XIII y XIV, del Antiguo Testamento). En Daniel, Walsh encuentra al primer detective del género. Es interesante detenernos en esta mirada y revisar qué tipo de detective es el que se prefigura en esta figura religiosa.

Daniel es un profeta que, en su juventud, es deportado a Babilonia y vive allí por más de sesenta años. El *Libro* contiene las visiones y sueños que Daniel interpreta para el rey Nabucodonosor y que, en su mayoría, son de carácter profético. La primera historia da cuenta del tono de estos

relatos. En el segundo año de su reinado, Nabucodonosor tiene un sueño que lo deja perturbado, pero del que no puede recordar nada al despertar. Decide, entonces, convocar a los sabios del reino para que repongan el contenido del sueño y lo interpreten. Los sabios declaran que no pueden interpretar un sueño que desconocen y Nabucodonosor, en represalia, ordena matarlos. Al enterarse de esto, Daniel se presenta ante el rey y le pide aplazar su orden ya que él puede develar el misterio. Entonces, en el *Libro* se señala que el secreto del sueño le es revelado a Daniel en una visión. A continuación, el profeta describe al rey el misterio, que no es más que un sueño premonitorio, y le da su interpretación; no sin antes aclarar que está en condiciones de hacerlo porque Dios se lo ha encomendado. La estructura se repite en el resto de los capítulos del libro. A veces, el sueño o la visión es la del rey de turno o, en ocasiones, es el mismo Daniel el que tiene visiones, que logra interpretar gracias a la intervención divina. Siempre queda claro que la capacidad de Daniel para interpretar sueños y descifrar enigmas proviene de Dios. El profeta es, en todo caso, un intermediario entre lo profano y la verdad sagrada.

Es interesante, en este sentido, que Rodolfo Walsh haya nombrado a su primer investigador Daniel Hernández⁸ y lo describa como un «secuaz y homónimo de aquel otro Daniel que escrituras antiguas —parcialmente apócrifas— registran como el primer detective de la historia o de la literatura» (Walsh, 2006:6). Hernández es traductor y corrector de imprenta y no es casual que, en su primera aparición, resuelva un enigma cifrado en la escritura. Del mismo modo, lo hace Daniel cuando descifra el mensaje en la pared que recibe el rey Belsasar, hijo de Nabucodonosor, en el capítulo «La escritura en la pared». Belsasar comete un acto de profanación al usar los vasos del templo para un festín de la corte. Luego de hacerlo, el rey ve una mano que talla en la pared una escritura indescifrable. Por consejo de su esposa, Belsasar recurre a Daniel, ya que ningún sabio del reino logra develar el enigma. Daniel lee el escrito, lo ordena y lo descifra. Se trata de una operación de traducción. El mensaje que se revela es un mensaje divino, que recrimina al rey su conducta sacrílega y reafirma que la fuente de todo poder es Dios. Aparece aquí la mirada del experto, que ve más allá de la escritura ordinaria. Algo que retomará Walsh en el cuento «La aventura de las pruebas de imprenta» en el que la escritura se constituye, desde su materialidad, en la fuente de la verdad.

«La aventura de las pruebas de imprenta» se abre precisamente con un epígrafe extraído de este episodio, «La escritura en la pared», que recupera el momento en el que Daniel es llevado ante Belsasar y este le pide que descifre la escritura:

Entonces Daniel fue traído delante del rey. Y habló el rey, y dijo a Daniel: Y yo he oído de ti que puedes declarar las dudas y desatar dificultades. Si ahora pudieras leer esta escritura y mostrarme su explicación, serás vestido de púrpura, y collar de oro será puesto en tu cuello, y en el reino serás el tercer señor.
(La Biblia, 2001, *Libro de Daniel* v.13-16)

El epígrafe, entonces, puede tomarse como una de las claves de lectura del relato cuyo intertexto es claramente este episodio. Recordemos brevemente la trama del cuento: Raimundo Morel, un traductor, escritor y corrector de pruebas de la editorial Corsario, es hallado muerto en su escritorio. En la escena se encuentra un arma, con sus materiales de limpieza; una botella de whisky y las pruebas de imprenta que Morel estaba corrigiendo, supuestamente en el momento en el que muere. El caso recae en el comisario Jiménez que considera que Morel se dispara accidentalmente al querer limpiar su arma. Nota, además, que había estado bebiendo, ya que observa que las

correcciones realizadas en las pruebas de galera eran vacilantes y prácticamente ilegibles. De todas formas, consulta con Daniel Hernández (compañero de Morel) para que lo oriente respecto de este código de corrección completamente indescifrable para él. Hernández accede y si bien en un comienzo la hipótesis del comisario es presentada como la única lógicamente posible, Hernández decide llevarse las pruebas de imprenta y analizarlas. Al releerlas, se produce un momento epifánico que es narrado desde el punto de vista de su compañero de oficina Aurelio Rodríguez, un viejo empleado de la editorial Corsario, una especie de «imprevisible y efímero Watson», como señala el narrador. Desde su escritorio, próximo al de Daniel, Aurelio observa lo siguiente:

Fue entonces cuando Rodríguez oyó el estrepitoso crujido de una silla, y alzando la vista advirtió que Daniel se había incorporado de un salto. Señalaba con el índice extendido una de las páginas, y movía los labios pronunciando palabras inaudibles. Sus ojos parecían desorbitados. (Walsh, 2006:36)

En este punto, se observan dos cuestiones interesantes. Por un lado, la alusión a las narraciones de Sherlock Holmes, quien puede ver la solución del caso antes que el resto. Pero, también, por el otro, una forma de acceder a la develación del caso que se asemeja a la del profeta Daniel. Asistimos, en ambos, a un modo de acceso a la verdad que se produce a través de una revelación que deja fuera de sí a los protagonistas. Ese estado de exaltación se acerca más a la del visionario que a la del frío intelectual racional. Daniel revela lo que los expertos como Jiménez y Alvarado, el detective de la compañía de seguros contratada por Morel, no pueden hacer. De la misma manera, el profeta «lee» el mensaje de Dios en la pared que no puede ser leído por los sabios y adivinos del reino. Esa revelación irrumpe en un instante. En ese momento, la verdad se presenta en todo su esplendor: «habría entrevisto en un relámpago la solución del problema» (54), señala el narrador del cuento de Walsh. Y tiene acceso a ella porque es capaz de leer de otro modo los indicios cifrados en la escritura, a los que el comisario es incapaz de acceder con su «mala» lectura.

