

Oscilaciones genéricas. XYZ: una lectura en clave policial

Patricia Signorelli
Universidad de Buenos Aires
lasapera@yahoo.com.ar

Resumen

Este trabajo problematiza la identidad genérica de la novela XYZ de Clemente Palma y propone una lectura en clave policial. Se atenderá a los modos de producción pero principalmente a la recepción del texto y a las lecturas críticas que se realizaron sobre el mismo, ya que se observa en estas una tendencia a leer la novela como una marca de época. En contraposición, se postula un análisis inmanente en el que cada elemento tiene un sentido específico colocado por un autor para ser decodificado por el lector en el juego que es el propio texto.

Palabras clave

Género policial, recepción, extratextualidad, análisis inmanente, doble.

Generic Oscillations. XYZ as a Detective Fiction

Abstract

This article discusses the generic identity of Clemente Palma's novel XYZ and reads it as a detective story. I will pay attention to the modes of production, but mainly to the reception of the text and to its critical readings, since there is a tendency in them to read the novel as a representation of its own time. In contrast, I set an immanent analysis in which each element has a specific sense, placed by an author to be decoded by the reader in the game that is the text itself.

Keywords

Thriller, reception, extratextuality, close reading, double.

Elaborar una lectura desde el concepto de género literario supone atender a las operaciones críticas que originan una obra y a las formas de recepción contemporáneas y posteriores a su escritura.¹ Por un lado, una clasificación genérica es un modo de leer ciertas marcas presentes en un texto. Y, por el otro, una manera posible de abordarlo para volver asible lo inasible. Este trabajo se propone analizar la novela de Clemente Palma XYZ asumiendo una lectura en clave policial. Dicha lectura se basa en las marcas presentes en el texto y en el análisis de otras producciones escritas de Clemente Palma publicadas en diferentes medios gráficos anteriores y posteriores a 1932-1933, período en el que se escribe XYZ.

El género policial en Perú

En Latinoamérica el género policial se consolida en la década del treinta y el cuarenta, momento en el que se conforma un sistema capaz de leer policiales (De Rosso 2011). Esto no significa que la lógica del policial no esté presente en escritores que desde principios del siglo XX consumían dicha literatura. Jorge Luis Borges (1982) asegura que el policial es un género de la recepción, porque implica una manera de leer.

La elección genérica no es caprichosa. Clemente Palma fue un lector de policiales y algunos cuentos de Edgar Allan Poe fueron publicados en la revista *Variedades*, que dirigió por casi treinta años.² En este mismo medio, entre 1911 y 1912, se publicó la primera novela policial limeña, *El meñique de la suegra*, una producción colectiva y anónima en la que también participó como escritor.³ Dicha novela, para Ricardo Sumalavia (2002), fue un “hallazgo” que se descubre finalizando el siglo XX. El crítico advierte acerca de la dificultad de los lectores de principios de siglo para decodificar el texto como un policial, siendo esta la causa de su desconocimiento y olvido. La velocidad de los cambios modernos en el pasaje del siglo XIX al XX, principalmente en los centros urbanos, suscitó una nueva forma de experiencia vital: la de percibir un tiempo y un espacio modificados (Berman 1982). La formación de las ciudades modernas se corresponde con el movimiento modernista y la creación de

¹ Jean Marie Schaeffer sostiene que “la identidad genérica clasificatoria de un texto está siempre abierta” (2006: 101-102) y se constituye por la confluencia de dos aspectos fundamentales. Por un lado, el contexto histórico en el que se origina el texto y los textos que lo preceden. Y, por el otro, las obras futuras y sus modos de recepción.

² La revista se caracterizaba por poseer una sección denominada “La crónica Roja”, escrita por el propio Palma, en la que se hacía un seguimiento durante varios números de los casos policiales más resonantes de Lima. Entre ellos, el de una mujer que asesinó a sus hijos. El 1 de julio de 1911, con motivo de su captura, la crónica señala: “Tantos datos acumuló el periódico descubridor del hecho, tantos hilos puso en el conocimiento de la policía que esta no pudo más que encerrarla”. Llaman la atención la cercanía del artículo con el inicio de la publicación de *El meñique de la suegra* y el papel que asume la revista al erigirse como el detective más apto frente a la ineptitud de la institución policial.

