

PERIFÉRICA BLVD. O UNA (NEO)BARROCA PESQUISA EN LA PAZ¹

Daniela Renjel Encinas

Universidad Católica de Chile

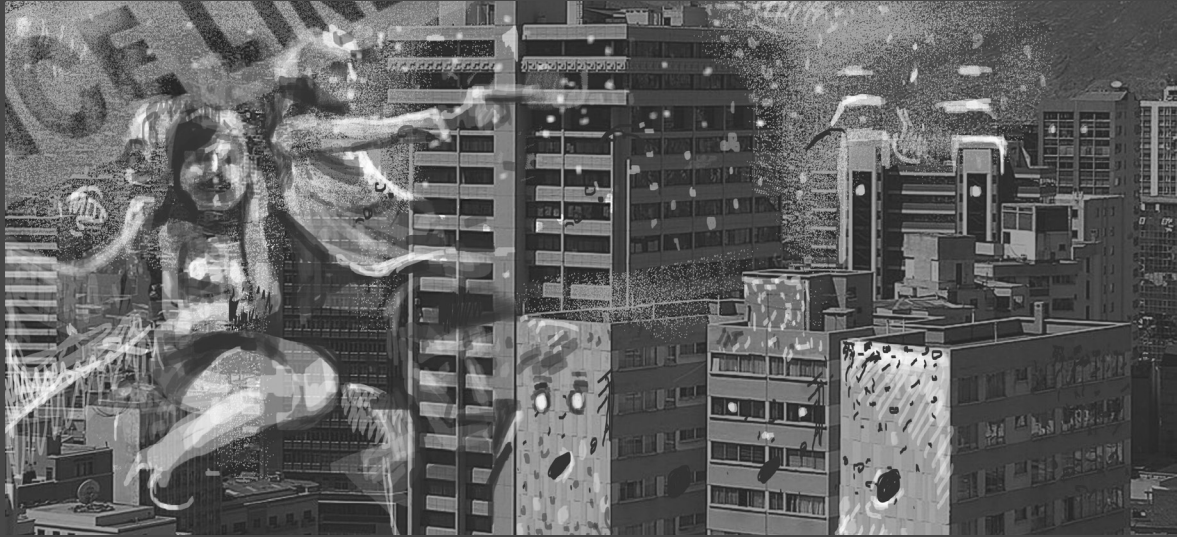
drenjel@uc.cl

Cita recomendada || RENJEL ENCINAS, Daniela (2013): "Periférica Blvd. o una (neo)barroca pesquisa en La Paz" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 143-161, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-daniela-renjel-encinas-orgnl.pdf>

Ilustración || Mar Oliver

Artículo || Recibido: 13/01/2013 | Apto Comité Científico: 12/05/2013 | Publicado: 07/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Dentro de la literatura policial en Bolivia, *Periférica Blvd.* (Periférica Boulevard), de Adolfo Cárdenas, no solo se constituye en la novela que mejor representa al género, a través del uso de la parodia —entendida por Linda Hutcheon como «imitación con diferencia crítica» (1985: 37)—, el humor, el barroco como estilo, el palimpsesto de roles, la reconstruida habla periférica de sus personajes y una de las versiones más sugerentes de la ciudad de La Paz; sino que excede lo que cabría esperarse del género policial, posicionándose como una de las mejores (si no la mejor) novelas bolivianas escritas en los últimos treinta años.

Palabras clave || Policial | Parodia | Barroco | Humor.

Abstract || *Periférica Blvd.* by Adolfo Cardenas stands out as one of the works that best represents the detective novel genre in Bolivia. Its prolific nature is related to its intelligent use of parody—described by Linda Hutcheon as «repetition with critical [ironic] distance» (1985: 37)—, humor, a baroque writing style, a palimpsest of roles, the reconstructed peripheral speech of its characters, and one of the most suggestive representations of the city of La Paz. All of these features defy what is normally expected from this genre, and position the work as one of the best (if not the best) Bolivian novels written in the last thirty years.

Keywords || Detective Novel | Parody | Baroque | Humor.

No deja de ser una comprobación de que de ironías está hecho el arte y la vida, el que en un país donde la amenaza cotidiana llevada a extremos lamentables sea una forma de comunicación diaria entre ciudadanos y ciudadanos-gobierno, así como las prácticas corruptas, el manejo de influencias, la impunidad y las más variadas formas de delito y escurrimiento de la justicia, el género policial no haya tenido más que contadas, aunque afortunadamente valiosas, representaciones. Sobrando casos, material para su ficcionalización y, como se ve de principio, una imaginación apabullante para ejercer medidas de presión ante los desacuerdos, la literatura negra en Bolivia ha sido visiblemente explorada solo a partir de la década de los noventa, con *American Visa* de Juan de Recacoechea (1994), novela casi fundacional de una praxis que poco a poco ha ido cautivando a escritores reconocidos en el ámbito nacional, tal es el caso de Cé Mendizabal, quien escribe *Alguien más a cargo* (1999), novela de pesquisa-enigma; Ramón Rocha Monroy, creador de *Ladies Night* (2000); Gonzalo Lema y su detective Santiago Blanco, quien aparece por primera vez en «Un hombre sentimental» (2001) y luego en dos obras más («Dime contra quién disparo» y la novela *Fue por tu amor, María*), todos recogidos en una edición especial, *Santiago Blanco, serie completa* (2010); Wilmer Urrelo Zárate con *Mundo negro* (2000) y *Fantasmas Asesinos* (2006), y Edmundo Paz Soldán, quien escribe *Norte* (2011) en franca cercanía al género.

A pesar de una escasa publicación de novelas que se desarrollan dentro de los márgenes del género —y que lleva a Urrelo Zárate a afirmar en «38 apuntes acerca de la literatura policial» (2009) que «la literatura policial es la vida loca. En Bolivia todavía vivimos en casa de papá»—, considero que *Periférica Blvd.* (2004) de Adolfo Cárdenas merece una mención y atención especiales, puesto que su calidad y recursos son una muestra de novela negra al límite del género policial, permeada por la parodia, el cómic y una profunda intertextualidad con los referentes culturales —ahora alterados por el humor y la ironía—, que en la musical noche de los márgenes paceños son el contorno y motor de una manera particular de entender cierta cultura y sociedad andina. Si bien la denuncia que el género negro lleva a cabo como misión implícita está presente en esta obra, la misma es, paradójicamente, una celebración de vida y de la cara más amable y significativa de la periferia de una ciudad enmarañada.

Periférica Blvd. viene a ser, en un primer nivel, la continuación del cuento de Cárdenas, «Chojcho con Audio de Rock P'esshado» (1992), que se convertirá en el primer capítulo de esta polifónica novela que narra la muerte de un pandillero grafitero, consumada por otro grafitero que, lejos de ser pandillero, es un teniente de la Policía. Hacia el final del capítulo se sabe que dicho teniente (El Lobo) mata a El Rey por venganza, puesto que este último le habría

NOTAS

1 | Una versión muy breve de este artículo ha sido publicada en la revista *Identidades*, 5. Ministerio de Culturas, Bolivia, 2013, pp. 18-19.

venido robando «ideas» desde niño y «apoderándose de su mundo» a través de la plasmación de anuncios y representaciones gráficas sobre los muros públicos de la ciudad. De forma sorpresiva, en el ordinario cumplimiento de sus funciones, el teniente se entera de que la estrafalaria celebración en la que se encuentra en la ciudad de El Alto (entre las grandes, la más compleja y pobre de Bolivia), cumpliendo con su rutina, es un homenaje a El Rey, momento en que, enceguecido por la rabia, ante lo que considera injusto, decide matarlo. Todo pareciera destinado a quedar en el anonimato de no ser porque su chofer, Severo Fernández, aymara y por eso eternamente denigrado por él, llega mediante una serie de deducciones a entender que su jefe está implicado en el asesinato y, tras confrontarlo, comienza una suerte de manipulaciones y contramanipulaciones que pondrán en juego la subordinación ante el rango, intercambiando, según el momento, el poder de decisión que tienen ambos frente al caso. Así, durante el caos del sicodélico homenaje, el teniente Villalobos no cuenta con que alguien hubiera visto la escena del disparo y, enterados del hecho a través de una emisora de radio con la cual el testigo se comunica, el policía y su chofer visitan lugares inverosímiles de la periférica ciudad nocturna; búsqueda que se traduce en encuentros estrafalarios, escenificando una La Paz tan mítica —en el sentido barthesiano del término: signo de otro signo— como irónica, y teniendo su mejor expresión en un neobarroquismo que la novela no deja de expresar y reinventar como una de sus características principales.

Aunque la crítica literaria sobre el trabajo de Cárdenas es contada, y por lo general se ha manifestado en reseñas publicadas en diarios —lo que creo que se debe a la complejidad de esta escritura y no a su indiferencia— y algunos blogs electrónicos, *Periférica Blvd.* acaba de ser reeditada en Chile por Espora Ediciones. El prólogo de esta edición, escrito por Ana Rebeca Prada, se constituye posiblemente en el esfuerzo crítico más serio producido hasta ahora sobre el trabajo de Cárdenas. En este se sostiene que la novela «es la apuesta por las hablas y los cuerpos excéntricos, desechados, extraños a un orden comunitario» (2012: 13) y se aborda la obra desde el terreno de la «ópera bufa», la neovanguardia y el *patchwork*, por ejemplo, en una lectura que explora las conexiones excéntricas o, más bien, descentradas de un supuesto canon nacional en una práctica literaria absolutamente novedosa en la panorámica boliviana². Por otro lado, continuando con esta somera revisión de las repercusiones que esta escritura concreta ha tenido, se sabe que su versión en formato cómic estará lista en los meses siguientes, lo que no es de sorprender dado que la novela incluye contundentes guiños a este género, y no podemos dejar de mencionar que el cuento «Chojcho con Audio de Rock P'esshado», germen y primer capítulo de este texto, ha sido llevado al teatro y al musical por el Grupo Mondacca (2002) y la Compañía Patas Arriba (2011- 2012), respectivamente.

NOTAS

2 | Hoy en día Cárdenas tiene poco menos que un séquito de interesantes autores que escriben, o intentan hacerlo, siguiendo su estética, lo que confirma el lugar privilegiado que tiene su escritura y estilo dentro de la literatura boliviana.

Puede decirse, así, que *Periférica Blvd.* es en la literatura boliviana un hito demarcador de un antes y un después, debido a su capacidad desbordante de cualquier subgénero literario; es decir, sea que se la lea desde el policial, o como novela urbana, como una representación barroca, o novela sonoro-musical, *Periférica* es más que una novela híbrida o anticonvencional que demanda, por tanto, un esfuerzo también anticonvencional en el lector. El hecho de su aparente complejidad fue celebrado por el dueño y director de la Editorial Gente Común, Ariel Mustaffá, quien jamás imaginó el número de ventas que esta obra podía generar³, según me refirió en una entrevista donde afirmó además que «cualquier lector puede disfrutarla, aunque sin duda quien viva en La Paz enriquece su lectura al entender mayores referencias, como, por ejemplo, que el nombre de los tenientes son nombres de calles de la ciudad. La novela apostó por el humor para hacerse legible; un humor difícil, pero accesible» (Renjel y Rico, 2007).

La dificultad de lectura, no obstante, se debe menos al desconocimiento de referencias espaciales o históricas, como al grado de polifonía que presenta la novela, la que hace de algunas voces, como las del cabo Juan, migrante indígena de una comunidad del Lago Titicaca a la ciudad, una experiencia digna de escucharse.

En la caro peloteyando... mensaje recebero campeon... ono cuatro ciro, campeon foira... aqué onerar efe quence a dos menotos de zona en conglequeto... asé; pero toro siacaba asé comuén Sacaba y la moción destar en el ceurad de noches también aido mencuando meeeencuando, los nervios me han cominzaro a tradecionar e pa' no enloquecerme asé como la Siuiro, como el Tejerenas, como la tenente, me refogiaro en el mósicas en el teorías del composishon yen los alcoles pa' distensarme, sembré con gente del miro, ¿no? (Cárdenas, 2004: 140)⁴

Esta muestra confirma sin mucho esfuerzo que Aldo Medinacelli acierta cuando afirma en «La ironía de Adolfo Cárdenas» (2008) que se trata de una «novela de una diafanidad solar para unos y de un cripticismo irresoluble para otros». Sin duda, como dice Mustaffá, conocer los referentes que están transformados otorga un «placer especial» a la lectura, especialmente en lo relacionado con la sonoridad de ciertas hablas —no por nada el lenguaje es la estrella de la obra—, pero, ciertamente, aún desconociéndolos puede apreciarse y disfrutarse este original trabajo con el género policiaco y su parodia a través del cómic, el mencionado barroquismo, la diferente sonoridad de cada capítulo y el grado de artificio literario que hacen de la escritura de Cárdenas, tal como diría R. Barthes, «una relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social» (1953: 22). Esta idea gravita en la intención y discurso del autor boliviano, el mismo que afirma en una entrevista publicada en el número 1 de *La lagartija emplumada* que su novela «está dedicada exclusivamente a un lector paceño»,

NOTAS

3 | Es importante mencionar que P. B. se presentó al Premio Nacional de Novela 2003 y obtuvo una mención especial, pero no el primer premio. Información extraoficial confirmaba que las razones para esto era la complejidad de su lectura para un lector «no paceño», pero entre los entretelones informales de la academia, cada uno de los jurados manifiesta haber apoyado su elección como novela ganadora de aquel año.