«La aventura de las pruebas de imprenta» no es el único relato vinculado con el *Libro de Daniel*. El cuento que le da nombre al volumen, *Variaciones en rojo*, también se inicia con un epígrafe de este texto. Además, en el prólogo, se mencionan los títulos de otras aventuras de Daniel Hernández «La Mano en la Pared» y «El foso de los Leones», que aluden a dos de los episodios más conocidos de los relatos que integran el *Libro de Daniel*: «La escritura en la pared» y «Daniel en el foso de los leones». Cabe mencionar que la editorial Hachette deja fuera del libro a estos dos relatos que nunca se publicaron. En la primera edición de *Variaciones en rojo*, se agrega una nota al pie que advierte: «El cuento *La Mano en la pared* y *La fosa de los leones* serán incluidos en una nueva serie» (1953). Pero, esa nueva serie nunca se realizó.

Las referencias religiosas no se agotan en la figura de Daniel Hernández y sus investigaciones. En 1950, Walsh recibe una mención en el Primer Premio de Cuentos policiales organizado por la revista *Vea y Lea* junto con la editorial Emecé por «Las tres noches de Isaías Bloom». El cuento tuvo una segunda versión en 1964 y es publicado en la antología *Tiempo de puñales*, preparada por Donald Yates. Isaías Bloom es el protagonista del relato, el personaje gracias al cual se devela el crimen. Isaías es un nombre bíblico que significa «Dios salva» y remite a uno de los profetas más relevantes en la cultura judeocristiana. Su historia señala que fue estadista, asesor de reyes, poeta y escritor, al que se le asigna un estilo incisivo, culto, plagado de imágenes de gran belleza. Esto resulta interesante, ya que los sueños de Isaías Bloom se caracterizan por estar plagados de

imágenes tanto visuales como auditivas que llevan finalmente a la revelación del caso —como, por ejemplo, «Soñé con un bosque y una mariposa de luz que revoloteaba entre los árboles y yo trataba de alcanzarla» (Walsh, 2006:78)—. Sus sueños, además, son proféticos «Yo tuve un sueño que se cumplió» (79), le dice Isaías Bloom al comisario y devela que ha soñado con una copa y, al día siguiente, la copa que usaba la víctima Olmedo había desaparecido de la habitación que compartían. Este detalle es relevante teniendo en cuenta que Isaías es llamado el Príncipe de los profetas, dentro de la cultura cristiana, por considerarse que ha sido quien anuncia el nacimiento y sacrificio de Jesús. En el cuento de Walsh, se llega a la verdad gracias a los sueños proféticos de Isaías.⁹ Volvemos con esto a un modo de acceso a la verdad, por parte del detective, ligada a la revelación o epifanía como en los relatos protagonizados por Daniel Hernández.

Misterios contemporáneos: la Víbora Blanca y la Virgen Cabeza

Si Castellani, Borges y Walsh pueden ser pensados como formas diferentes en las que lo policial interactúa con la religión en los orígenes del género en la Argentina, en la literatura contemporánea esta asociación se reitera, expande y diversifica. Hasta el momento, y conscientes de que no constituye una lista definitiva, podemos mencionar las siguientes obras que tematizan la cuestión religiosa en la literatura policial contemporánea: *Un publicista en Apuros* de Natalia Moret; *Catedrales* de Claudia Piñeiro; *Sangre Kosher, Sangre Fashion* de María Inés Krimer; *Malos Hábitos* de Patricia Sagastizabal,¹⁰ como profundizaremos más adelante, *La virgen cabeza* (2009), *Romance de la negra rubia* (2014) y los relatos «Le viste la cara a Dios» y «No mata» (recogidos en *Sacrificios*, 2015) de Gabriela Cabezón Cámara; y *Gólgota* (2008a), *Santería* ([2008b] 2018) y *Sacrificio* (2010) de Leonardo Oyola. La vastedad del corpus nos anima a sostener que la presencia de lo religioso y lo místico se ha vuelto uno de los rasgos que permiten caratular buena parte de la literatura argentina contemporánea. Los ejemplos más distintivos de este fenómeno, como estudió Lucas Adur (2018), son los de Oyola y Cabezón Cámara. Para Adur, en la narrativa de ambos autores, la Biblia y la tradición católica ofrecen episodios que se recrean hipertextualmente y una serie de *topoi* discursivos como lugares comunes, frases hechas, términos de comparación. Sin embargo, advierte que esta abundancia de referencias al cristianismo no implica un posicionamiento católico y ni siquiera creyente. Para sostener esta hipótesis, sigue a Agamben, en el texto ya mencionado, quien plantea que la religión «no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela por mantenerlos separados, distintos unos de otros» (2005: 99). De este modo, define dos operaciones de signo contrario. Por un lado, la consagración, que sustrae las cosas, lugares o personas del uso común y las transfiere a una esfera separada —sagrada—; por otro, la profanación que las restituye «al libre uso de los hombres» (97–99). La narrativa de Oyola y Cabezón Cámara es para Adur profanatoria, ya que «las referencias religiosas no gozan en estos textos de ningún estatuto especial, jerárquicamente diferenciado: la Biblia ya no es el gran código del arte —como quería Blake— sino una referencia más» (2018:46). Es interesante también que Adur encuentra dos tratamientos diferentes de la perspectiva profanatoria: el heterodoxo (que, a su vez, puede ser herético al proponer miradas alternativas sobre las tradiciones católicas o blasfematorio al rechazar aquello que el catolicismo considera sagrado) y el diálogo con cultos y tradiciones populares.