³ En la nota preliminar a la novela se señala: “se irá confeccionando, capítulo a capítulo, por un grupo guasón y anónimo de diez malos escritores, ansiosos de gloria. Se moverán en esta novela los más variados elementos de nuestra sociedad y conocidos ladrones y policías, así como los no menos conocidos Raffles y Sherlock Holmes, encargados especialmente a Europa para el objeto y sin omitir gastos” (Sumalavia 2002).

nuevos géneros literarios como el fantástico, la ciencia ficción y el policial.⁴ Sin embargo, para Perú, a diferencia de Argentina, Chile y México, fue más difícil ingresar en el proceso de modernización debido al impacto y las consecuencias que acarrió la pérdida de la Guerra del Pacífico.

Se infiere del análisis de Ricardo Sumalavia sobre la novela policial peruana que el género tuvo una aparición temprana como forma de escritura pero que no prosperó porque los lectores no estaban preparados para comprender un texto que era el correlato de los cambios profundos operados por la modernidad. El modernismo en Perú atravesó el proceso de reconstrucción de posguerra y, siguiendo a Sumalavia, la prosa modernista se centró en cuestiones de identidad que rápidamente derivaron en el indigenismo y en la novela de la tierra. En otras palabras, si el género policial no se consolidó en Perú fue por una discrepancia entre la producción y la recepción. Y esto se reafirma al observar que *El meñique de la suegra* pudo leerse y recuperarse como antecedente del policial latinoamericano recién a finales del siglo XX.⁵ Es el gesto de lectura lo que vuelve visible el texto. También es un gesto de lectura desde la competencia del siglo XXI lo que impulsa este trabajo sobre XYZ.

En los análisis más actuales sobre la novela de Palma se observa que en todos ellos opera un posicionamiento genérico. La diversidad de lecturas va desde la fantasía científica (Chaves 2005), a la ciencia ficción (Cano 2006) y el gótico (Mora 2000). Interesan particularmente los postulados de Gabriela Mora y Luis Cano ya que, si bien parten de perspectivas disímiles, se observa como rasgo común una mirada de época que excede al texto.

Gabriela Mora sostiene que la obra de Clemente Palma es un instrumento cultural de época. La hipótesis central de su análisis afirma que es representativa de la vertiente decadentista y gótica del modernismo, y vincula su escritura con Julián del Casal y Joris Karl Huysmans. Sin embargo, no puede evitar explicar la novela con elementos extratextuales propios de la psicología del autor. El análisis aborda detalles de su vida personal como la filiación parental con Ricardo Palma (2000: 179) o su sexualidad (2000: 180).

El estudio de Luis Cano, en cambio, piensa su producción en el enclave tensional de dos modelos de desarrollo antagónicos: por un lado, las prácticas de escritura que siguen los parámetros europeos y norteamericanos y, por el otro, la realidad social, económica y política en pre-desarrollo de Latinoamérica. Este crítico

⁴ El período que abarca el final del siglo XIX y el principio del XX en América Latina configura una temporalidad altamente compleja en la que se operan cambios profundos. Esos cambios colocan al sujeto moderno en el enclave de los procesos de secularización que suponen la pérdida del mundo conocido y el reacomodo a una nueva realidad (Chaves 1997 y 2002).

⁵ En los últimos años la crítica literaria argentina y latinoamericana ha prestado particular atención a un conjunto de textos de ficción de carácter fantástico, publicados principalmente en los medios gráficos, a los que denominó “fantasías científicas” o “técnico-científicas” (Gasparini 2012; Quereilhac 2011; Sarlo 1993). Pese a su heterogeneidad y a la variedad de sus autores, se caracterizan por ser el resultado de un complejo proceso en el que convergen las creencias de época, el desarrollo de la ciencia, el soporte material de la prensa y la consolidación de un nuevo tipo de escritor.

investiga la ciencia ficción porque es la modalidad literaria que con mayor claridad expresa la oposición de los sistemas de producción en el contexto sociológico latinoamericano. En el caso particular de XYZ, Cano afirma que esta tensión estructura el texto y se hace evidente al comparar el primer y el segundo capítulo. Así “La ciencia” representa la escritura moderna y los adelantos científicos, mientras que “El romance” representa la ficción y la construcción del mundo a partir del relato.