4 | «En el carro piloteando... mensaje recibido, cambio... uno, cuatro, cero, cambio y fuera... Aquí unidad efe quince a dos minutos de zona en conflicto... así; pero todo se acaba así como en Sacaba [mina donde hubo un gran conflicto político que terminó con varios mineros muertos] y la emoción de estar en la ciudad de noche también ha ido menguando, meeeengando, los nervios me han comenzado a traicionar y para no enloquecerme así como el Severo, como el Tejerina y como el Teniente, me he refugiado en la música, en las teorías de composición y en los alcoholes para destensarme, siempre con la gente del medio, ¿no?». Sería esta la «traducción» de este párrafo, alguna vez propuesta para toda la novela, a fin de lograr su mayor comprensión, pero que, como se ve, terminaría con uno de los méritos de Cárdenas: la reproducción-inventiva de un lenguaje en fiel correspondencia con el perfil del personaje.

pero cuyo destino social logra amplificarse al rescatar la palabra oral del(os) migrante(s) aymara(s), por citar el ejemplo más visible; pero, especialmente, al crear algo más a partir de lo que podrían ser superficiales plasmaciones acústicas de una supuesta realidad. Lo que el lector tiene al frente son verdaderas construcciones de una densidad psicológica, social y de imaginario que son menos reflejo que transformaciones de la conciencia de una realidad percibida como espectáculo y, por eso mismo, digna de celebración.

Por su parte, Camacho sostiene al respecto, en la entrevista aludida que, no gratuitamente y de forma irónica, «alguien como el cabo Juan en la vida real no podría entender al cabo Juan, si accede al capítulo donde él es el narrador, “Sueño de reyes”», lo que evidencia aún más este doble poder de la escritura que, siguiendo a Barthes, muestra mejor las cosas, asumiéndolas como enmascaramiento y señalando la máscara a su vez. Ese *larvatus prodeus* al que se refiere Barthes posibilita la aserción de Camacho: «la sinceridad necesita aquí de signos falsos» (Barthes, 1953: 46). Y, para que «alguien como el cabo Juan en la vida real» pueda reconocerse en la novela, necesitaría mirarse de perfil, como aconsejaba Lezama Lima cuando pensaba en el barroco; es decir, una mirada que permita ver lo que un reflejo frontal encubriría: la máscara que permite ver lo real del personaje⁵. Solo de esta forma, *Periférica Blvd.* puede apuntar a un lector paceño, pero no a cualquier lector paceño, sino a uno comprometido con la demanda del lenguaje y los significantes en juego (lo que, irónicamente, hace de este lector un lector universal): un imaginario paceño reconstruido, reinventado, celebrador del exceso ficcional de esta realidad ubicable en la ciudad de La Paz, y que es eminentemente barroca.

Además del trabajo ya aludido de Prada, Juan González (2009), editor de El Cuervo, ofrece en su blog una provocadora lectura a partir de pequeñas «entradas» que pudieran hacerse de la novela, y que hallo lúcidas, aunque relativizables, como este fragmento, por citar un ejemplo: «PB orbita en torno a un centro ausente, un original imposible. En PB no se describe, se enumera: como en el Pop, no hay ya objetos, únicamente hay datos», cita que a su vez se reconoce como una cita a Barthes en *Sade, Fourier, Loyola*. Dudo que *Periférica* no sea más que un acopio de datos, como sugiere Gonzales. Creo, en todo caso, que los «objetos» no solo están, sino que están transformados y gozan de una profundidad entregada con sutileza e inteligencia, lo que hace que los personajes, para alejarnos de los objetos, no sean seres planos, funciones, clichés de su ambiente social, sino seres con pasado, elecciones, historia, una fuerte carga irónica y una gran capacidad de sorprender al lector.

NOTAS

5 | Este «dar voz» a un subalterno es entendido en este trabajo como un guiño irónico a la conocida pregunta de G. Spivak («¿Puede hablar el subalterno?»), puesto que, como sostiene Camacho, es casi imposible que en el discurso del cabo Juan un indígena oriundo y habitante del lago Titicaca pueda reconocerse a sí mismo, y la ironía es mayor, porque esta dificultad no estibaría en una falta de eco de sus demandas políticas o sociales, sino en la barrera lingüística. Simplemente, la sonoridad del habla captada por Cárdenas, y que los lectores que tienen el castellano como primera lengua pueden encontrar y celebrar como «real», difícilmente es así percibida por el grupo étnico-social al cual se hace referencia directa. Por tanto, considero que esta posición apela más a la forma en que puede sustentarse la ficción que a un discurso pseudorreivindicatorio que busque politizar alguna subalternidad étnica o social (aunque paradójicamente esto ocurra), puesto que esta novela así como permite reírse sin parar, también permite replantearse muy en serio la realidad.

1. Un policial contra el policial

Como había señalado, la particularidad de esta novela radica en hacer de la parodia un instrumento de representación de la ciudad, la noche y un tejido de lenguajes que conducen la pesquisa. En esta lógica, la primera «transformación» (o debería decir «travestimiento») —en los términos en que Linda Hutcheon entiende la parodia, es decir, como una «imitación con diferencia crítica» (1985: 37)— por la que atraviesa el género, convencionalmente hablando, atañe a las funciones de detective, delincuente, ayudante y víctima, que son superpuestas entre los personajes: el teniente —investigador oficial— es a su vez el asesino de El Rey; la investigación recae sobre el testigo del asesinato, que no es, lógicamente, un delincuente, sino alguien que conoce o se cree que conoce la verdad, lo que es, desde luego, perjudicial para el policía. El ayudante (chofer de la patrulla), teóricamente ignorante, y quien lleva como estigma frente a su jefe blanco su condición social-racial, es en realidad quien obtiene los datos y hace las deducciones necesarias, conforme a su deseo de ser desde niño detective de la policía. No obstante, él pudo, sin querer, haber matado al padre de la Tamar, hombre a quien interroga con su jefe sobre el paradero del Maik, lo que lo convertiría, víctima de las órdenes del teniente, en otro asesino. Como se ve, los roles tradicionales quedan de inicio revertidos, y no solo se amplifican, sino que se llevan adelante siendo incluso antagónicos, a manera de un palimpsesto. Y es que esta novela despliega desde la ficción lo que René Zavaleta Mercado llamó «sociedad abigarrada» (1986: 50), al pensar en la sociedad boliviana; es decir, una nación que no ha logrado subsumir realmente las formas productivas, políticas y culturales en algún tipo de hegemonía. Al respecto, lo que nos resulta muy oportuno, Luis Tapia, el estudioso más importante de la obra de Zavaleta, señala que en ella la nación es el reflejo de una producción cultural barroca; es decir, de aquella donde en torno a un eje central se multiplican los núcleos proliferantes: «Mi intención no es equiparar lo barroco a lo abigarrado, porque lo barroco connota ya un grado de fusión mayor que justamente lo abigarrado no tiene; pero el barroco es un tipo de producción cultural que se hace sobre las condiciones del abigarramiento social» (2002: 319) y una de las formas más legítimas de expresión de la cultura paceña, como bien lo sabe Cárdenas.

Pero volviendo al policial, es el teniente Villalobos quien encarna la figura del detective formal: hombre blanco de mediana edad que entra a la institución policial empujado por su madre, puesto que su verdadera vocación era la de «artista», enunciada a través de dibujos en sus cuadernos escolares y luego mediante grafitis en las paredes de la ciudad. Lógicamente, hay en esta elección un guiño burlesco a la concepción moderna del arte. Si bien el grafiti tiene un gran valor

social mediante el cual un muro se hace espacio público y abierto, sujeto a ocupación, empoderamiento y lucha conceptual, e incluso, puede entenderse como la expresión de los ciudadanos que por anonimato, código o mensajes —ideología, en suma— representan los «actores marginados de las vías letradas» (Rama, 1984: 50), en la novela nunca se conoce realmente cuál era el valor de los escritos o dibujos que llevaron a El Lobo a ver en la muerte de El Rey un resarcimiento por el robo del supuesto mundo que le pertenecía. Es más: a juzgar por los grafitis que sí se leen en la novela, estos constituyen a su vez una parodia de la práctica que se inició como militancia de quienes no podían acceder a la imprenta, siguiendo a Rama; continuó como una actividad no normada de protesta, demanda y territorialización de identidades, hasta hacerse, a su vez, una práctica artística y representativa de múltiples discursos y concepciones de arte. Los grafitis de El Lobo y de El Rey parecen distar un poco de esto, o al menos Cárdenas, al no reproducirlos en su densidad significativa, en su capacidad de representación del mentado «mundo robado» al teniente, permite al lector dos cosas: o entenderlos como una parodia burlesca o suponer en ellos una importancia tan trascendente como difícil de reproducir, y esa ausencia de representación de un mundo altamente significativo (si le creemos a El Lobo) es la que intenta cubrir a su vez el vacío, por lo que creo que es mejor inclinarse por la primera alternativa.

Volvamos, sin embargo, al investigador oficial. Villalobos es, como casi todos los personajes, un hombre que oculta una identidad, acaso más emotiva y romántica, casi folletinesca, detrás de un perfil rudo y simple. Su capacidad deductiva es bastante reducida, como muestran las notas, tan insuficientes como inútiles, que toma sobre los hechos, cuando lo conveniente sería actuar. Veamos, como ejemplo, esta nota es lo que se muestra en una página de la novela:

Caso reabierto a las 0:40

Sujeto de pesquisa momentáneamente perdido

Locación actual: Celebración gay donde

supuestamente se esconden líderes marginales

(otra de las estupideces del Oquendo)

Datos adicionales obtenidos: hasta el momento ninguno

Tareas inmediatas: retomar pesquisa sujeto

llamado Mike

Comprometer más activamente al chofer de la

unidad en la búsqueda de supuesto testigo. (Cárdenas, 2004: 37)

Es, además, como cabe esperarse, un ser racista y explotador de Severo, quien por su extracción indígena en una sociedad aún colonialista, así como por su rango, se ve privado de toda defensa real frente al teniente, como deja ver este diálogo:

-Che, campestre, ¿dónde te metes?, hace media hora que te estoy esperando... te me haces anotar 24 hrs. de arresto, ¿oído?, ¿no oído?
-Oído, mi teniente (qué desgraciado este q'ara).
-Y no me mire torcido porque se hace anotar otras 24... ¡Ya, adentro!
(Cárdenas, 2004: 15)

Si bien sería arbitrario atribuir a Cárdenas la más mínima intención anticolonialista a favor de cualquier tipo de reivindicación racial, es difícil no percibir que el peso de la oralidad en esta escritura no puede dejar de tener una huella política. Es un sujeto subalterno desde toda óptica quien deja oír su voz, su insulto, su razonamiento y su conclusión, permeando estructuras aparentemente homogéneas en un mundo cuyos actores no lo son en absoluto; es más, el bifrontismo está en lo más profundo de sus almas. Es así que el pensamiento postcolonial se hace presente en «la palabra oral que se va subsumiendo en discurso letrado; los mitos, testimonios o imaginarios colectivos que se ven reducidos a los lineamientos genéricos, lingüísticos e ideológicos de la “alta cultura”⁶; el performance popular visto desde la perspectiva del receptor urbano o desde los registros excluyentes de la historiografía liberal» (Moraña, 2003: xi), y cuya consecuencia más importante es la confirmación de la actualidad y vigencia de estas tensiones en las que toca definir el día a día.