Por nuestra parte, respecto de la obra de Oyola, nos centraremos en *Santería* y *Sacrificio*. Estas novelas componen una saga que narra los enfrentamientos entre una hechicera llamada la Víbora Blanca, que oficia de detective, y un demonio conocido como la Marabunta. A diferencia

de Adur, proponemos que en estos textos literarios más que lo herético (en lo que lo humano y lo divino se confunden) se apela al sincretismo religioso¹¹ como forma de aproximarse a un Dios al que sí se considera superior. Consideramos que en la saga de Oyola el hombre y la divinidad máxima se mantienen separados y se sostiene, por lo tanto, la perspectiva religiosa descrita por Agamben. Son varios los pasajes que subrayan la distancia entre Dios y la humanidad. Uno es especialmente claro: «Na Chiquita me había explicado una vez que la obra de Dios era imperfecta y que gracias a eso existíamos nosotros, los hombres. Que Dios era tan generoso que nos daba esa oportunidad, la de intentar perfeccionarnos con nuestras herramientas. Con lo que teníamos a mano» (Oyola, 2018:140). La distancia señalada en la cita entre perfección divina e imperfección humana expresa las asimetrías entre Dios y los hombres, que, en palabras de Agamben, «vela por mantenerlos separados, distintos unos de otros» (2005:99). La superioridad de Dios se sostiene como una realidad que incluso contradice los deseos de la propia protagonista: «A mí me gusta pensar de vez en cuando que Dios se llama Antonio. Como el Gauchito. Porque a veces tengo la necesidad de sentirlo igual a mí, igual a vos. No el verso que te hacen los curas. Eso de que nos hizo a su imagen y semejanza. No. Yo deseo con fervor descubrir y probar que Dios es como cualquiera. Nada más que es eso: Dios. Que es lo que le tocó ser» (Oyola, 2018:18). En este punto, la detective de Oyola no se aleja tanto del héroe de Chesterton: ambos personajes creen en la superioridad divina cristiana. No obstante, difieren en cuanto al papel de la razón para acortar la brecha que los separa de la divinidad. Mientras que para el Padre Brown el modo de acercarse a Dios es seguir los mandatos de la razón, la Víbora Blanca apela a un misticismo de reglas sinuosas. El orden racional que, en Chesterton, une a Dios con los hombres y que separa con claridad lo justo de lo injusto tanto en el plano celestial como en el terrenal se descompone en Oyola. En las novelas del escritor argentino, la comunicación entre los hombres y Dios requiere de intermediarios que, como también remarca Adur (citando a Lojo, 2017), alcanzan una experiencia más próxima de lo sagrado. Al principio de *Santería*, la Víbora Blanca refiere las enseñanzas de su mentora, la tía Chiqui: «No sabemos si Dios nos va a escuchar o no. Hay que hablar con aquellos que están más cerca de él. Con los que sabemos que tienen su favor» (Oyola, 2018:17). Como se puede observar a partir de la cita, sigue habiendo un orden jerárquico (Dios, sus intermediarios, la humanidad) y un orden moral clásico: Dios representa la justicia; el cielo, la recompensa por seguirlo. De hecho, es una preocupación constante de la Víbora Blanca y sus aliados saber cuál va a ser su destino luego de la muerte:

—¿Todavía no sabés adónde vas a ir?

—Sí... Lo sé... Y es un alivio —me contestó señalando hacia arriba con las falanges del índice de la mano derecha. (Oyola, 2010:61)

Sin embargo, dado que los personajes de la saga de Oyola solo alcanzan a «ser escuchados» por intermediarios pertenecientes a tradiciones religiosas y populares diversas, que requieren de ofrendas y sacrificios variados, se genera un código de conducta sincrético que se aleja de la rígida moral cristiana. Un pasaje de *Santería* es especialmente claro al respecto, ya que, ante una situación de extremo peligro, la Víbora Blanca y sus compañeros recurren a múltiples rezos en busca de protección:

—¡Señor de la Muerte! ¡Muerte a mi enemigo!
 Aguirre se sometió a su destino:
 Hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo...
 Yo busqué transar con el destino
 Por mi propia vida
 Danielín mostró su hambre
 ¡Señor de la Muerte! ¡Muerte a mi enemigo!
 Aguirre imploró
 No nos dejes caer en la tentación...
 Y yo recordé:
 —Que la sangre del inocente
 —¡Señor de la Muerte! ¡Muerte a mi enemigo!
 —Libranos del mal
 —Sirve para hacer milagros... Amén —murmuré, ya sin poder contener las lágrimas mientras encendía una vela colorada
 —Amén —dijo en voz alta Aguirre, besándose el pulgar después de haber hecho la señal de la cruz—
 —¡Amén! —gritó el pendejo, tirando revoque su furia mientras le mostraba a la noche la hoja de la faca emborrachada en su sangre
 (Oyola, 2018:126)

Según el sincretismo que rige en el universo de Oyola, no es condenable asesinar si se reza a San La Muerte, se pueden forzar por medio de brujería uniones románticas (salvo que alguno de los involucrados esté en pareja), es perdonable abandonar un bebé si este es un demonio y tampoco es grave mentir en la lectura de cartas si es para poder comer. Estos claroscuros asemejan a la Víbora Blanca a los detectives del *noir*. Al igual que ellos, la protagonista de *Santería y Sacrificio* apela a métodos éticos de carácter dudoso con tal de honrar una justicia superior que, en los hechos, ya no tiene lugar en la Tierra. Aunque resulte insólito por su oficio (tanto como para los detectives del *noir* que se mueven en un ambiente en el que rige la corrupción), la Víbora Blanca no acepta ir en contra de sus principios, a riesgo de matar o morir. El desconcierto que genera esa rectitud de la Víbora Blanca frente a su propio código de conducta se advierte, por ejemplo, en el reproche que le hace la Marabunta cuando quiere convencerla de que fuerce el enamoramiento de un hombre ya comprometido: «¿Desde cuándo una brujita de morondanga tiene principios?» (Oyola, 2010:44).