En ambos análisis, la relación texto-contexto es central, ya sea para explicar el texto a partir de los datos biográficos o, por el contrario, para decodificar la realidad desde el texto. Lejos de negar dicha relación, este análisis la ubica, como ya se señaló, en las formas de recepción, no para explicar una dimensión exterior sino como una forma lúdica en la que lo importante es abordar el artificio o “el juguete” que no es más que el texto, en palabras de G. K. Chesterton:

(El relato policial) es una forma artística muy artificial pero prefiero decir que es claramente un juguete, algo a lo que los niños juegan. De donde se deduce que el lector que es un niño, y por lo tanto muy despierto, es consciente no sólo del juguete, también de su amigo invisible que fabricó el juguete y tramó el engaño. Los niños inocentes son muy inteligentes y algo desconfiados. (Chesterton 2011: 236)

De la cita anterior se desprende la idea de que cada elemento dentro del relato policial tiene un porqué. Retomando a Chesterton, “el lector se pregunta por qué el autor puso a tal o cual personaje a hacer tal o cual cosa” (2011: 234). Jugar el juego implica adentrarse en el texto y olvidar lo extracotidiano. El policial es un modo de lectura inmanente en la que se cuestiona el porqué de las elecciones del autor, prestando particular atención a los procedimientos textuales que traman la novela.

Si bien no se puede afirmar que Clemente Palma creó el texto pensando en escribir un policial, sí se sostiene que con anterioridad experimentó en el género. Además, presenta algunos procedimientos que configuran un dispositivo textual artificioso similar al “juguete”, que habilita una lectura en clave policial. Estos son las precisiones/imprecisiones espaciales y temporales, la idea del doble como motivo, la construcción de un narrador poco confiable y la búsqueda de un lector atento.

XYZ

En 1934 Clemente Palma publica la novela XYZ, escrita en el exilio chileno entre los años 1932 y 1933. El texto está compuesto por un prólogo, tres capítulos y un epílogo. El narrador es William Perkins y su intención consiste en presentar un “atestado” para hacer justicia y esclarecer la verdadera historia de lo que le sucedió a su amigo Rolland Poe. La primera parte se titula “La ciencia” y en ella se narra el inicio del proyecto de investigación de Rolland Poe, que consiste en producir vida a partir de una imagen cinematográfica. Para tal fin, este le encarga a Perkins la construcción de una mansión y un laboratorio en una isla deshabitada. La segunda parte, “El romance”, está compuesta por las cartas que Rolland Poe le envía a su amigo contándole sus adelantos. Luego de muchos intentos, ha conseguido dar vida a las estrellas de

Hollywood, que pueden existir solo cuatro meses hasta desintegrarse. Tiempo suficiente para crear una nueva copia. El experimento alcanza su cumbre cuando Poe logra que las nuevas reproducciones conserven el recuerdo de la anterior. La utopía de la vida eterna se vuelve posible a través de la perpetuidad de la reproducción y la continuidad del recuerdo. La última parte, “La tragedia”, narra el desenlace trágico de Poe cuando una empresa cinematográfica descubre su experimento y monta un espectáculo en el que los dobles son presentados junto a los originales en un teatro. Allí, a la vista de todos, los dobles se desintegran definitivamente y su creador se suicida. En el epílogo, Perkins nos revela la última carta de su amigo y los detalles finales de su vida. El atestado busca revertir el equívoco del expediente, ya que la empresa cinematográfica y el público creyeron que los dobles eran mujeres de un maravilloso parecido con las verdaderas actrices antes que el resultado de un experimento científico.