Severo, en este sentido, quien viene a encarnar al detective real, es el único personaje que, en un contexto donde la imposición del poder y el destino son la pauta de la acción, vive su vocación: investigar. Su origen humilde y su falta de instrucción, así como su (mal) uso del castellano no impiden que su (otra) voz en la tradición del policial nacional se haga audible y logre «resolver» el caso —entiéndase: confirmar que el Maik no puede reconocer al asesino de El Rey, lo que mantiene la inocencia de su jefe— por encima de la supuesta capacidad origen, clase social, racial y formación del teniente. Dice Severo cuando se da cuenta de que el crimen no pudo haber sido político, como apunta Oquendo: «Pero a mí no me convence para nada, y sigo pensando cómo puedo agarrar y decirle que pruebas tengo de que mi teniente Oquendo solito se ha lactado y quel caso nuesta cerrado» (Cárdenas, 2004: 28), demostrando un razonamiento más apoyado en el sentido común que en una técnica académica que, bien podría alegorizar un discurso irreal, inservible y poco práctico.

En ese sentido, no es solamente lo deductivo de su método de razonamiento, clave para el policial tradicional, y su capacidad para apelar a lo elemental del proceso investigativo lo que habría que rescatar, sino la instancia básica de quien pregunta y confirma desde lo más elemental, desafiando en un contexto desbordante de risas a un sistema ineficiente y su forma de hacer las cosas. Severo pregunta,

NOTAS

6 | No olvidemos que *Periférica Blvd.* demanda un nivel importante de compromiso en su lectura, incluso en el grado que podría entenderse como el más «superficial»; es decir, el que atiende simplemente al sonoro y da paso a la risa, dada su «cualidad imitativa», lo que puede ser un rastro al menos elemental de lo que, hoy por hoy, todavía pudiera llamarse «alta cultura».

obtiene datos de quienes pueden ayudarlo; meseros, borrachos y marginales son su indiscriminada fuente de información. Así, al ver que el muerto del polifuncional —el Rey— presenta pruebas de haber sido baleado y no acuchillado, por ejemplo, deduce que el asesino no ha podido ser un simple grafitero del lugar. Observa luego la palidez y turbación del teniente, así como sus anotaciones nerviosas y sus manos sucias para llegar a la verdad.

Pero de pronto se me prende el genio y «ajá», digo: «El Lobo tiene que ser o el malandro de su hermano del jefe o si no uno de sus compinches y que lua templado al loquito». «¡Claro!, me contesto yo mismo. Peor con el Oquendo; por eso su prisa por despacharlos a los desgraciados. Aura me pregunto ¿sería su problema de los Desputes (o como se llamen) con El Rey? ¿O sería, ¡uyuyuy!, por orden de mi teniente que luan enfriado al pobre?, y me asusto de lo que pienso pero digo también, ¿no?: “Tengo que estar ojo al charque”». (Cárdenas, 2004: 24)

Sin embargo —y aquí otro gesto parodiador del policial tradicional, que privilegia el razonamiento y la capacidad crítica sobre todo esfuerzo— es la presencia de un yatiri, un vidente en coca, un adivino, quien les revela en medio de la madrugada dónde pueden encontrar al Maik y a sus acompañantes, datos por demás precisos (una boda, y dice además que no está solo, sino con dos personas más) que serían imposibles de obtener por la sola vía de la razón, haciendo eco de lo que Hutcheon sostiene: «la parodia, burlesca o no, dialoga con los textos a los cuales parodia y produce una transformación de su sentido» (1985: 13), lo que en este género, en concreto, equivale a poner a «la razón» al mismo nivel de cualquier mecanismo que ilumine esta búsqueda ya rocambolesca. Buscar al Maik es transitar espacios de excesos, de derroche lingüístico, sexual, espacial y sonoro; es decir, un recorrido por el cual se cuele la ciudad, sus personajes marginales, sus historias, sus olores, sabores y valoraciones, cosas que en cierta forma no son ajenas al género policial, el cual va de la mano de la crítica social. La distancia cualitativa entre *Periférica Blvd.* y la mayoría de las obras del género radica en la capacidad implícita de celebrar esa pesquisa —en el fondo muy trágica— y esas formas de vida descentradas que habitan la ciudad, que no es lo mismo que buscar la «estetización de un mundo de injusticias y miserias atroces», como sostiene Mabel Moraña en el prólogo de *Escribir en el aire* (2003: vi).

2. Del crimen y otras formas de delinquir

El policial tradicional trabaja el crimen como una manifestación de la descomposición moral de la sociedad. El delito es la vía indigna por la cual se consigue un bien que no puede ser detentado por el camino legal. Es, en este sentido, la muestra de la ambición casi patológica del hombre por ser y tener o la venganza por no ser o no

tener, y si bien el lector tiende, de forma paradójica, a identificarse con la víctima, no deja de sentirse compenetrado con el agresor, lo que lleva a José F. Colmeiro a sustentar que

la novela policiaca negra sirve simultáneamente como medio de crítica social y como válvula de escape colectiva a los conflictos y tensiones provocados por choque de intereses en la sociedad y por ambiguas posturas con respecto a ciertos valores morales particulares. (1994: 220)

De esta forma, el primer delito en *Periférica Blvd.* es visto como un acto de justicia. El Rey, según El Lobo, merece morir por ladrón, pero ¿ladrón de qué?, nos preguntamos: de ideas y, por tanto, culpable de *apoderamiento de mundo*. ¿Hay en algún código penal una tipificación así? ¿Delito de lesa salud mental, que significa más que el mero plagio? El *apoderamiento de mundo* puede ser, de esta forma, una abierta burla de lo que la sociedad llega a punir, pero, por otro lado, un acto extremo de venganza asentado en el hecho de que robadas las ideas que sustentan una vocación o una vida, se estaría atentando contra esa propia vida de forma contundente. No obstante, justamente este tipo de crímenes, llamémosles psicológicos, no son suficientemente punibles en la mayoría de los códigos, de donde la crítica social, bajo este matiz, sería evidente. Detrás de la risa, una risa hasta macabra, se asoma la vanidad de vanidades que sustenta más de un crimen. Esta misma pregunta podría desplazarse a un contexto superior, ciertamente, si volvemos a remitirnos a un contexto postcolonial. ¿No ha hecho precisamente eso la cultura impuesta con las llamadas subalternas?

Sin embargo, más allá de esta doble posibilidad interpretativa, el hecho es que hay un delito que no es castigado; es más, el teniente Villalobos no solo mata de un disparo a El Rey, sino que muy posiblemente al padre de la Tamar, mientras Severo va por agua para reaccionarlo, lo que muestra que el poder abusivo de la policía es realmente ilimitado, especialmente frente a los más marginados y, por tanto, anónimos. *Periférica Blvd.* construye un humor muy cuidado para poner a interactuar a estos dos policías y sus afanes, pero en ningún momento, una imagen positiva de la institución como tal, o de sus servidores. Todo lo contrario: la narración existe porque se intenta esconder un crimen cometido por un teniente, que luego son dos y bien pudieron haber sido tres, si es que Severo no se apiadaba del Maik, quien de todas formas no esquivará una golpiza y una noche de arresto a título de haber estado presente en el lugar del primer crimen y haber visto que alguien —a quien afortunadamente no puede reconocer— mató a un hombre. Ese fue su error: ver y decir que vio, cuando vale más en ciertas sociedades ignorar lo que se sabe, olvidarlo; *hacerse el opa*, diría Severo.

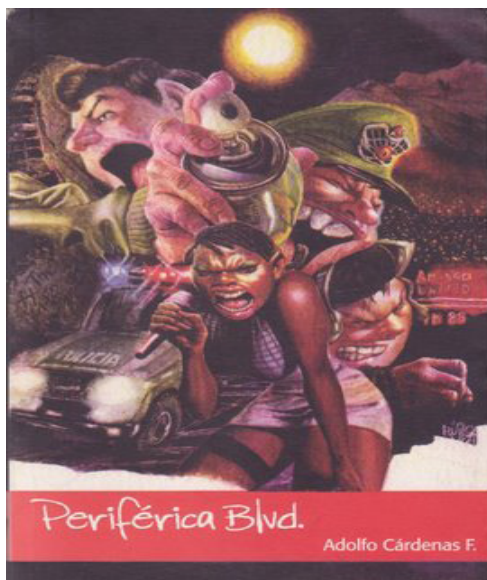
Por otro lado, está además la decisión del teniente Oquendo de dar

el caso por cerrado tras una simple deducción, apoyada en un par de señas que sostienen que la muerte de El Rey se trata de un crimen político; es decir, el hecho de evitar una investigación necesaria, correcta y formal de un asesinato, conformándose con una explicación simplemente posible, lo que equivale a cerrar el caso sin haberlo siquiera abierto. De igual modo, la detención de los presentes, sin pruebas, es un colofón natural de esta forma de proceder, de tal suerte que la policía además de ineficiente se muestra totalmente abusiva, sinécdoque de un poder estatal corrompido y silenciador.

En consecuencia, es también digna de nombrarse la falta de vocación de la mayoría de los miembros de la institución «verde oliva», como se conoce a la Policía Nacional en Bolivia. A excepción de Severo, quien desde que recuerda desea ser detective —«pero yo quiero ser gendarme, policía, patrullero, detective de tercera de segunda y de primera clase respectivamente y mi madre: pero llockalla desgraciado ¿Estás loco? No. ¿Plata te falta? No» (Cárdenas, 2004: 242)—, el resto de los funcionarios llegaron al cargo por «cosas de la vida»; por descarte, comodidad, influencias, etc., lo que, sin duda, tiene, como se ve, repercusiones sociales que en la novela no son tratadas abiertamente, pero sí sugeridas. La presencia de «frustrados», como apunta Camacho en la entrevista señalada, no puede no generar consecuencias en una institución del orden.

NOTAS

7 | El cual es también un espacio en construcción, si se toma en cuenta que El Alto es una de las ciudades más jóvenes de Bolivia y formada por la inmigración de comunidades campesinas, asentada en el contorno alto de la ciudad de La Paz.



Portada de la 3ra edición en Bolivia

Otro aspecto que es abiertamente satirizado en la novela es la total alienación del grupo social alteño en busca de una identidad que cruza lo norteamericano —el rock— en su música y expresiones, con lo pandillero andino⁷ en la lucha por el espacio físico que entiende la escritura impresa en la superficie de la ciudad como arte textual urbano donde se juega el «poder ser» (parte de una versión

de ciudad, diría Rama). Dos formas de expresión que al juntarse para celebrar un hecho dan por resultado esta cosa intraducible que se perfila como cultura alternativa alteña, o algo así como lo que la socióloga presente en el tributo a El Rey define cuando es arrestada por la policía como una «masa marginal sometida a un proceso de psicosis colectiva» (Cárdenas, 2004: 25).

Finalmente, queda claro una vez más dentro de la práctica del género negro que conocer «la verdad», es decir, que el teniente Villalobos fue quien mató a El Rey; que él es o era un grafitero, que además mató al padre de la Tamar; que se tiene injustamente detenido al Maik, entre otras verdades reveladas, puede ser posible, pero esa verdad expuesta no cambiaría nada. Probablemente a la sociedad tampoco le interesa saber quién mató a esos marginales o antisociales, lo que es tan o más grave que no poder hacer justicia. Felizmente para el Teniente, el Maik no puede reconocerlo, lo que le asegura, como dije, impunidad, demostrando que quien tiene el poder no tiene culpa ni deuda social que pagar. El único resarcimiento posible, si se apuesta por esta interpretación, estaría en dar muerte al ladrón de ideas, léase «mundo», y al padre violador de la Tamar, lo que guarda un atisbo de justicia divina. El final de la novela es, no obstante, cómico, siguiendo los preceptos clásicos de la comedia, ya que ambos policías y el Maik terminan tomando una sopa para terminar-iniciar el día, dando el caso por cerrado y haciendo de la trágica historia una risotada mayor.

3. De la periferia y sus relaciones

Dado que *Periférica Blvd.* es una novela que rinde homenaje al género a través de la parodia, esta asimila aspectos importantes del policial clásico para señalar con un humor inusitado en la literatura boliviana los lugares estratégicos de la cultura, el estilo, el sentido y la potencia o debilidad de una lectura que permita esta apropiación del género llevado al límite. Así, la primera evocación a mencionarse, por ser la más evidente, es la de Holmes y Watson. Los personajes de Conan Doyle juegan una suerte de inversión en la novela paceña, puesto que Severo Fernández es un simple Watson solo en apariencia. Tras la figura del ayudante, chofer de patrulla, «indio precolombino», a decir del teniente, está el verdadero cerebro de esta cómica y compleja búsqueda. Cerebro, mirada, voz y algo que viene siendo vital en un marco donde nociones como «subalternidad», aun en medio del humor, no dejan de estar presentes y en torno a ella es más oportuno, como señala Cecilia Méndez G., olvidar la pregunta de si el subalterno puede hablar, o quién finalmente rescata su voz, para pensar la subalternidad como «la misma instancia de lo “irrescatable”» (2010: 203).