La puesta en escena que enfrenta al mago blanco contra el mago negro y que en Chesterton transforma el carácter lúdico del policial en ritual (Boileau y Narcejac, 1968) se da de manera casi literal en las novelas de Oyola. La Marabunta es la encarnación de todos los males; de hecho, es el diablo: «Con la Marabunta no hay que meterse. Conoce la noche y en cierta medida ella es la noche» (2018:82); «era algo definitivamente maligno, mal parido, una aberración» (110); «ese diablo» (110). Su seudónimo apela a un colectivo de hormigas, es decir, construye la imagen de un conjunto conformado por varios puntos negros. El de su contraparte, la detective, lleva el atributo de la blancura. Si la víbora es un animal asociado al diablo en la simbología cristiana, aquí se resignifica atribuyéndole una coloración vinculada tradicionalmente al bien. Esta construcción ambigua que representa el sintagma «víbora blanca» se replica en la estructura de la novela. Como marcamos anteriormente, la detective de Oyola presenta un código moral

sinuoso que la acerca a los héroes del *noir*. También la novela se vale del género negro en cuanto a las series antitéticas que trazan la trama. El mago blanco y el mago negro no se distinguen de manera nítida como en Chesterton. Son varios los pasajes en que se destaca la similitud entre la Marabunta y la Víbora Blanca, por ejemplo: «La Marabunta salió de acá. Así como suena. Las dos somos frutitas del mismo árbol» (67), «la mujer se fue diciendo que si bien ella y yo éramos de distintas especies también éramos la misma clase de monstruo. Que nos necesitábamos para ser más humanas» (81). No es difícil percibir en estos fragmentos resonancias del modo en que Boileau y Narcejac caracterizaron a los personajes del *hard-boiled*: «El detective privado y el asesino son prácticamente dos perfiles de un mismo hombre. Los dos son instrumentos; solo cuenta su eficacia» (1968:90).

Desde otro andamiaje teórico, también Lucía Feuillet (2022) lee en Oyola la presencia de un elemento compositivo clave del *noir*: el complot. La Marabunta no solo cuenta con sus poderes mágicos para ejercer el mal, sino también con la complicidad de políticos, criminales, policías e, incluso, instituciones médicas. Feuillet se centra en el modo en que el complot problematiza aspectos ligados a los antagonismos sociales y a las epistemologías hegemónicas en el capitalismo, pero advierte además sobre su capacidad de yuxtaponer dos órdenes epistemológicos antagónicos. Ella ve en este autor la combinación de dos géneros en principio incompatibles como el policial y el terror, dado que el primero alude a la «esquemática racionalidad burguesa» y el segundo a «un quiebre de los paradigmas cognoscitivos dominantes» (2022:79).¹² Para nosotras, como venimos reiterando, el pensamiento racional y el religioso no son necesariamente opuestos y tienen antecedentes de confluir en el género policial. Chesterton y Borges, como explicamos, hacen posible esa concomitancia al entender que Dios está sujeto por la razón, según el primero, y que la interpretación de la religión requiere de rigor intelectual, para el segundo. Aun así, casos como el de Castellani y Oyola expresan contradicciones entre una justicia basada en la razón divina y la posibilidad de su aplicación en el orden terrenal caótico y confuso. En el caso de Oyola, esta tensión conduce a protagonistas cristianos a obrar por fuera de las pautas oficiales de su religión: por un lado, ejercen prácticas «irracionales», basadas en pulsiones humanas bajas (sobre todo el uso de la violencia física, elemento que también aparece en los cuentos de Castellani); por el otro, se guían por un código de conducta sincrético, derivado de divinidades intermedias y múltiples, que fractura el orden racional.

Más allá de la discrepancia respecto de la división esquematizada entre terror y policial y, sobre todo, de contraponer taxativamente el elemento racional a la religión, nos interesa que Feuillet (2022) asocia la capacidad del complot de aunar órdenes epistemológicos diversos con el hecho, citando a Luc Boltanski (2016), de ser una herramienta compositiva que «permite unificar desciframiento y secreto, inteligibilidad y desconocimiento» (82). En este sentido, podemos pensar la trama conspirativa como una derivación contemporánea de la lectura desconfiada que, según Ruiz, permitía a Borges unir la mirada exegética del texto sagrado y paranoica del policial. En el caso de Borges y Chesterton esta forma de lectura de lo religioso se mantiene dentro del pensamiento analítico propio de la estructura del clásico. La mirada conspirativa, por su parte, abre paso a la exacerbación de lo que es posible imaginar y permite su asociación con el *noir*. Una de las características principales de esta forma del género es mostrar «el sueño sobredimensionado de lo completamente diferente» (Grob, 2008).¹³ Así, la conspiración permite hacer convivir lo sobrenatural y lo místico en su dimensión irracional dentro del marco del género policial.

Esto se da también, en parte, porque el complot (a diferencia de la composición perfectamente estructurada) puede, como recuerda también Feuillet (2022) a partir de Boltanski (2016), no ser siempre «coordinado» ni «planificado» (2022:82). Se traza en conexiones vastas y contingentes que sugieren el caos de la realidad (Bordwell, 2005).