Lo primero que se advierte al leer XYZ y comparar el subtítulo con el prólogo es la vacilación genérica para designar el texto. La denominación “Novela grotesca” difiere con la designación de “Romance grotesco”. Esto se complejiza aún más cuando en el primer párrafo del texto el narrador afirma: “esto no es una novela, es un atestado” (127). Según la RAE un atestado es un “instrumento oficial en que una autoridad o sus delegados hacen constar como cierto algo; se aplica especialmente a las diligencias de averiguación de un delito, instruidas por la autoridad gubernativa o policía judicial como preliminares de un sumario”.

Esta clasificación, que niega las anteriores, inscribe y emparenta la escritura con el discurso legal y con el género literario del policial. Se busca develar una verdad que el mismo texto en sus divergencias de rótulo, novela o romance, parece no lograr establecer.⁶ La problematización genérica es parte de la materia narrativa que termina optando por señalar lo verdadero en el artificio y no en el espacio de los paratextos entendidos como un lugar de pasaje entre vida, autor y obra. Hay un gesto consciente del autor por apostar a la ficción para cuestionar y negar la validación que se da de la obra fuera de sí misma. Es el texto el más apto para dar cuenta de sí.

En clave policial

En 1935 Clemente Palma escribe un descargo publicado en *La Prensa* de Lima, como respuesta a la acusación de plagio que le hace un periodista argentino, quien afirma que la novela XYZ es una copia del cuento “El vampiro” de Horacio Quiroga. Palma conocía el cuento y en su defensa sentencia: “Quiroga utiliza para la génesis de este los poderes del ocultismo, y yo me baso en los resortes de la ciencia positivista” (2006: 388). Cabría preguntarse cuáles son esos resortes de la ciencia que motorizan la

⁶ Luis Cano analiza la clasificación de “Romance” que utiliza Palma y, citando a Gary Wolfe, afirma que, como sucesores de la novela utópica, el relato fantástico, la ficción detectivesca, la fantasía heroica y la ciencia ficción pueden denominarse romances (2005:160).

novela. A simple vista, la respuesta parece obvia: el artificio de dar vida a una imagen a través de un proceso de manipulación celular. Sin embargo, el plural de la afirmación hace pensar que no es el único resorte y que “el engendro imaginativo” tiene un alcance mucho mayor.

Román Setton, en su estudio sobre el origen de la narrativa policial en la Argentina, retoma a Borges para señalar que algunas narraciones policiales pueden ser concebidas como parte de la literatura fantástica: “una literatura fantástica de la inteligencia más que de la imaginación; un género de imaginación razonada” (2012: 55). Esta afirmación apunta a la idea de “engendro imaginativo”, distinguiendo o particularizando su texto de otras producciones literarias. Finalmente, la idea del engendro también puede leerse en convergencia con “la construcción del artificio” y “la trama de engaño” que señala Chesterton en la cita antes comentada.

Volviendo al descargo, el gesto de Palma de oponer ocultismo a ciencia positivista es extraño ya que el experimento que su personaje lleva a cabo tiene pocos elementos científicos. Como señala Luis Cano, el texto es muy pobre en la construcción del verosímil debido a que siempre es superado por la ficción. La afirmación de Palma genera incertidumbre porque no termina de explicitar cuáles son los resortes de la ciencia positivista. El cuento de Horacio Quiroga se vuelve un elemento más en la red de relaciones textuales con las que trabaja la novela. Estas son *La Eva futura* de Aguste Villiers, *Frankenstein* de Mary Shelley y la obra de Edgar Allan Poe. Sobre este último escritor Jorge Luis Borges afirma: “Poe no quería que el género policial sea un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico, pero un género fantástico de la inteligencia y no de la imaginación solamente” (1982: 193). La concordancia entre Palma y Poe no parece casual.