La relación teniente-cabo la encontramos, no obstante, en *Quien mató a Palomino Molero*, policial de Mario Vargas Llosa (1986), aunque no en la misma forma e intensidad. En la novela del peruano, el teniente Silva y el guardia Lituma tienen una relación distinta a la presentada entre el teniente Villalobos y Severo; es decir, una relación donde el «blanco» no abusa de su cargo ni su extracción social-racial frente a Lituma. Si bien las diferencias existen y son marcadas por otros miembros de la comunidad, la relación entre ambos es casi amistosa. Así, diríamos que la asimilación se daría por oposición, aunque no hay en la novela ningún gesto que confirme que Cárdenas haya querido rendir cualquier tipo de homenaje a la novela de Vargas Llosa.

Existe, además un grado de «asimilación híbrida», para utilizar los términos de Bajtín (1992) con la novela de Paco Taibo II, *Cosa fácil* (1977), donde la figura de un DJ de radio, como personaje clave, ayudante, para la resolución de un crimen también está presente. Si bien el DJ del español no se implica al grado que lo hace el Alex, el DJ de la novela andina, es interesante establecer relaciones entre figuras mediáticas que detrás de un micrófono pueden intervenir de forma importante en el curso de una investigación, sea en la búsqueda y manipulación de información, en la generación de opinión o a través del poder que le otorga el medio de comunicación para decir o callar, y las formas de hacerlo; poder en apariencia invisible, pero que no por nada ha venido a alinearse como el cuarto mando del Estado.

Considero, por tanto, poco probable que estas asimilaciones hayan sido conscientes, mostrando más bien que se tratan de coincidencias más que de ecos, que en el caso de Cárdenas se hacen más complejas y significantes.

4. Más que un policial

Como se ha visto hasta aquí, son muchas las cualidades literarias de esta novela. La presencia de la parodia es capital para la transformación de la lengua —léase también, en este sentido, «traición» de la lengua— que desde la oralidad pasa a la escritura y hace del género negro otra cosa. Escribir la oralidad de posibles grupos sociales, es la primera y principal creación de Cárdenas, pero él hace mucho más. Así, es difícil no recordar a Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* y su afán de remarcar que «*sus héroes (o mejor heroínas) son la nostalgia, que llam[a] la puta del recuerdo, la literatura, la ciudad, la música y la noche...*» (advertencia a la edición de 1997: 7). Cárdenas está por el mismo esfuerzo y compromiso, incluso en su apuesta por hacer de una lengua andina

posible, representada e inventada, la *vedette* del show letrado. En este sentido, no deja de ser notable la conciencia de representación que el autor ha procurado que el lector tenga al momento de recorrer la novela. Así, junto con los personajes tradicionales, el lenguaje es otro personaje de igual importancia dentro de la noción de «obra»; un lenguaje que se sabe representación de un lenguaje, y un conflicto que se sabe artificio, ópera, «ópera rock-ocó», como sugiere la primera página del libro; es decir, escenificación de un barroco extremo, como lo fue el rococó.

No deja de llamar la atención que el autor haya querido enfatizar el hecho de esta representación musical, como es la ópera, presentando a los personajes como elenco y dándoles, incluso, un registro vocal —soprano, tenor, barítono...— así como el nombramiento de participaciones especiales (Batallón 2 morados de artillería o la Fundación orquestal de rock sinfónico) (Cárdenas, 2004: 9), lo que marca, de inicio, al menos dos cosas: la importancia de leer esta novela como si se tratara de presenciar un espectáculo (tan real, tan vital, tan diario, como artificioso, construido, montado para sacarnos de la ciudad diurna y conocida) y la importancia de escuchar el habla de sus personajes, como un tributo a la panceñidad y todas sus construcciones. Este es un libro de profundo tejido acústico, que incluso conviene leer en voz alta y, si se puede, cantar las melodías transcritas como parte del relato y el imaginario social. Sin embargo, no solo está la presencia fundamental del sonido escuchado y pentagramado (lo que es un gesto bastante irónico, cuando se sabe que la música popular folclórica no tiene una tradición escrita), sino un nivel de intertextualidad con la ópera como género que abarca casi todas las artes, y su técnica de guionización. Los capítulos representan actos y estos actos son narrados por personajes distintos, a la manera de arias, donde el ca(o)ntante da cuenta de su subjetividad, siendo el único sobre el escenario, presto a convocar un estado: el suyo.

De la mano de este gesto, está el guiño una vez más paródico, en este caso burlón, de la sobreinterpretación académica de este tipo de construcciones populares simples, que son sometidas casi por fuerza a un análisis descontextualizado que, favoreciendo un inútil esfuerzo intelectual, imponen a los textos decires que jamás fueron intención de sus creadores ni de los propios textos. Así está, por ejemplo, la canción que con la ayuda de Severo compone el cabo Juan: «Domitila no me dejes/ Domitila no te vayas/ No me dejes amorcito/ no te vayas mi cholita» (Cárdenas, 2004: 143) y de la cual cierta crítica en un periódico —dice la novela— habría afirmado que:

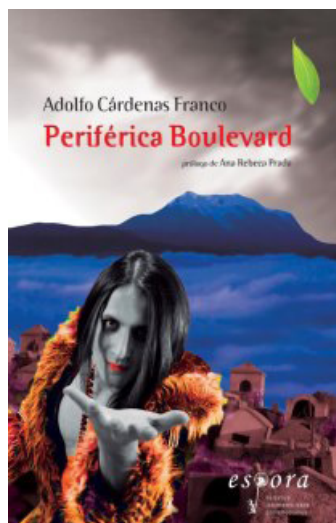
«... retrata tan magistralmente la soledad del hombre andino trasplantado a la urbe, donde desintegrado de su medio, nómada por obligación, construye un elaborado pedido de auxilio por debajo de la aparente

simplicidad del texto estructurado a partir de prefijos simbólicos, que juntos casualmente forman el nombre Domitila en el que se puede entre-leer: DOnde MI Tierra Laja, búsqueda recurrente del retorno que se eterniza en la salida sin llegada-encuentro con la tierra-mujer añorada...» (Cárdenas, 2004: 246).

Este gesto es nuevamente una muestra de las múltiples burlas que este policial celebratorio del lenguaje juega a la cultura y la academia.

Por otro lado, es ponderable la incorporación del cómic como escritura visual-textual que rompe el formato tradicional de la novela, incluyendo escenas que no son descritas narrativamente, sino mostradas a través de dibujos y de la propia estética del cómic. Allí está la escena que, tras un «eso», por ejemplo, se ahorra una narración verbal al incluir un gráfico, expresando una cultura que se lee de esa forma, no mediante textos completos, sino mediante escrituras anónimas, camufladas, violentas y codificadas. Este es más que un aspecto temático de la novela: se trata de mensajes que nos llevan a reflexionar sobre su soterrado poder comunicativo y los juegos de poder que a través de dichas marcas se revelan y empoderan del imaginario: aludir, dibujar, nombrar de refilón verdaderos manifiestos son presencias y amenazas para sus (de) codificadores.

Estas características son suficientes para entender lo que *Periférica Blvd.* genera en el espacio policiaco-barroco boliviano; no obstante, es vital enfatizar que este listado de invenciones y transformaciones no sería posible sin la presencia del humor construido con tanta eficiencia, lo que también constituye un giro profundo dentro del género, que eventualmente apela a la ironía y guiños humorísticos, pero que no se regodea en los aspectos más trágicos de la sociedad. Lo interesante es que tras la aparente degradación de los personajes —lo que precisamente hace reír si pensamos en la comedia— hay una crítica social muy dura, la cual vale la pena no solo para reírse en lugar de llorar, sino sobre todo para verla desde otro ángulo. Es así que todos los personajes resultan degradados, unos por otros, olvidando lugares y cargos, como ordenaría la fiesta o el carnaval.



Portada edición chilena

No puedo dejar de enfatizar, así, la importancia del barroco, ya nombrado, en la configuración de este mundo risible y significativo, lo que engrosa la profunda transformación que la novela hace del género. Allí donde se demandaba, además de razonamiento, austeridad, precisión en los datos y convergencia de la información, tenemos abundancia, derroche, palabrerío, divergencia de imágenes, sonidos, dibujos, fragmentos de música, cambio de tipografías, pasados inimaginables de los personajes que nos muestran su cara desconocida, coronaciones «Drag», prostíbulos... es decir, un mundo emergente en capítulos que poco tienen que ver con la búsqueda del Maik, y que son hermosas digresiones, «núcleos proliferantes» en fuga, diría Alejo Carpentier (1990), y que no concentran nada, porque están ahí para celebrar más bien la dispersión que cultiva la cultura popular paceña. Así, cuando se trata de contar la incursión del Maik en las alcantarillas de la ciudad, hábitat de decenas de marginales drogadictos de la cual no puede salir sin ser obligado a vivir una experiencia similar, donde los «hermanos de la clefa» aprovechan para robarle, él narra:

Con la orgía ya en reflujo y el desenfreno escapando por las bocas de tormenta, el vuelo se hace más tranquilo, alterado tan solo por esa lluvia ácida que persistentemente se desprende del reverso del asfalto, empantanado más esa geografía apocalíptica regada de insepultos acurrucados, semidesnudas de sonrisa patética, lactantes apelonados, enfebrecidos espectrales, madonas yacentes o majas vestidas, todos despojados de sus disfraces de guerreros de cloaca, indefensos, desprotegidos que roncan, pedorean, eructan, vomitan, tosen, se ahogan, se buscan y rebuscan tratando de inventar la fórmula que les permita vivir otra hora... (Cárdenas, 2004: 53)

Este movimiento centrífugo, este ir y venir y deambular por la superficie y lo profundo de la ciudad da cuenta de lo que Macarena Areco en «Cartografía de la novela chilena reciente» llama «novela de la intemperie», en oposición a lo que para ella sería una «novela de la intimidad» (2011: 183); es decir, una novela de interiores, de desplazamientos internos, subjetivos y casi minimalistas. *Periférica Blvd.* es todo lo contrario; es la aventura del exterior, la celebración de la calle, la exposición, el movimiento, el contacto de mundos, que es siempre la presencia gozosa de los contrarios.

Es esta exposición la que es revelada al finalizar la novela, cuando nos damos cuenta de que la narración está hecha por el Gendarme Severo Fernández a la memoria del Teniente Villalobos, muerto el 12 de febrero del 2003, día en que la Policía se enfrentó con el Ejército en la ciudad de La Paz, de donde se deduciría que este hecho históricamente real, mató al teniente, personaje. No obstante, la decisión de matarlo no deja de representar un misterio; primero, porque muere el mismo año en que la novela es escrita y, segundo, porque esta muerte no es narrada y es solo visible para un lector

atento y seguramente boliviano. Vaya uno a saber si Cárdenas quiso evitar tenientes apócrifos o simplemente cerrar toda posibilidad a una segunda parte. Lo cierto es que con su muerte y la dedicatoria de Severo se abren para él posibilidades inesperadas, no solo como posible detective, sino incluso autor de un libro. Pero hay algo más, esta superposición de roles tradicionales que presenta el policial y es medular en la novela; este «ser en parte» subalterno, detective, casi asesino, por ejemplo, es a su vez otra alegoría de la imposibilidad de homogeneidad y cohesión que afecta a la historia de tantos pueblos. Dice Cornejo Polar que en sus investigaciones sobre la literatura de estas tierras, lejos de encontrar un «yo» cohesionado, lo que ha encontrado es «un sujeto complejo, disperso, múltiple» (2003: 12); un sujeto paródico, parodiado y parodiante, diríamos a la luz de esta propuesta y si no se gana nada ante esta realidad, si no se reivindican las diferencias, el caos generador de significancia y los palimpsestos que nos constituyen, no queda más que celebrarlos.