A diferencia de las obras que venimos analizando, *La Virgen Cabeza* de Cabezón Cámara (2009) sí plantea una escisión entre el espíritu y la mente como forma de acercarse a la verdad. De hecho, se estructura a partir de esta oposición. Cleo (mujer trans villera) y Qüity (universitaria con un *loft* en Palermo), los dos personajes principales, representan respectivamente cada una de estas cosmovisiones. Al ser Cleo y Qüity pareja, se refuerza la construcción dual, también subrayada por una estructura de la novela que divide sus capítulos según quien de ellas conduzca la voz narrativa (en el título de cada capítulo se aclara a quién pertenece). De hecho, la creencia o no en la Virgen Cabeza determina la reconstrucción de los hechos criminales.¹⁴ Incluso a pesar de que ambas tienen momentos de duda (Cleo admite ante una situación límite tener una «crisis de fe» [127] y Qüity dice que «su ateísmo» «vacila» [111] ante ciertos eventos extraordinarios), no existe en esta novela una síntesis conciliadora entre ambas posturas. De hecho, la novela termina con la disolución del romance y con cada una manteniendo su posición inicial, e intransigente, respecto de la existencia o no de la Virgen.

Coincidimos con Adur que, en la novela de Cabezón Cámara, la representación de la religión que profesa Cleo y sus seguidores en El Poso es herética. Si en la saga de Oyola nos diferenciábamos de Adur porque veíamos la persistencia de la distancia entre el orden de lo divino y lo humano, en *La Virgen Cabeza* la mezcla es absoluta. En parte, esta representación herética es posible porque Dios está prácticamente ausente en la novela. Dios es tan distante para la gente de la villa como para la propia Virgen. Cuando Cleo interpela a la Virgen por no advertirle a tiempo del desalojo que culmina con el asesinato de su hijo adoptivo, refiere que la santa: «Dice que no lo supo hasta último momento, que el Señor no le consulta ni comenta nada de sus misteriosos caminos» (142). No obstante, la Virgen Cabeza es la divinidad máxima en la villa: a diferencia de la saga de Oyola, apenas se mencionan otros santos y menos aún su capacidad de intervención. En El Poso, la Virgen Cabeza reemplaza a Dios aun sin compartir su omnipotencia. En efecto, si todos los santos constituyen una figura fronteriza entre lo humano y lo divino, en el caso de la Virgen Cabeza la balanza se inclina hacia la humanidad. La virgen de la que es devota Cleo y la comunidad de El Poso no es exactamente la Virgen María. Si bien posee una hagiografía casi calcada de la católica, ciertas distorsiones la hacen más próxima a la vida de sus fieles; por ejemplo, se la describe como una madre soltera de quince años. Su representación iconográfica, al igual que su historia, se «deforma» en consonancia con la realidad de los habitantes de la villa. Dice Qüity al ver su imagen en una suerte de procesión: «No exagero: la Virgen Santa y todos sus santos parecían sarcófagos de yeso a medida de desnutridos (...) ¿Por qué cuerpos tan débiles y cabezas tan desorbitadas? ¿Sería alguna forma de realismo villero?» (56). Se trata, podríamos decir, de una advocación de la Virgen María no autorizada por la Iglesia. De hecho, el culto de la Virgen Cabeza genera, en la novela, tensión con las autoridades eclesíásticas: «ha sido ocasión de polémica entre Cleo y el Papa» (153).

Más allá de su carácter herético, los preceptos de la Virgen Cabeza se acercan a los de la razón cristiana. Al igual que el Dios venerado por el detective de Chesterton, la Virgen ideada por Cabezón Cámara prescribe reglas de convivencia social estrictas: no está permitido ni ser

promiscuo ni robar ni asesinar. Esto está mal, incluso si se hace por fines nobles, incluso si es para compensar las asimetrías sociales. Cuando Cleo y sus vecinos van a robar las carpas al jardín japonés, con el fin de criarlas y hacer prosperar la villa tal como había ordenado la Virgen, «Cleopatra se puso a rezarle a la Virgen para pedirle perdón, porque no está bien robar, y menos todavía está chuparle la pija a los vigilantes» (83). También tiene una mirada puritana bastante rígida y reprueba la conducta lujuriosa de Cleopatra: «Me dijo que tenía que cambiar de vida, que hacía mal andar por ahí foiando, que quiere decir garchando todo el día, que me cuide» (35).

En efecto, lejos de la heterogeneidad que expresan sus atributos, las reglas de la Virgen Cabeza ordenan la villa. Si antes de su aparición, Qüity describe la vida de El Poso como «Pura materia enloquecida de azar» (9), luego

el caos villero se ordenó como si los años de miseria y precariedad, los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferentes clases y tamaños, las paredes en falsa escuadra, los pibes desaforados, todo se hubiera originado en la falta de un estanque. En cuanto lo terminamos, cada cosa empezó a parecer parte de un plan, algo con sentido y objetivos. (86)

La villa termina siendo una suerte de Venecia, con carpas de colores que nadan por sus canales, atraen visitantes y enriquecen a sus habitantes. De esta forma, es posible construir el paraíso en la Tierra, pero este tiene reglas tan claras como estrictas. Al igual que en Chesterton, existe en Cabezón Cámara, una continuidad entre la razón divina y la racionalidad terrenal. En este sentido, ya no se narra, como en Catellani, un héroe que no tiene más remedio que recurrir a la irracionalidad para sembrar justicia en la Tierra según un orden moral divino y tampoco, como en Oyola, se sigue la historia de personajes cuyo sentido de justicia se basa en reglas irracionales producto de un grupo caótico de santos y divinidades provenientes de tradiciones múltiples. En *La Virgen Cabeza*, la justicia en la Tierra tiene que aplicarse de manera racional y según la conducta que ordena la divinidad. Incluso cuando Qüity es cómplice del asesinato de unos de los hombres culpables del desalojo y muerte de su hijo adoptivo, Cleopatra le dice «me la paso rezándole a la virgen para que le pida a Dios que te perdone, pero ella dice que a Dios no le gustan los que toman la justicia por su mano» (75). Y si bien Qüity no es castigada penalmente por este hecho, la falta moral por la que Cleo pide por su perdón es calcada a la de Wilfrid en «El martillo de Dios» de Chesterton, que referimos al principio de este artículo. Ambos usurpan el lugar de la justicia divina.