En la novela, Edgar Allan Poe es un pariente lejano de Rolland Poe. Se dice que el escritor fue un “borracho” y “remoto pariente”, cuya “sangre (está) armonizada con la psiquis de éste” (215). Si se consideran las rondas de tragos, el whisky y el champagne que los personajes consumen en las más de trescientas páginas, es lícito afirmar que la filiación parental con Allan Poe no solo afecta al personaje sino que alcanza a todo el texto. Los tragos son una evocación y un contagio de la ebriedad del “maravilloso poeta”.

A los fines de este análisis, interesa ahora centrar la atención en los procedimientos mediante los cuales se construye el artificioso “juguete”. Es decir, los elementos que habilitan una lectura en clave policial: las imprecisiones temporales y espaciales, el trabajo con la apariencia, la idea del doble como motivo, la construcción de un narrador poco confiable y la búsqueda de un lector atento. Todos estos elementos están imbricados en la trama textual de la novela.

Para comenzar, cabe señalar que el narrador de la novela, William Perkins, dice escribir para recordar y hacer “un atestado”. El testimonio tiene como finalidad contar la verdad que solo él conoce y refutar el legajo que obra en los archivos de la policía de San Francisco con el nombre de “El caso de los dobles de Hollywood y la locura de Mr. Rolland Poe”. La novela es la develación de una incógnita, la resolución real de un caso falso. No hay un detective sino un testigo que se enfrenta a la ley portando una verdad que la excede. La enunciación se legitima desde la verdad. Sin embargo, la

novela con sus procedimientos deconstruye ese lugar y lo desplaza hacia la duda y la sospecha para finalmente delinear un narrador poco confiable, como se intentará demostrar.

Uno de estos procedimientos es el motivo de la apariencia, tanto en la composición de los personajes como en el comportamiento de los mismos y en la acción que motoriza la trama del texto. En cuanto a los personajes, se dice de Rolland Poe que detrás de su imagen jovial y divertida “nadie diría” que hay “un sabio de sólida complejidad mental” (129). Se marca la distancia entre el ser y el parecer. La apariencia también es constitutiva de los dobles de las estrellas de cine porque no pueden reconocer su carácter de copia sino que se creen las verdaderas estrellas.

La segunda forma de la apariencia es el engaño. El jardinero mudo de la isla es en realidad un fotógrafo ludópata y prófugo que simula su discapacidad para ocultar la tartamudez que lo delataría, ya que lo busca la policía por robarle dinero a su jefe para pagar una deuda de juego. Es notable la importancia de este personaje y el valor del simulacro, porque su aparente incapacidad lo transforma en un empleado confiable para Poe, que no puede predecir la futura traición que precipitará el desenlace del texto. Dentro de este grupo se puede incluir el disfraz que utiliza Rolland para entrar al teatro y ver la presentación de la Metro Goldwyn Mayer.

Por último, la tercera forma de concebir la apariencia es el error. Este está presente en la carátula del caso, en la que se asume a las dobles de cine como mujeres de un parecido extraordinario al de las actrices reales, sin poder ver en ellas su verdadera naturaleza: la de haber sido creadas por un artificio a partir de la proyección de una imagen.

Como puede apreciarse, el eje ser-parecer opera en diferentes niveles y tiene consecuencias en los modos de leer. Más específicamente, configura una forma de leer a partir de la desconfianza. Un lector que, como señala Borges a propósito del policial, “es un lector que lee con incredulidad y suspicacia” (1982: 190).

William Perkins y Rolland Poe

Otro procedimiento relevante es el que surge a partir del motivo del doble. Por un lado, las dobles de Hollywood son la posibilidad infinita de crear vida desde una imagen cinematográfica. Por otro lado, la duplicidad está en la construcción de los dos amigos. En el inicio de la novela el narrador William Perkins indica que hace quince años cursaba con Rolland los estudios de ciencias físicas e ingeniería en la universidad. Cinco años después, Rolland se recibe de ingeniero “leyendo una maravillosa tesis que es el inicio de una brillante carrera” (128). Pero de sí mismo señala: “Yo también, tuve alguna suerte en mi profesión de arquitecto” (128). Esta afirmación provoca extrañamiento, ya que si bien ambos eran compañeros de estudios se reciben de carreras distintas. William se transforma en el arquitecto personal de Poe y le construye la mansión y el laboratorio de la isla en la que se llevarán a cabo los experimentos. Sin embargo, es Poe quien confecciona los planos, tarea que por competencia de conocimientos le correspondería a Perkins.