Había dicho al comenzar este análisis que *Periférica Blvd.* es una novela que excede lo que pudiera decirse de ella desde cualquier ángulo tradicional. Incluso siendo una novela híbrida es también más que eso, y ahí radica gran parte de su valor. Es decir, en haber puesto en contacto géneros y expresiones que en primera instancia son incompatibles con el género fundado por Allan Poe, como la capacidad analítica y la fiesta, la acumulación de funciones de los personajes y la proliferación del barroco, la fuerte presencia de referentes, que son enmascarados y señalan su propia máscara; en otras palabras, el más allá de todo género y convenciones para hacer posible un mundo donde los signos no dejan de multiplicarse y toda investigación se vive como una humorística representación escénica y sonora. «Adolfo Cárdenas confiesa que aquella fórmula de Woody Allen: tragedia + tiempo = humor, le sirve a la hora de tratar temas como la prostitución, el racismo, la homosexualidad o la transculturación de la(s) sociedad(es)», sostiene Medinacelli (2008), y está claro que esta combinación puede abrir inusitados espacios dentro de cualquier género que permite a todo tipo de lector: tanto al que busca pasar un buen momento y reírse sin parar, como al que busca significantes profundos y disfrutar de los vericuetos de una obra que marca posiblemente el momento más importante de la literatura boliviana en lo que va del siglo.

Bibliografía

- ARECO, M. (2011): «Cartografía de la novela chilena reciente», *Anales de Literatura Chilena*, 15, año 12, 179-186.
- BAJTÍN, M. (1989): «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- CABRERA INFANTE, G. (1988): *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral.
- CÁRDENAS, A. (2004): *Periférica Blvd.*, La Paz: Gente Común.
- CARPENTIER, A. (1990): «El Barroco y lo real maravilloso», *Obra completa*, Buenos Aires: Siglo XXI, 342-351.
- COLMEIRO, J. (2004): *La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica*, Madrid: Anthropos.
- CORNEJO POLAR, A. (2003): *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- GONZÁLEZ, J. (2009): «Pop Art. Periféricas. I y II», *El cuervo*, <<http://editorialelcuervo.blogspot.com/2009/03/pop-art-perifericas.html>>, [04/04/2009].
- HUTCHEON, L. (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres/Nueva York: Methuen.
- LA LAGARTIJA EMPLUMADA (2004): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», 1, La Paz: Gente Común, 13-18.
- MEDINACELLI, A. (2008): «La ironía de Adolfo Cárdenas», *Palabras Más*, <<http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=273>>, [04/29/2008].
- MÉNDEZ G., C. (2010): «El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva», en Sandoval, P. (comp), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, Lima: Institutos de Estudios Peruanos, 197-246.
- MORAÑA, M. (2003): «Prólogo», en Cornejo Polar, A., *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- PÁGINA SIETE (2011): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», <<http://www.paginasiete.bo/2011-08-12/Cultura/Destacados/26Cult02-120811.aspx>>, [07/06/2011].
- RAMA, Á. (1984): *La ciudad letrada*, Montevideo: Ediciones del Norte.
- RENJEL, D. y RICO, A. (2007): «Entrevista a Ariel Mustafá y Willy Camacho sobre *Periférica Blvd.*». Inédita.
- TAPIA, L. (2002): *La producción del conocimiento local: historia y política en la obra de René Zabaleta*, La Paz: Muela del Diablo Editores.
- URRELO ZÁRATE, W. (2009): «38 apuntes acerca de la literatura policial», *Ecdótica*, <<http://www.ecdotica.com/2009/09/22/38-apuntes-acerca-de-la-literatura-policial/>>, [09/22/2009].
- ZAVALETA MERCADO, R. (1986): *Lo nacional popular*, México: Siglo XXI.

PERIFÉRICA BLVD. OR A (NEO)-BAROQUE INQUIRY AT LA PAZ¹

Daniela Renjel Encinas

Universidad Católica de Chile

drenjel@uc.cl

Recommended citation || RENJEL ENCINAS, Daniela (2013): "Periférica Blvd. or a (neo)-Baroque Inquiry at La Paz" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 9, 143-161, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-daniela-renjel-encinas-en.pdf>

Illustration || Mar Oliver

Translation || Jesús Negro

Article || Received on: 13/01/2013 | International Advisory Board's suitability: 12/05/2013 | Published: 07/2013

License || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License



Abstract || *Periférica Blvd.* by Adolfo Cardenas stands out as one of the works that best represents the detective novel genre in Bolivia. Its prolific nature is related to its intelligent use of parody, described by Linda Hutcheon as “repetition with critical [ironic] distance” (1985: 37), which offers one of the most suggestive representations of the city of La Paz, through the use of humor, a baroque writing style, a palimpsest of roles and the reconstructed peripheral speech of its characters. All of these features defy what is normally expected from this genre, and position the work as one of the best (if not the best) Bolivian novels written in the last thirty years.

Keywords || Detective Novel | Parody | Baroque | Humor.

It is always a verification of the ironies that arts and life are made of; the fact that in a country in which daily menaces brought to unfortunate extremes is a way of day-to-day communication between citizens and citizens-government, the same way corrupt practises influence peddling, impunity and the more varied sorts of crime and elusion of justice, the crime genre has not had more than a few, though fortunately valuable, representations. With the excess of cases which could be made into fiction material, and an overwhelming creativity that could exert pressure, crime literature from Bolivia has been only visibly explored since the nineties, with *American Visa* by Juan de Recacoechea (1994), an almost foundational novel of a practice that, little by little, has captivated writers that are well known at the national level. Such is the case of Cé Mendizabal, who writes *Alguien más a cargo* (1999), a novel of inquiry-enigma; Ramón Rocha Monroy, creator of *Ladies Night* (2000); Gonzalo Lema and his detective Santiago Blanco, who appears for the first time in *Un hombre sentimental* (2001) and later in two more works (*Dime contra quién disparo* and the novel *Fue por tu amor, María*), all of them compiled in a special edition: *Santiago Blanco, serie completa* (2010); Wilmer Urrelo Zárate with *Mundo negro* (2000) and *Fantasmas Asesinos* (2006), and Edmundo Paz Soldán, who wrote *Norte* (2011) which is very close to the genre.

In spite of the lack of publication of novels within the limits of the genre—which causes Urrelo Zárate to state in “38 apuntes acerca de la literatura policial” (2009) that “[...] la literatura policial es la vida loca. En Bolivia todavía vivimos en casa de papá”—, I consider that *Periférica Blvd.* (2004) by Adolfo Cárdenas deserves a special mention and attention, since its quality and resources are a sample of crime novel at the limits of the detective genre permeated by parody, the world of comics, and a deep intertextuality with cultural references—altered by humor and irony—, which in the musical night of the *paceños* margins are the outline and engine of a particular way to understand a certain Andean culture and society. Although the denunciation that crime genre carries out as an implicit mission is present in this work, it is paradoxically a celebration of life and of the kindest, more significant face of the outskirts of a tangled city.

Periférica Blvd. comes to be, at a first level, the continuation of the short story of Cárdenas, *Chojcho con Audio de Rock P'esshado* (1992), which becomes the first chapter of this polyphonic novel that narrates the death of a graffiti artist and gangster carried out by another graffiti artist who, far from being a gangster, is a police lieutenant. Near the end of this chapter, it is known that said lieutenant (El Lobo) has killed El Rey for revenge, given that the latter had been stealing his “ideas” since childhood and “apoderándose de su mundo” through advertisements and graphic representations on the public walls of the city. Surprisingly, when he was doing his duty as usual,

NOTES

1 | A very brief version of this article has been published in the magazine *Identidades*, 5. Ministerio de Culturas, Bolivia, 2013, pp. 18-19.

the lieutenant finds out that the extravagant celebration in which the city of El Alto is immersed (the most complex, poorest among Bolivian big cities) is a homage to El Rey; and this is the moment in which, blinded by rage for what he considers unfair, he decides to kill him. All of this would seem destined to obscurity but for the fact that his driver, Severo Fernández, an Aymara and thus always denigrated by him, comes through a series of deductions to understand that his boss is involved in the murder, and after confronting him, it begins a series of manipulations and counter-manipulations, bringing into play subordination to status, exchanging at times the power for decision that both of them have before the case. In that way, during the chaos of the psychedelic homage, lieutenant Villalobos does not count on the fact that somebody had seen the scene of the shooting and, knowing that by a radio broadcaster which the witness is communicating with, the policeman and his driver visit unlikely places of the peripheral night city; a search translated into lavish meetings, staging a La Paz as mythic—in the Barthesian sense of this term: the sign of another sign—as ironic, and having its best expression in a neo-baroqueism that the novel does not cease to express and reinvent as one of its main characteristics.

Even though literary critiques on the work by Cárdenas are limited, and as a general rule they are manifested in the form of reviews in newspapers—which I think is due to the complexity of the writing and not to indifference—and some electronic blogs, *Periférica Blvd.* has just been reissued in Chile by Espora Ediciones. The prologue for this edition, written by Ana Rebeca Prada, possibly becomes the more serious critical effort on Cárdenas' work. There, it is stated that the novel “es la apuesta por las hablas y los cuerpos excéntricos, desechados, extraños a un orden comunitario” (2012: 13), and approaches it from the genres of “ópera buffa”, neo-avant-garde, and patchwork, for example, in a reading that explores the eccentric, or off-centered, connections from an assumed national canon, in a literary practice that is absolutely new in the Bolivian panorama.² Moreover, and following this rough review of the impact of this work, a comic book version will be ready in the next months; no surprise, considering that the novel includes clear winks at such genre, and we cannot fail to mention that the short story *Chojcho con Audio de Rock P'esshado*, seed and first chapter of the text, has been adapted as a theatre play and as musical play by the Grupo Mondacca (2002) and the Compañía Patas Arriba (2011- 2012) respectively.

Thus, it can be said that *Periférica Blvd.* is a milestone that demarcates a before and after in Bolivian literature, thanks to its ability to overflow any literary sub-genre; it means that no matter if it is read from the crime genre or as an urban novel; as a baroque representation or a sonorous-musical novel, *Periférica* is more than a hybrid or unusual novel that therefore demands an equal unusual effort from the reader.

NOTES

2 | As of today, Cárdenas has something like an entourage of interesting authors that write, or try to do it, following his aesthetics, which confirms the privileged place that his writing and style have within the Bolivian literature.

The fact of its apparent complexity was celebrated by the owner and director of the publishing house Gente Común, Ariel Mustaffá, who never imagined the sales this work was able to generate,³ as he told me in an interview where he also stated that,

cualquier lector puede disfrutarla, aunque sin duda quien viva en La Paz enriquece su lectura al entender mayores referencias, como, por ejemplo, que el nombre de los tenientes son nombres de calles de la ciudad. La novela apostó por el humor para hacerse legible; un humor difícil, pero accesible (Renjel & Rico, 2007).

Nevertheless, the difficulty in reading is due less to the ignorance of spatial or historical references than to the grade of polyphony that the novel presents; which makes some voices, such as that of the corporal Juan, an indigenous emigrant to the city from a community in Lake Titicaca, an experience worthy of being listened.

En la caro peloteyando... mensaje recebero campeo... ono cuatro ciro, campeo foira... aqué onerar efe quence a dos menotos de zona en conglequeto... asé; pero toro siacaba asé comuén Sacaba y la moción destar en el ceurad de noches también aido mencuando mееееencuando, los nervios me han cominzaro a tradecionar e pa' no enloquecerme asé como la Siuiro, como el Tejerenas, como la tenente, me refogiaro en el mósicas en el teorías del composishon yen los alcoles pa' distensarme, sembré con gente del miro, ¿no? (Cárdenas, 2004: 140)⁴

This sample confirms without effort that Aldo Medinacelli is right affirming in “La ironía de Adolfo Cárdenas” (2008) that it is a “novela de una diafanidad solar para unos y de un cripticismo irresoluble para otros”. Without any doubt, as Mustaffá says, to know the transformed referents adds a “placer especial” to the reading, especially when it comes to the sonority of certain speeches —it is not for nothing that language is the star of this work—, but it is certain that, even ignoring them, this work can be appreciated and enjoyed; the crime genre and its parody through cartoon genre, the said baroquism, the different sonority of each chapter, and the level of literary artifice, which make the writing by Cárdenas, as Roland Barthes would say “le rapport entre la création et la société, [...] le langage littéraire transformé par sa destination sociale” (1953: 22). Such ideas rotate around the intention and the speech of the Bolivian author, who affirms, in an interview issued in number 1 of *La lagartija emplumada*, that his novel “está dedicada exclusivamente a un lector paceño”, but the social destiny of which extends when rescuing the oral word of the Aymara emigrants, to note the most visible example, but especially in creating something else from what could be just superficial acoustic forms of a reality. What the reader is facing are true buildings of a psychological, social and imaginary thickness, less a reflection than transformations of the consciousness of a reality perceived as spectacle and, therefore, worthy of celebration.

NOTES

3 | It is important to mention that P. B. concurred to the National Novel Prize 2003 and received a special mention, though not the first prize. Unofficial information has confirmed that the reason for this was the complexity of its reading for a “no paceño” reader; but behind the informal curtains of the academy, each of the members of the jury asserts to have supported it as the winner novel for that year.