Sin embargo, este orden divino en la Tierra y el sentido de justicia celestial que se logra aplicar en la comunidad de El Poso son inútiles frente a la fuerza del caos social que rige al mundo. Si el sentido de justicia se identifica claramente con la figura de la Virgen Cabeza, la injusticia tiene bordes más difusos. Al igual que en la novela de Oyola, el mal se articula en una trama conspirativa. Esta se despliega de dos maneras: por un lado, cada líder del complot que se derrota tiene su reemplazo y solo se consigue vencerlo gracias a la anuencia del resto de los miembros del entramado conspirativo; por el otro, el complot es transversal a varios estamentos superiores de la sociedad, abarca organizaciones criminales, empresarios y organismos del Estado. Por su parte, los límites de la Virgen Cabeza no se reducen a la estrechez de sus preceptos y a su poder de acción, también la cantidad de sus feligreses es acotada. Con excepción de la diva Susana, sus fieles están constituidos por los habitantes de El Poso. En contraposición, el mal que teje el complot se representa como omnipresente y omnipotente.

Adur refiere no solo a la herejía en la novela de Cabezón Cámara, sino a la blasfemia, a la intención de «herir» lo sagrado. Esto se demuestra claramente en los momentos de ira de Cleo cuando acusa, por ejemplo, a la Virgen de ser una «forra violada por una paloma, sometida, cómplice del hijo de puta de Dios» (129). Para nosotras, la blasfemia alcanza el paroxismo cuando se cuestiona el poder de la justicia divina y se invierten las relaciones de poder entre lo divino y lo humano, entre el bien y el mal. Por eso, *La Virgen Cabeza* es la más pesimista de las novelas trabajadas. No se confía, como en los relatos de Chesterton, que la única razón valedera es la de Dios ni se concilia, como en los cuentos de Castellani, entre «una fe que supone la razón» (Cabezón Cámara, 2009:12) y un mundo que se rige por el desorden esencial; tampoco se ejerce, como en la saga de Oyola, un código de conducta caótico pero efectivo y derivado de poderes divinos para enfrentar la conspiración del mal. En la novela de Cabezón Cámara, la trama conspirativa llega hasta el cielo y su poder supera y reemplaza al divino. En el epílogo de la novela, la Virgen Cabeza ha conseguido más adeptos en Miami y le ordena a Cleo, según refiere ese personaje, que la lleve a Cuba para reunir más fieles. Lejos de la omnipotencia, la Virgen se vuelve un símbolo de resistencia marginal frente a los «poderes centrales».

A modo de cierre

En este trabajo nos propusimos analizar las formas en las que se plasman los vínculos entre literatura policial y religión. Sin duda, Chesterton ha sido el máximo referente de esta conjunción no solo a partir de la figura del padre Brown, sino también a través de un planteo que acerca el juego instaurado por el policial de enigma al ritual sagrado. Como advierte Benveniste (2015), todo juego se postula como inversión de lo sagrado. En esta dialéctica, se instala una operación desacralizante que hace retornar lo divino a la esfera de lo profano. Chesterton, uno de los máximos exponentes del policial de enigma, resignifica el componente lúdico del género y lo ubica en conexión con la esfera de lo sagrado. De ahí que, en su literatura, cada caso adquiere la forma de un ritual en el que se asiste a la confrontación entre el bien y el mal. De esto se deriva que la razón en Chesterton, a diferencia del policial clásico, deja de ser un elemento secular para recuperar su dimensión divina y, por ende, la verdad que restablece el detective pertenece a otro orden.

Chesterton ha sido el referente de Borges en relación con el género. A esto se agrega la propia mirada del escritor argentino sobre el policial y el espacio de lo sagrado a través de la cábala. Los textos de Borges inician una extensa lista de obras del género en la Argentina que, de una u otra forma, van a explorar los vínculos entre policial y religión. En una primera etapa, se plasman en fórmulas cercanas al policial de enigma, a través de los métodos del acercamiento a la verdad del padre Metri en Castellani y de Daniel Hernández en Rodolfo Walsh. En este período, ya lo divino va a estar, por un lado, para el primero, vinculado a lo irracional y, por el otro, para el segundo, a la mirada profética del detective. En la literatura contemporánea, estas líneas se amplían y, en ocasiones, invierten las relaciones de poder entre lo divino y lo humano. Asimismo, se incorporan las creencias populares que median entre ambos planos. Las novelas de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara analizadas dan cuenta de esta resignificación de la lucha antitética entre el bien y el mal, en la que ocupa un lugar preeminente la paranoia y el complot, elementos más próximos al *noir*.

Aún queda mucho por explorar respecto de las relaciones entre el policial y la religión en la literatura argentina. Este trabajo pretende ser una aproximación a algunos de estos temas y cuestiones que la atraviesan, pero que, sin duda, merecen un estudio más pormenorizado.

Notas

1. Para Narcejac, esta interpretación moral de parte de los críticos explica el punto de vista del lector, pero no así el de la concepción por parte del autor. En este punto, se debe aclarar que Narcejac, sin negar que existen ciertos componentes expiatorios, se vuelca hacia una interpretación que tenga en cuenta la totalidad de la obra y, en especial, la dinámica entre los elementos emocionales y racionales, que, según su hipótesis, asemeja la estructura de la novela policial a una máquina.

2. En una perspectiva similar, Siegfried Kracauer en *La novela policial. Un tratado filosófico* (2010) afirma que esta se sostiene en la preeminencia de la razón como el emergente del mundo desencantado de la Modernidad. El pensador alemán ve en la novela clásica detectivesca la clave para interpretar una sociedad que ha roto su vinculación con las esferas trascendentes, propias de la religión, y ha reemplazado un tipo de relación comunitaria por otra de carácter societario.