Más llamativa aún es la similitud en la construcción de las voces de ambos personajes. A menudo, en los diálogos, resulta casi imposible diferenciarlas. Este aspecto remite al propio prólogo del texto, en donde Clemente Palma establece un diálogo consigo mismo en función de la pertinencia de la escritura de XYZ. El procedimiento del diálogo con un otro que resulta ser uno mismo ya aparece en 1901, cuando Palma escribe el artículo “Álbum de confesiones” (2006: 371). Allí, una supuesta lectora le realiza una serie de preguntas que él va contestando. Pero hacia el final del texto confiesa que no existe ninguna lectora y que el álbum estuvo solo en su cabeza.

El tópico del doble está reforzado por el motivo ficcional de duplicar la vida y lograr la eternidad. La posibilidad de que Poe haya realizado una duplicación de sí mismo está latente hasta el final del texto. William menciona el pedido de Poe de mandarle una película de su persona para crear un doble que pueda recibirlo cuando visite la isla. Del mismo modo, Rolland imagina confeccionarse un doble “que cuando muriese de muerte natural o por accidente” se encargase de “repetirle la vida desglosada ya del plano del tiempo en plena juventud madura” (255). La eternidad implícita en el invento de Poe también puede leerse como deseo realizable en la afirmación de William al comienzo de la novela, al momento de dar testimonio: “(quiero) que me recuerden cuando desaparezca, hecho que deseo retardar cuanto pueda” (127).

La sola mención de que tanto William como Poe podrían duplicarse y perpetuar sus vidas no parece irrelevante si consideramos que Poe se suicida el día en que las dobles de Hollywood son presentadas en el teatro. Y hasta el mismo William especula con la hipótesis de que su amigo haya creado un doble antes de morir, idea de la que desiste porque “no había tiempo para hacerlo” y “si hubiese sido así se lo hubiese contado en una carta” (359). Llamativamente es a través de una carta póstuma que confirma que su amigo no creó ningún doble porque estaba enfermo. Tenía un tumor producido por el trabajo con las radiaciones. Esta acción de poner en palabras y otorgarle al personaje una sospecha que comparte el lector, para luego deducir su imposibilidad y finalmente confirmarla, subraya la acción y la presenta como una verdad en apariencia incuestionable. Sin embargo, si se toma en consideración el trabajo con las apariencias que propone el texto, cabría preguntarse si es posible creer ciegamente en la fidelidad de lo que se afirma. O si, por el contrario, esta afirmación no es una operación consciente para despistar al lector y desarticular su sospecha, con el fin de ocultar y proteger la identidad de quien narra. Sobre todo porque el narrador, al momento de la enunciación, conoce la verdad completa, por lo que la deducción de William sería parte del artilugio.

El espacio y el tiempo

Se observa en las coordenadas espacio-temporales una construcción voluntariamente imprecisa. En cuanto al espacio, son muy pocas las referencias geográficas que le permiten al lector establecer la ubicación real de la isla. Con respecto

a las coordenadas temporales, Daniel Mesa Gancedo señala que “a pesar de las imprecisiones respecto al año, el texto es rico en indicaciones de la temporalidad interna” (2002). Es minucioso el registro de los días y los meses en las cartas de Rolland y exacta la mención de los plazos temporales que se fijan entre una acción y otra (los años en que Rolland y Perkins estudian en la universidad, el tiempo que viven los dobles, los días que el público estuvo atento a la noticia de las dobles de Hollywood). La importancia del registro temporal, según Mesa Gancedo, se debe a una suerte de coherencia ficcional en tanto que “el proyecto de Rolland está explícitamente relacionado con la vivencia temporal” en términos de angustia provocada por la muerte anunciada de las andróginas en el plazo de cuatro meses (2002: 237). Sin embargo, la frecuencia excesiva de los datos satura la percepción temporal del lector y lejos de cumplir una función referencial, lo desorienta. El lector se ve tentado a rectificar la consecutividad de las cartas o comprobar el tiempo transcurrido entre una creación y otra.