4 | “En el carro piloteando... mensaje recibido, cambio... uno, cuatro, cero, cambio y fuera... Aquí unidad efe quince a dos minutos de zona en conflicto... así; pero todo se acaba así como en Sacaba [mina donde hubo un gran conflicto político que terminó con varios mineros muertos] y la emoción de estar en la ciudad de noche también ha ido menguando, mееееenguando, los nervios me han comenzado a traicionar y para no enloquecerme así como el Severo, como el Tejerina y como el Teniente, me he refugiado en la música, en las teorías de composición y en los alcoholes para destensarme, siempre con la gente del medio, ¿no?” This would be the ‘translation’ of this paragraph, at times proposed for the whole novel, aiming to manage a bigger understanding, but, as we can see, something that would eliminate one of the merits of Cárdenas: the reproduction-invention of a language faithful to the character.

For his part, Camacho, in the afore mentioned interview, refers with reason and irony that “alguien como el cabo Juan en la vida real no podría entender al cabo Juan, si accede al capítulo donde él es el narrador, ‘Sueño de reyes’”, which makes clearer the double power of writing that, following Barthes, shows things better, assuming them as a mask, and signaling the mask at the same time. Such *larvatus prodeo* to which Barthes refers makes possible the restatement of Camacho: “la sinceridad necesita aquí de signos falsos” (Barthes, 1953: 46). And for “alguien como el cabo Juan en la vida real” could recognize himself in the novel, he would need to look at himself in outline, as Lezama Lima advised when he thought of the baroque; that is, a glance that allows to see what a frontal reflex would hide: the mask that reveals the reality of the character.⁵ Only that way, *Periférica Blvd.* can point to a reader from La Paz, but not any reader from La Paz, but the one engaged with the language and significant at play (which, ironically, makes a universal reader of that reader): a rebuilt, reinvented imaginary of La Paz, celebrating the fictional excess of that reality that can be located in this eminently baroque.

Besides the said work by Prada, Juan González (2009), editor of *El Cuervo*, offers on his blog a provocative reading from little ‘posts’ that could be made about the novel, and which I find lucid though debatable, as this fragment, to quote an example: “PB orbita en torno a un centro ausente, un original imposible. En PB no se describe, se enumera: como en el Pop, no hay ya objetos, únicamente hay datos”; a quote that at the same time is recognized as a mention to Barthes’ *Sade, Fourier, Loyola*. I doubt that *Periférica* is only a stockpile of data, as Gonzales suggests. If anything, I think that the “objetos” not only are there, but are transformed and have a profoundness that is given with delicacy and intelligence, which makes the characters, for we to move away the objects, not plain beings, mere functions or clichés of their social environment, but beings with a past, choices, a history, a strong ironic charge and a great ability to surprise the reader.

1. A Policeman Against the Police

As I had pointed out, the particularity of this novel lies in making of parody an instrument to depict the city, the night and the thread of languages that drive the enquiry. Within such a logic, the first “transformación” (or should I say “travestimiento”) —in the way parody is understood by Linda Hutcheon, that is, as a “imitación con diferencia crítica” (1985: 37)— which the genre goes through, conventionally speaking, concerns to the tasks of detective, criminal, assistant and victim, assumed between the characters: the lieutenant —official investigator— is at the same time the murderer of *El Rey*;

NOTES

5 | Such “giving voice” to a subaltern is understood in this work as an ironic wink to the known question of G. Spivak (“Can the subordinate speak?”), since, as Camacho sustains, is almost impossible that in the speech of the corporal Juan, a native and inhabitant of the lake Titicaca, can recognize himself, and the irony is even bigger, because that difficulty would not lie in a lack of echo of his political or social demands, but in the linguistic barrier. Just the sonority of the speech captured by Cárdenas, which the readers whose mother tongue is Spanish can find and celebrate as ‘real’, it is hardly perceived this way by the ethnic-social group to which direct reference is made. Therefore, I consider this position appeals more the way fiction can be supported than a pseudo-reclaiming speech looking to politicize any ethnic or social subordination (however this paradoxically occurs), since this novel, that allows laughter without end, it also allows to reconsider reality very seriously.

the inquiry falls on the witness of the murder, who is not, logically, a criminal, but somebody who knows or who thinks he knows the truth, which is for sure harmful for the policeman. The assistant (the driver of the police car), in theory ignorant, and who holds the stigma, before his white boss, of his social-racial condition, is actually the one who obtains the data and who makes the needed conclusions, in agreement with his wish from childhood of being a detective of the police. Nevertheless, he could have killed, not wanting to, the father of the Tamar, the man whom he interrogates, together with his boss, about the whereabouts of the Maik; which would turn him, victim of the orders from the lieutenant, into another murderer. As we can see, traditional roles are reversed from the very beginning, and are not only amplified, but they are carried out even being antagonistic, in a palimpsest way. The novel unfolds in fiction what René Zavaleta Mercado called “sociedad abigarrada” (1986: 50), thinking on Bolivian society; that is, a nation which did not manage to really subsume the productive, political and cultural shapes in any kind of hegemony. At this respect, Luis Tapia, the most important scholar of Zavaleta’s work, points out that the nation is the reflection of a baroque cultural production; that is, one where proliferate nuclei are multiplied around a central axis: “Mi intención no es equiparar lo barroco a lo abigarrado, porque lo barroco connota ya un grado de fusión mayor que justamente lo abigarrado no tiene; pero el barroco es un tipo de producción cultural que se hace sobre las condiciones del abigarramiento social” (2002: 319), and one of the most legitimate forms of expression of the culture of La Paz, as Cárdenas well knows.

But, returning to the police, lieutenant Villalobos embodies the figure of a formal detective: white middle-aged man, who joins the institution forced by his mother, but whose true vocation is to be an ‘artist’, as it is sketched out through drawings on the exercise book and graffiti on the walls later. Logically, in such an election, a mocking wink to the modern conception of arts can be found. Even though graffiti has an important social valour through which a wall becomes a public and open space, subject to occupation, empowerment and conceptual struggle; it can even be understood as the expression of citizens, who by anonymity, code or messages —ideology, in short— represent the “actores marginados de las vías letradas” (Rama, 1984: 50); in the novel, the true valour of the writings or drawings, those that carried El Lobo to see the murder of El Rey as an indemnification for the world he was supposed to own, are never known. Furthermore: counting on the graffiti that are actually read in the novel, they are at the same time making up a parody of this practice that was started as a militancy of those who were not able to print, following Rama, and continued as a non-regulated activity of protest, demand and territorialisation of identities, until it became an artistic practice, representative of numerous speeches and conceptions of arts. The graffiti by EL Lobo and El Rey depart

from this conception, or at least Cárdenas, in not reproducing them in their meaningful density, in their capacity to represent the said “stolen world”, allows the reader two things: either understand them as a mocking parody or to assume that they have an importance both transcendent and hard to reproduce; and such absence of the representation of a highly significant world (if we believe El Lobo) is what tries to fill the emptiness, the reason why I think the first choice is a better one.

Returning, anyway, to the official investigator, Villalobos is, as almost every character, a man who hides an identity, maybe more emotive and soppy, almost melodramatic, behind a sharp and simple-minded profile. His capacity for deduction is very low, as seen by the insufficient and useless notes he takes on the facts, when the most advisable thing would be to act. Let’s see, as an example, this note that is shown in one page of the novel:

Caso reabierto a las 0:40

Sujeto de pesquisa momentáneamente perdido

Locación actual: Celebración gay donde

supuestamente se esconden líderes marginales
(otra de las estupideces del Oquendo)

Datos adicionales obtenidos: hasta el momento
ninguno

Tareas inmediatas: retomar pesquisa sujeto
llamado Mike

Comprometer más activamente al chofer de la
unidad en la búsqueda de supuesto testigo.

(Cárdenas, 2004: 37)

He is also, as it could be expected, a racist and exploitative of Severo, who, due to his indigenous background in a society that is still colonialist, as well as to his rank, is deprived of all real defence against the lieutenant, as we can see in the following dialogue:

-Che, campestre, ¿dónde te metes?, hace media hora que te estoy esperando... te me haces anotar 24 hrs. de arresto, ¿oído?, ¿no oído?

-Oído, mi teniente (qué desgraciado este q’ara).

-Y no me mire torcido porque se hace anotar otras 24... ¡Ya, adentro!
(Cárdenas, 2004: 15)

Although it would be baseless to assign to Cárdenas the least anti-colonialist intention in favour of any sort of racial claim, it is difficult not to sense that the weight of orality in this writing could hardly have a political print. It is a second level subject from any optic, one that lets its voice speak, its insult, its reasoning and its conclusion, permeating structures that are apparently homogeneous in a world whose actors absolutely are not; even more, bifrontism is deep in their souls. Thus, post-colonial thinking appears in,

la palabra oral que se va subsumiendo en discurso letrado; los mitos,

testimonios o imaginarios colectivos que se ven reducidos a los lineamientos genéricos, lingüísticos e ideológicos de la ‘alta cultura’⁶; el performance popular visto desde la perspectiva del receptor urbano o desde los registros excluyentes de la historiografía liberal (Moraña, 2003: xi),

and whose main consequence is the confirmation of the current interest and the vigency of these tensions, from which the day-to-day is defined.

In that sense, Severo, who embodies the real detective, is the only character who, in a context in which the imposition of power and destiny are the guidelines of the action, lives his vocation: researching. His humble origins and lack of training, as well as his (bad) use of Spanish, do not impede that his (other) voice in the tradition of the national police becomes audible and achieves to ‘solve’ the case—that is, the confirmation that the Maik cannot recognise the murderer of El Rey, which maintains the innocence of his boss—over the assumed ability of origin, racial and social class and training of the lieutenant. When he understands that the crime could not be a political one, as Oquendo indicates, Severo says: “Pero a mí no me convence para nada, y sigo pensando cómo puedo agarrar y decirle que pruebas tengo de que mi teniente Oquendo solito se ha lactado y quel caso nuestá cerrado” (Cárdenas, 2004: 28), showing a reasoning which, relying more on common sense than on academic technique, may well allegorize an unreal, useless and not very practical discourse.

In that sense, what we should rescue it is not only the deductive component of his method of reasoning, key for the traditional detective novel, and his ability to appeal the basics of the researching process, but the basic request of the one who asks and confirms from the most elementary, defying, in a context boundless of laughter, an inefficient system and its way to do the things. Severo tries to obtain the data from those who can help him: barmen, drunkards and outcasts are his indiscriminate sources of information. That way, when he sees that the dead—El Rey—contains evidences of gunshots instead of stabbing, for example, he deduces that the murderer cannot be a simple graffiti artist from the area. Later, he observes the paleness and discomfiture of his lieutenant, as well as his nervous annotations and the way he gets his hands dirty to get the truth.

Pero de pronto se me prende el genio y «ajá», digo: «El Lobo tiene que ser o el malandro de su hermano del jefe o si no uno de sus compinches y que lua templado al loquito». «¡Claro!, me contesto yo mismo. Peor con el Oquendo; por eso su prisa por despacharlos aisos desgraciados. Aura me pregunto ¿sería su problema de los Desputes (o como se llamen) con El Rey? ¿O sería, ¡uyuyuy!, por orden de mi teniente que luan enfriado al pobre?, y measusto de lo que pienso pero digo también, ¿no?: “Tengo questar ojo al charque”». (Cárdenas, 2004: 24)

NOTES

6 | We should not forget that *Periférica Blvd.* requires an important level of commitment for its reading, even for the degree that could be understood as the most ‘superficial’; that is, who is paying attention only to the sound and gives way to the laughs, given its ‘imitative quality’, which could be a trail, at least elementary, of which nowadays could be called still ‘high-art’.

Nevertheless —and here we have another parodic gesture, related to the traditional detective novel— it is the presence of a *yatiri*, a coca leaves fortune teller, who in the middle of the dawn reveals to them the place where they can find the Maik and his buddies; exact data (a wedding, and he even says that he will be not alone, but with two more people) that would be impossible to obtain with reasoning only, thus echoing that Hutcheon maintains: “la parodia, burlesca o no, dialoga con los textos a los cuales parodia y produce una transformación de su sentido” (1985: 13), which particularly in this genre equate to put ‘reason’ at the same level that any other mechanism that illuminates such an already odd searching. To search for the Maik is to travel through spaces of excess, of linguistic, sexual, spatial and sound excess; that is to say, a tour by which the city seeps, its marginal characters, its stories, its smells and assessments, things that in a certain manner are not foreign to the detective genre, which go hand in hand with social critique. The qualitative distance between *Periférica Blvd.* and most of the works within this genre lies in the implied ability to celebrate the search — deep down, very tragic — and those distracted ways of life that inhabit the city, which is not the same as looking for the “estetización de un mundo de injusticias y miserias atroces”, as Mabel Moraña maintains in the prologue of *Escribir en el aire* (2003: vi).