3. En su obra, Girard parte de la elaboración de una teoría mimética en cuyo centro se instala el deseo. El deseo mimético se conforma como una estructura triangular, que coloca al modelo que se quiere imitar como centro de la admiración y, a la vez, del odio. Ese odio instala al modelo en el lugar del rival. Es el enemigo en tanto posee algo de lo que yo carezco. De esta rivalidad, nace el conflicto, la violencia que solo puede ser detenida a través del sacrificio. Un sacrificio que restablece el orden y se concreta a través de la figura del chivo expiatorio. En otras palabras, la estructura mimética, que conlleva la violencia, está presente en todos los hombres y, por lo tanto, en la comunidad. Esa violencia que puede llevar al enfrentamiento del «todos contra todos» se encausa en el «todos contra uno». Al respecto señala Girard: «De-seando la misma cosa, los miembros del grupo se hacen todos antagonistas, en parejas, en triángulos, en polígonos, todo lo que usted quiera. La contaminación significa que ciertos individuos van a abandonar su antagonismo personal para “elegir” el del vecino. Vemos esto todos los días, cuando, por ejemplo, diferimos sobre los políticos el odio que constatamos para nuestros enemigos privados, sin osar satisfacerlo contra estos. De tal forma es así que aparecen chivos expiatorios parciales, a los cuales, el mismo fenómeno de concentración, va a reducir progresivamente en número y a aumentar la carga simbólica» (1986:31).

4. Nos referimos aquí a ese tipo de pacto enunciativo, en términos de Ezequiel De Rosso (2012), en el que la solución del enigma está contenida en los términos de su formulación. En este

sentido, señala el investigador, el enigma constituye un «falso» misterio, ya que lo que se manifiesta es la apariencia del misterio. La solución ha sido «desfigurada» para producir un misterio.

5. La crítica ha dado cuenta de manera exhaustiva acerca del carácter reglado del policial (Brecht, 1984; Naumann, 2009; Heißenbüttel, 2008), especialmente durante el período de la *Golden Age*. Además de las referencias críticas, durante las primeras décadas del siglo XX, proliferan diversos catálogos y textos prescriptivos sobre el género propuestos por varios escritores. Son ejemplos de esto los artículos de S.S. Van Dine y Ronald Knox, ambos de 1928.

6. «Una vindicación de la cábala» es de 1931, en la misma línea publica cinco años después «El acercamiento a Almotásim». Tal como sintetiza Ruiz (2011), este último texto «adopta la forma de una reseña sobre una supuesta novela hindú e incluye comentarios críticos que atribuye a otros dos comentaristas y que describen la novela, en un caso, como una “combinación algo incómoda” de poemas alegóricos del Islam y de novelas policiales clásicas, y en el otro caso, como una obra escrita “bajo la doble, inverosímil tutela” de Wilkie Collins, autor de novelas policiales, y del poeta persa Attar, autor de poemas religiosos» (5). Borges resume así estos comentarios: «Esencialmente, ambos escritores concuerdan: los dos indican el mecanismo policial de la obra, y su undercurrent místico» (Borges en Ruiz, 2011:5). Ruiz entiende que en los cuentos «La biblioteca de Babel», «El libro de arena», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «La lotería en Babilonia», «Examen de la obra de Herbert Quain» también se produce el cruce entre la lectura paranoica propia del policial y la tradición de la exégesis religiosa en que unos pocos lectores son capaces de revelar la verdad de los textos.

7. En referencia a un hombre que había usado su inteligencia para extorsionar con fines políticos dice: «Era un hombre nacido para la vida intelectual; pero su intelecto se había pervertido. Había nacido para el más alto oficio, para la más alta dignidad que hay en la tierra, que es buscar y enseñar la verdad (...) Teológicamente fue un cerebro podrido, es decir, la cosa horrible y más parecida al demonio que hay en el mundo» (1952:87).

8. Cabe aclarar, asimismo, que Daniel Hernández fue el seudónimo utilizado por Walsh cuando publicaba en *Vea y Lea* en la década de los cincuenta.

9. No es un detalle menor que el cuento se cierre con las palabras del comisario hacia Isaías «Seguí soñando, pibe» (2006:83).

10. *Malos Hábitos* se estructura a partir de la oposición de dos concepciones de verdad y de justicia que tiene como nexo ambivalente a la «monja–detective» (Sagastizabal, 2018:155) María. Si bien se le atribuye ese rol dado su compromiso en resolver el asesinato de una novicia y su colaboración con el comisario corrupto Obineta, ella nunca abandona sus hábitos y se debate entre el secreto que impone su congregación y su deseo de que el culpable reciba «el escarmiento de Dios» pero «no solo de él» que tenga «su castigo terrenal» (17). Es particularmente interesante que el quiebre del orden social que, en el género policial clásico, se encarga de restaurar el detective tiene su paralelismo en el orden religioso: «¿Qué sucede cuando el orden y la normalidad estallan en mil pedazos por la irrupción de la maldad, por el hallazgo de un cuerpo, por el imperio del crimen? El orden demanda ser restituido con el descubrimiento de su agresor y con su condena implacable por parte de la justicia. Pero también hay otro orden que ha sido roto y espera en los resquicios de las almas que murmuran sus plegarias. Es el orden de Dios» (255). Al final de la novela, María ayuda a que el asesino (también miembro de la Iglesia) sea encarcelado y que el comisario Obineta se arrepienta de sus actos de corrupción y se reconcilie con la religión católica.

11. Adur también subraya el aspecto sincrético de estas dos novelas. Lo denomina sincrético pop. Sin embargo, «este entrecruzamiento es terreno fértil para estas ficciones que, como vivimos, profanan lo que aparecía como sagrado —lo rebajan, lo acercan— pero juegan también a canonizar heterodoxamente, a encontrar «algo sagrado» en lo popular» (2018:55).