No sabemos con exactitud la distancia temporal que hay entre la presentación de las dobles y el momento de enunciación del texto. Sabemos efectivamente que fueron diez días los que captaron la atención del público. Sabemos, también, que los dobles viven cuatro meses y que tardan ocho días en crearse, tiempo suficiente para realizar la copia que le permitiría a Poe eternizarse maduramente joven.

Para finalizar, interesa volver a los personajes. Es explícita y ya se ha señalado la relación de Rolland Poe con el escritor Edgar Allan Poe. En cuanto a William Perkins, este también tiene su correlato con un hombre real: un químico del siglo XIX, creador de tinturas artificiales (anilinas). Resulta sospechoso el hecho de que en la construcción de la novela haya sido el científico quien tenga una relación filial con Edgar Allan Poe y el arquitecto con la ciencia de “lo artificial”. Si, por otro lado, pensamos en el cuento que crea Rolland en la segunda parte de la novela, cuya finalidad aparente es entretener pero su intención real es explicarle su origen artificial a las dobles, podemos interpretar que la ciencia apela a la literatura para explicarse. Entonces, es posible suponer que el científico construye una ficción para ocultarse y al mismo tiempo restituir su honor. Él, Willian/Rolland, el único que sabe la verdad completa, no es un loco como dice el expediente sino un genio capaz de burlar la muerte y alcanzar la eternidad.

Lo expuesto hasta aquí se plantea como una lectura posible, una deducción razonada que, siguiendo las marcas que el texto despliega, construye un engendro imaginativo. A través del pensamiento lógico el lector configura una mirada paranoica destinada a develar una incógnita que es el mismo texto. La complejidad textual reside en los procedimientos y en el entramado de cada elemento presente en la novela. A diferencia del resto de los géneros desde los que la crítica leyó XYZ, el policial atiende principalmente a lo procedimental sin dejar nada librado al azar. Todo tiene una respuesta que no se encuentra *fuera* sino *en* el texto. Las marcas extratextuales, como el nombre William Perkins o Allan Poe, se resignifican no por la importancia del sujeto real, sino como signos sobre los que opera la literatura. Lo realmente importante es el funcionamiento de los nombres en la maquinaria novela. Es decir, no son los referentes sino el valor que los significantes adquieren al mismo tiempo que constituyen el texto.

Bibliografía

- BERMAN, Marshall. 2011 [1982]. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis. 1982. “El cuento policial”, en *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé.
- CANO, Luis. 2006. “De la ciencia al romance: XYZ de Clemente Palma”. En *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- CHAVES, José Ricardo. 1997. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: UNAM.
- . 2005. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM.
- CHESTERTON, G. K. 2011. *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acanalado.
- DE ROSSO, Ezequiel. 2011. “‘La firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine’ o de cómo las vanguardias leyeron el género policial”. *Revista laboratorio*, n. 4, <http://revistalaboratorio.udp.cl/num4_2011_art6_derosso>.
- GASPARINI, Sandra, 2012. *Espectros de la ciencia*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- MESA GANCEDO, Daniel. 2002. *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en La literatura Hispanoamericana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- MORA, Gabriela. 2000. *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de estudios peruanos.
- PALMA, Clemente. 2006. *Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- QUEREILHAC, Soledad. 2011. *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz. 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1989. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SETTON, Román. 2012. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- SUMALAVIA, Ricardo. 2002. “El meñique de la suegra y los orígenes de la novela policial en el Perú”. *QUEHACER*, n. 134, 122-128.

Fecha de recepción: 19/09/2017 – Fecha de aceptación: 2/12/2017

Patricia Laura Signorelli es estudiante avanzada de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires. Adscripta a la cátedra de Literatura Latinoamericana I-A durante los años 2013-2017. Se especializa en literatura del Modernismo latinoamericano.