2. Of Crime and Other Sorts of Criminality

The traditional detective novel works the crime as a manifestation of the moral decomposition of society. Crime is the undeserving path through which a good is obtained, impossible to obtain through the legal way. It is, in this sense, a sample of the almost pathological ambition of men for being and having, or the vengeance for not being or not having, and although the reader tends paradoxically to identify himself in the victim, he does not cease to be engrossed in the assailant, which leads José F. Colmeiro to state that:

la novela policiaca negra sirve simultáneamente como medio de crítica social y como válvula de escape colectiva a los conflictos y tensiones provocados por choque de intereses en la sociedad y por ambiguas posturas con respecto a ciertos valores morales particulares (1994: 220).

This way, the first crime in *Periférica Blvd.* is seen as an act of justice. El Rey, according to El Lobo, deserves to die because he is a thief; but what kind of thief? A thief of ideas and, therefore, guilty of an *appropriation of the world*. Is there such a categorization in any Penal Code? Are we referring to a crime of injured mental sanity, which would suppose more than mere plagiarism? The *appropriation of the world* could be, this way, an open mock of what society comes to punish; but, on the other hand, an extreme act of vengeance

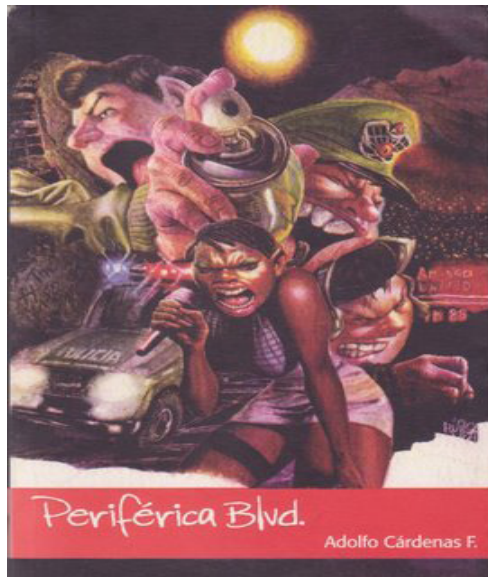
established on the fact that once the ideas that support a vocation or a life have been stolen, there is, in a striking manner, an attempt on that very life. However, this kind of crime that we could call psychological is not punishable enough in most codes, from where social critique, under such a hint, would be clear. Behind laughter, an even macabre laughter, vanity of vanities sticks out, sustaining more than one crime. Certainly, the same question could be moved to an upper context if we refer again to a post-colonial context. Is it not what the imposed culture has done to so-called subaltern cultures?

However, beyond this double possibility for interpretation, the fact is, that there is an unpunished crime; even more, lieutenant Villalobos not only murders El Rey with a shot, but very likely the father of Tamar too, while Severo goes for water to reanimate him, which shows that the abusive power of police is actually unlimited, especially against the most marginal and therefore anonymous populations. *Periférica Blvd.* builds a very well worked kind of humour to interact with both policemen and their ambitions, but not giving in any moment a positive image of the institution as such, or of its servers. On the contrary: the narration exists because they are trying to hide a crime committed by a lieutenant; later there are two crimes and there well could be three, if Severo had not pitied the Maik, who did not avoid a beating and a night of arrest anyway, for being present at the place of the first crime and seeing that somebody —whom fortunately he could not recognise— killed a man. This was his mistake: to see and to say he saw, when in certain societies it is better to ignore what one knows, to forget it, “hacerse el opa”, as Severo would say.

On the other hand, we have the decision of lieutenant Oquendo to close the case after a simple deduction based on a couple of signs which sustains that the murder of El Rey is a political crime; that is to say, the fact of avoiding the inquiry required for a murder, a correct and formal one, resigning himself to an only possible explanation, which equals to close the case without it being even open. The same way, the detention of the presents without any proof is a natural culmination of this manner to behave, so that police, besides inefficient, is totally abusive, synecdoche of a corrupt state power.

As a consequence, it is also worthy to mention the lack of vocation of most of the members of the ‘verde oliva’ institution, as National Police is known in Bolivia. With the exception of Severo, who since he could remember, wished to be a detective —“pero yo quiero ser gendarme, policía, patrullero, detective de tercera de segunda y de primera clase respectivamente y mi madre: pero llockalla desgraciado ¿Estás loco? No. ¿Plata te falta? No” (Cárdenas, 2004: 242)—, the rest of civil servants took their positions because of “cosas de la vida”, by discard, comfort, contacts, etc., which, without any kind of doubt, has had a social impact that in the novel is only suggested. The

presence of “frustrados” as pointed out by Camacho in the already mentioned interview is impossible to not generate consequences in an institution of order.



Cover of the third edition in Bolivia

One more aspect that is openly satirized in the novel, is the total alienation of the social group from El Alto, searching for an identity that mixes north-American —rock— and Andean gangster⁷ in its music and expressions, in a fight for physical space, which understands the writing printed at the surface of the city as urban textual art where the “poder ser” is at stake (part of the version of a city, as Rama would say). Two ways of expression that in mixing to celebrate a fact result in that untranslatable thing streamlined as the culture of El Alto, or something like what the sociologist present at the tribute to El Rey defines when she is arrested by the police as a “masa marginal sometida a un proceso de psicosis colectiva” (Cárdenas, 2004: 25).

Finally, it is clear one more time within the practice of the detective fiction that knowing the ‘truth’, in this case that lieutenant Villalobos killed El Rey, that he is or was a graffiti artist who, besides that, killed the father of the Tamar; that the Maik is unfairly arrested; between other revealed truths, can be possible, but such an exposed truth will come to change nothing. Probably, society is not interested in knowing who killed these marginal or antisocial people either, which is equal or even more serious than the impossibility of doing justice. Luckily for the lieutenant, the Maik is not able to recognise him, which ensures his impunity as I previously said, showing that those who have power do have neither guilt nor social debts to pay. The only possible compensation, if we bet for this interpretation, would be to kill the thief of ideas, or ‘world’, and the rapist father of the Tamar, which would point to some sort of divine justice. The end of

NOTES

7 | Which is also a space under construction; if we consider that El Alto is one of the youngest cities of Bolivia and that it is made on the immigration of communities of farmers, established on the upper outskirts of the city of La Paz.

the novel is, nevertheless, comical, following the classical precepts of comedy, since both policemen and the Maik have a soup to put an end/beginning to the day, given the case as closed and doing the tragic story an even bigger guffaw.

3. Of Periphery and its Relations

Given that *Periférica Blvd.* is a novel that pays homage to the genre through parody, it comprehends some important aspects of the classical detective genre, to point out, with a humor that is rare to Bolivian literature, the strategic places of the culture, the style, the sense, and the power of a reading that allows such appropriation of the genre, leading it to the limit. Thus, the first evocation to mention, for being the more evident, is that of Holmes and Watson. The Conan Doyle's characters play a sort of inversion in the novel about La Paz, since Severo Fernández is a mere Watson only in his appearance. Behind the figure of the assistant, driver of a police car, "indio precolombino" by the lieutenant's account, the true brain of this funny and complex searching is hidden. Brain, gaze, voice and something that is vital in a frame where notions like "subalternity", even in a context of humor, are present, and around it, it is more convenient, as pointed by Cecilia Méndez G., to forget the question of whether the subaltern can speak, or who ultimately rescues her voice, to think about subalternity as "la misma instancia de lo 'irrescatable'" (2010: 203).

A similar lieutenant-corporal relationship is found in *Quien mató a Palomino Molero*, a detective fiction by Mario Vargas Llosa (1986), though not in the same way and with the same intensity. In the novel by the Peruvian author, lieutenant Silva and officer Lituma have a different relationship than lieutenant Villalobos and Severo; that is, a relationship in which the 'white person' abuses neither his position nor his social-racial origin in respect Lituma. Even if differences exist and they are marked by other members of the community, the relationship between them is almost friendly. This way, we would say that assimilation would occur by opposition, although in the novel there is no gesture that confirms that Cárdenas wanted to pay any kind of homage to the novel by Vargas Llosa.

Besides, a degree of "asimilación híbrida" exists, to use Bakhtin's term (1992) with the novel by Paco Taibo II, *Cosa fácil* (1977), where the figure of a radio DJ, as key character and assistant to solve a crime, is also present. Although the DJ of the Spanish writer does not get involved at the same level as Alex does, the DJ in the Andean novel, it is interesting to establish relationships between media figures that, behind a microphone, are able to take part at an

important level in the course of an inquiry, either in the search and handling of information, in the generation of opinion, or through the power given by the media to speak or to keep quiet, and the ways of doing it: an invisible power in appearance, but that, not for nothing, has come to line up as the four power of the State.

I therefore consider it unlikely that such assimilations have been conscious; they are coincidences rather than echoes, which in the case of Cárdenas acquire larger complexity and significance.

4. More Than a Detective Novel

As seen until this point, there are a lot of literary qualities of this novel. The presence of parody is key for the transformation of language — to read also in such a sense ‘betrayal’ to language—, which from orality goes to writing and makes the detective genre a different thing. Writing down the orality of possible social groups is the first and main creation of Cárdenas, but he does much more than this. Thus, it is difficult not to remember Guillermo Cabrera Infante in *Tres Tristes Tigres* and his desire to remark that “sus héroes (o mejor heroínas) son la nostalgia, que llam[a] la puta del recuerdo, la literatura, la ciudad, la música y la noche...” (Warning to the 1997 edition: 7). Cárdenas works for the same effort and commitment, even in his bet to make a possible Andean language, represented and invented, the show girl of this learned show. In that sense, the consciousness of representation that the author has searched for the reader to have at the moment of going through the novel is noticeable. This way, together with the traditional characters, the language is another character of equal importance within the notion of ‘work’; a language that knows itself as representation of a language, and a conflict that knows itself as artifice, opera, “opera Rock-oco”, as the first page of the book suggests; that is, the staging of an extreme Baroque, as it was the case of Rococo.

It is noteworthy that the author wants to emphasize the fact that this musical performance, as opera does, is presenting the characters as the cast and giving them even a vocal register —soprano, tenor, baritone...— as well as the designation of special guests (Batallón 2 morados de artillería o la Fundación orquestal de rock sinfónico) (Cárdenas, 2004: 9), which marks, from the beginning, at least two things: the importance of reading this novel as if we wanted to see a spectacle (real, vital, daily, as sly, built, assembled to take us out of the diurnal and known city) and the importance of listening to the speech of its characters as a homage to the culture of La Paz and all its constructions. This is a book of deep acoustic knitting, which is even advisable to read aloud, and, when possible, sing the transcribed

melodies as part of the story and the social imaginary. However, we have not only the presence of the listened and annotated sound (a quite ironic gesture, when it is known that folkloric popular music have not a written tradition) but a level of intertextuality with opera as a genre that includes almost every art and their technique of scripting. The chapters represent acts and such acts are narrated by different characters, with aria in mind, where the singer accounts for his subjectivity, being the only one in the stage, ready to summon a state: his or her state.

Though this gesture we can find the wink, parodic one more time, sardonic in this case, to academic over-interpretation of this kind of simple and popular constructions, subjected almost by force to a de-contextualised analysis that, favouring a vain intellectual effort, imposes meanings to texts which were never intended by their creators or by the texts themselves. There is, like this, as an example, the song that corporal Juan composes with the help of Severo: “Domitila no me dejes/ Domitila no te vayas/ No me dejes amorcito/ no te vayas mi cholita” (Cárdenas, 2004: 143) about which, certain review in a newspaper —the novel says— had stated that:

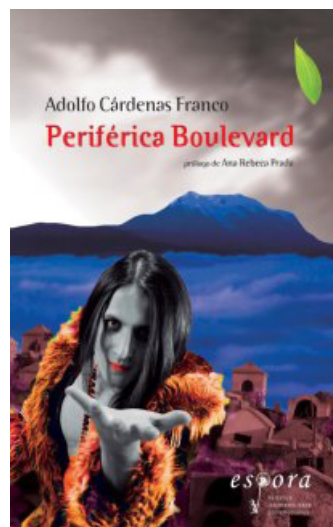
... retrata tan magistralmente la soledad del hombre andino trasplantado a la urbe, donde desintegrado de su medio, nómada por obligación, construye un elaborado pedido de auxilio por debajo de la aparente simplicidad del texto estructurado a partir de prefijos simbólicos, que juntos casualmente forman el nombre Domitila en el que se puede entre- leer: DOnde MI Tierra Laja, búsqueda recurrente del retorno que se eterniza en la salida sin llegada-encuentro con la tierra-mujer añorada... (Cárdenas, 2004: 246).