12. Feuillet (2022) lee en tensión el orden religioso y el racional en un corpus contemporáneo de ficciones argentinas que bordean los géneros policial y de terror: «los juegos de verosímiles que plantean las tradiciones de estos géneros pueden percibirse como incompatibles —el policial alude a la esquemática racionalidad burguesa, y el de terror, a un quiebre de los paradigmas cognoscitivos dominantes—» (2022:79). Sin embargo, para Feuillet, que sigue un análisis basado en la hermenéutica de Fredric Jameson, ambos géneros problematizan epistemologías hegemónicas en el capitalismo, junto a aspectos ligados a antagonismos sociales; a su vez, considera que la combinación policial y de terror tiende a exacerbar dichos efectos de sentido.

13. Agradecemos la traducción inédita realizada por Román Setton.

14. Específicamente, estos hechos son el desalojo con fines inmobiliarios de la villa El Poso y la masacre de sus habitantes que culmina con el asesinato de un niño al que las dos protagonistas querían como a un hijo.

Referencias bibliográficas

- Adur Nobile, L.M.** (2018). Vírgenes cabeza y cristos villeros: Reescrituras marginales del discurso católico en las obras de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara. *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (3), 36–56.
- Agamben, G.** (2009). Elogio de la profanación. En *Profanaciones* (pp. 95–119). Adriana Hidalgo. Traducción de Castro, E.
- Benveniste, E.** (2015). El juego como estructura. En *Conjeturas. Revista Psicoanalítica* (pp. 71–79). Sitio.
- Boileau, P. y Narcejac, T.** (1968). *La novela policial*. Paidós.
- Boltanski, L.** (2016). *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Bordwell, D.** (2005). The Bounds of Difference en D. Bordwell, J. Staiger & K. Thompson (Autores) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge.
- Borges, J.L.** (2002). «Leyes de la narración policial» y «Los laberintos policiales y Chesterton». En *Textos recobrados 1931–1955*. Sudamericana.
- Brecht, B.** (1984). De la popularidad de la novela policíaca. En *El compromiso en Literatura y Arte* (pp. 341–347). Península. Traducción de Fontcuberta, J.

- Castellani, L.** (1952). Las muertes del padre Metri. <http://www.ajm.org.ar/biblioteca/LeonardoCastellani-LasmuertesdelpadreMetri.pdf>
- Chesterton, G.K.** (2013). *La inocencia del padre Brown*. Andrómeda. Traducción de Díaz, R.
- De Rosso, E.** (2012). *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990–2000*, Liber.
- Díaz, E.C.** (1973). *La novela policiaca. Síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*. Acervo.
- Feuillet, L.** (2022). Brujas, exorcistas y posesas. Terror, policial y complot en Leonardo Oyola y Nicolás Correa. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 13(25), 78–95.
- Girard, R.** (1986). *El chivo expiatorio*. Anagrama.
- Grob, N.** (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. En Grob, N. (Ed.), *Filmgenres. Film noir* (pp. 9–23). Reclam.
- Heißenbüttel, H.** (2008). Reglas de juego de la novela criminal. En Burello, M.; Setton, R. y Vedda, M. (Comps.), *Sobre literatura trivial I. Ficha de cátedra (Literatura alemana)* (pp. 18–25). Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Traducción de Pivetta, C.
- Kracauer, S.** (2010). *La novela policial. Un tratado filosófico*. Paidós.
- La Biblia (2001)**. Libro de Daniel. Versión Reina–Varela, 1960. bibles.org.uk, 1206–1230.
- Narcejac, T.** (1986). *Una máquina de leer: la novela policiaca*. Fondo de Cultura Económica.
- Naumann, D.** (2009). Para una tipología de la novela criminal. En Burello, M.; Setton, R. y Vedda, M. (Comps.), *Sobre la literatura trivial IV. Ficha de cátedra (Literatura alemana)* (pp. 13–28). Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Traducción de Cavadas, L.E.
- Ruiz, P.** (2011). El texto sagrado y el género policial como modelos de lectura en la ficción de Borges. <https://www.bn.gov.ar/resources/conferencias/pdfs/pablomruiz.pdf>
- Setton, R.P.** (2015). La pampa y el suburbio son poses. Borges: el policial y el desarrollo de una poética clásica. *Hapax*, (VIII), 39–65.
- Walsh, R.** (1953). *Variaciones en rojo*. Hachette.
- Walsh, R.** (1954). Dos mil quinientos años de literatura policial. <https://ffyh.aulavirtual.unc.edu.ar/login/index.php>
- Walsh, R.** (2006). *Variaciones en rojo*. Ediciones de la Flor.
- Walsh, R.** (2010). *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. Ediciones de la Flor.
- Moret, N.** (2012). *Un publicista en apuros*. Literatura Mondadori.
- Piñeiro, C.** (2021). *Catedrales*. PRH Grupo Editorial.
- Krimer, M.I.** (2010). *Sangre Kosher*. Aquilina.
- Krimer, M.I.** (2015). *Sangre Fashion*. Aquilina.
- Sagastizabal, P.** (2018). *Malos Hábitos*. Ediciones del Nuevo Extremo.
- Cabezón Cámara, G.** (2009). *La virgen cabeza*. Eterna Cadencia.
- Cabezón Cámara, G.** (2014). *Romance de la negra rubia*. Adriana Hidalgo.
- Cabezón Cámara, G.** (2015). «Le vista la cara a Dios» y «No mata» en *Sacrificios*. BN.
- Oyola, L.** (2008). *Gólgota*. Salto de Página.
- Oyola, L.** (2018). *Santería*. Aquilina.
- Oyola, L.** (2010). *Sacrificio*. Aquilina.
- Yates, D.** (1960). *The Argentine Detective Story*. Ann Arbor: University of Michigan.