Again, this gesture is a sample of the multiple jokes about culture and academics made by this detective celebratory novel.

Moreover, the incorporation of comic book as visual-textual writing that breaks the traditional format of the novel is important, including scenes that are not described narratively but shown through designs and the own aesthetics of comic books. There is a scene in which, after a “eso”, for example, saves a verbal narration by including a graph, expressing thus a culture that is read this way, not through complete texts but through anonymous writings: camouflaged, violent, and codified. This is more than a thematic aspect of the novel: it is about messages which lead us to think over its underground communicative power and the games of power that, through the said marks, are revealed and empower imaginary: alluding, drawing, naming at a glance authentic manifestos, are presences and threats to its (de)codifiers.

These characteristics are enough to understand what *Periférica Blvd.* generates in the space of the Bolivian detective-baroque;

nevertheless, it is vital to emphasize that this list of inventions and transformations would not be possible without an efficiently constructed humor, which also constitutes a deep spin within the genre, which eventually appeals to irony and humorous winks, but without taking pleasure of the most tragic aspects of the society. The interesting thing is that behind the apparent wearing of the characters—which just make us laughing if we think of it as a comedy—a very tough social critique is hidden, which is noteworthy not only for laughing instead of crying, but above all to see it from another angle. This way, all the characters are downgraded, each one by the others, forgetting places and posts, like in a party or a carnival.



Cover of the Chilean edition

I cannot stop to emphasize, then, the importance of the already mentioned Baroque in the shaping of this ludicrous and significant world, which enlarge the deep transformation this novel introduces to this genre. Where reasoning and austerity, accuracy in the data and convergence of the information was expected, we encounter abundance, excess, hot air, divergence of images, sounds, drawings, fragments of music, changes in typography, unimaginable past of the characters, who show us their unknown face, drag coronations, whorehouses... that is, a world that emerges in chapters which have little relation to the search for the Maik, and are beautiful digressions, “núcleos proliferantes” in flight, as Alejo Carpentier would say (1990), and which does not concentrate anything, because they are there rather to celebrate the dispersion cultivated by the popular culture of La Paz. This way, when the novel refers the incursion of the Maik in the sewers of the city, inhabited by dozens of marginal junkies which he cannot leave without being forced to live a similar experience, where the “hermanos de la clefa” take advantage and rob him; he tells:

Con la orgía ya en reflujó y el desenfreno escapando por las bocas de tormenta, el vuelo se hace más tranquilo, alterado tan solo por esa lluvia ácida que persistentemente se desprende del reverso del asfalto, empantanado más esa geografía apocalíptica regada de insepultos acurrucados, semidesnudas de sonrisa patética, lactantes apelotonados, enfebrecidos espectrales, madonas yacentes o majas vestidas, todos despojados de sus disfraces de guerreros de cloaca, indefensos, desprotegidos que roncan, pedorrear, eructan, vomitan, tosen, se ahogan, se buscan y rebuscan tratando de inventar la fórmula que les permita vivir otra hora... (Cárdenas, 2004: 53)

This centrifugal movement, this come and go and wandering through the surface and the depths of the city, accounts for what Macarena Areco called “novella de la intemperie” in “Cartografía de la novela chilena reciente”, as opposed to what she would call “novella de la intimidad” (2011: 183), that is, a novel of interiors, of inner shifting, subjective and almost minimalists. *Periférica Blvd.* is the entire contrary, is the adventure of outdoors, the celebration of the street, the exhibition, the movement, the contact between worlds, the always pleasant presence of the contraries.

This exhibition is revealed at the end of the novel, when we realize that the narration is made by officer Severo Fernández to the memory of lieutenant Villalobos, who died on February 12th, 2003; the day the police confronted the army in the city of La Paz, so we can deduce this really historical event killed the lieutenant/character. However, the decision to kill him poses a mystery; in the first place, because he dies the same year the novel was written, and in the second place, because such death is not narrated, and remains only visible to an attentive, and probably a Bolivian, reader. Figure it out if Cárdenas wanted to avoid apocryphal lieutenants or simply to close every possibility of a second part. The truth is that with his dead and the dedicatory by Severo, unexpected possibilities are open to him, not only as a possible detective, but even as the author of a book. But there is something more, the superposition of traditional roles this detective novel presents and which is core in the novel; this ‘being in part’ a subaltern, detective, almost an assassin, for example, is at the same time another allegory of the impossibility of homogeneity and cohesion which affects the story of so many people. Cornejo Polar says that in his research on the literature of this lands, far from finding a cohesive “I”, what he has found is “un sujeto complejo, disperso, múltiple” (2003: 12); a subject that is parodic, parodied, and parodying, we should say, in the light of this proposal, and if nothing is earned in the face of this reality, that if differences are not reclaimed, the chaos that generates significance and the palimpsests that constitute us, all we can do is to celebrate them.

At the beginning of the present analysis, I said that *Periférica Blvd.* is a novel that exceeds all we could say about it from any

traditional perspective. It is even more than a hybrid novel, and that is where most of its value lies. That is: in putting in contact genres and expressions which firsthand are not compatible with the genre founded by Allan Poe, like the analytic capacity with partying, the accumulation of roles in the characters with the proliferation of the Baroque, the strong presence of referents that are masked and point their own mask; in other words, the great beyond of every genre and every convention, to make possible a world where signs do not stop multiplication and every inquiry is lived as a humoristic scenic and sonic representation. “Adolfo Cárdenas confiesa que aquella fórmula de Woody Allen: tragedia + tiempo = humor, le sirve a la hora de tratar temas como la prostitución, el racismo, la homosexualidad o la transculturación de la(s) sociedad(es)” Medinacelli states (2008), and it is clear that such combination may open unusual spaces within any genre which admits any kind of reader: both the one who wants to have a good time and not stop laughing, and the one who is looking for deep significance and enjoys the rabbit trails of a work that probably marks the most important moment of the Bolivian literature so far this century.

Bibliography

- ARECO, M. (2011): «Cartografía de la novela chilena reciente», *Anales de Literatura Chilena*, 15, año 12, 179-186.
- BAJTÍN, M. (1989): «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- CABRERA INFANTE, G. (1988): *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral.
- CÁRDENAS, A. (2004): *Periférica Blvd.*, La Paz: Gente Común.
- CARPENTIER, A. (1990): «El Barroco y lo real maravilloso», *Obra completa*, Buenos Aires: Siglo XXI, 342-351.
- COLMEIRO, J. (2004): *La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica*, Madrid: Anthropos.
- CORNEJO POLAR, A. (2003): *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- GONZÁLEZ, J. (2009): «Pop Art. Periféricas. I y II», *El cuervo*, <<http://editorialelcuervo.blogspot.com/2009/03/pop-art-perifericas.html>>, [04/04/2009].
- HUTCHEON, L. (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres/Nueva York: Methuen.
- LA LAGARTIJA EMPLUMADA (2004): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», 1, La Paz: Gente Común, 13-18.
- MEDINACELLI, A. (2008): «La ironía de Adolfo Cárdenas», *Palabras Más*, <<http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=273>>, [04/29/2008].
- MÉNDEZ G., C. (2010): «El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva», en Sandoval, P. (comp), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, Lima: Institutos de Estudios Peruanos, 197-246.
- MORAÑA, M. (2003): «Prólogo», en Cornejo Polar, A., *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- PÁGINA SIETE (2011): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», <<http://www.paginasiete.bo/2011-08-12/Cultura/Destacados/26Cult02-120811.aspx>>, [07/06/2011].
- RAMA, Á. (1984): *La ciudad letrada*, Montevideo: Ediciones del Norte.
- RENJEL, D. y RICO, A. (2007): «Entrevista a Ariel Mustafá y Willy Camacho sobre *Periférica Blvd.*». Inédita.
- TAPIA, L. (2002): *La producción del conocimiento local: historia y política en la obra de René Zabaleta*, La Paz: Muela del Diablo Editores.
- URRELO ZÁRATE, W. (2009): «38 apuntes acerca de la literatura policial», *Ecdótica*, <<http://www.ecdotica.com/2009/09/22/38-apuntes-acerca-de-la-literatura-policial/>>, [09/22/2009].
- ZAVALETA MERCADO, R. (1986): *Lo nacional popular*, México: Siglo XXI.

PERIFÉRICA BLVD. O UNA INVESTIGACIÓ (NEO)BARROCA A LA PAZ¹

Daniela Renjel Encinas

Universidad Católica de Chile

drenjel@uc.cl

Cita recomanada || RENJEL ENCINAS, Daniela (2013): "Periférica Blvd. o una investigació (neo)barroca a La Paz" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 9, 143-161, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-daniela-renjel-encinas-ca.pdf >

Il·lustració || Mar Oliver

Traducció || Maria Escalas

Article || Rebut: 13/01/2013 | Apte Comitè Científic: 12/05/2013 | Publicat: 07/2013

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Dins la literatura policíaca de Bolívia, *Periférica Blvd.* (Periférica Boulevard), d'Adolfo Cárdenas, no és només la novel·la que millor representa el gènere, gràcies a l'ús de la paròdia —entesa per Linda Hutcheon com a «imitación con diferencia crítica» (1985: 37)—, l'humor, el barroc com a estil, el palimpsest de rols, la reconstruïda parla perifèrica dels seus personatges i una de les versions més suggerents de la ciutat de La Paz; sinó que excedeix el que ens podríem esperar del gènere policíac, tot posicionant-se com una de les millors novel·les bolivianes (sinó la millor) escrites en els darrers trenta anys.

Paraules clau || Novel·la policíaca | Paròdia | Barroc | Humor.

Abstract || *Periférica Blvd.* by Adolfo Cardenas stands out as one of the works that best represents the detective novel genre in Bolivia. Its prolific nature is related to its intelligent use of parody—described by Linda Hutcheon as «repetition with critical [ironic] distance» (1985: 37)—, humor, a baroque writing style, a palimpsest of roles, the reconstructed peripheral speech of its characters, and one of the most suggestive representations of the city of La Paz. All of these features defy what is normally expected from this genre, and position the work as one of the best (if not the best) Bolivian novels written in the last thirty years.

Keywords || Detective Novel | Parody | Baroque | Humor.

No deixa de ser una comprovació que d'ironies n'està fet l'art i la vida, el fet que, en un país on l'amenaça quotidiana duta a uns extrems lamentables i emprada com a forma de comunicació diària entre ciutadans i ciutadans-govern, així com també les pràctiques corruptes, el tràfic d'influències, la impunitat i les més variades formes de delictes i d'esquivament de la justícia, el gènere policíac només hagi tengut comptades, encara que afortunadament valuoses, representacions. Amb nombrosos casos, molt de material per dur-la a la ficció i, com es veu des d'un principi, una imaginació aclaparadora per exercir mesures de pressió davant els desacords, la literatura negra a Bolívia només ha estat visiblement explorada a partir de la dècada dels noranta, amb *American Visa* de Juan de Recacoechea (1994), novel·la gairebé fundacional d'una praxis que a poc a poc ha anat captivant escriptors reconeguts en l'àmbit nacional. És el cas de Cé Mendizabal, qui escriu *Alguien más a cargo* (1999), novel·la d'investigació i intriga; Ramón Rocha Monroy, creador de *Ladies Night* (2000); Gonzalo Lema i el seu detectiu Santiago Blanco, el qual apareix per primera vegada a *Un hombre sentimental* (2001) i posteriorment a dues obres més (*Dime contra quién disparo* i *Fue por tu amor, María*), totes elles recopilades en una edició especial, *Santiago Blanco, serie completa* (2010); Wilmer Urrelo Zárate amb *Mundo negro* (2000) i *Fantasmas Asesinos* (2006); i finalment Edmundo Paz Soldán, qui escriu *Norte* (2011) amb franca proximitat al gènere.

Tot i que hi ha una escassa publicació de novel·les que es desenvolupen dins dels límits del gènere —cosa que duu a Urrelo Zárate a afirmar a «38 apuntes acerca de la literatura policial» (2009) que «la literatura policial es la vida loca. En Bolivia todavía vivimos en casa de papá»—, consider que *Periférica Blvd.* (2004) d'Adolfo Cárdenas mereix una menció i una atenció especials, ja que la seva qualitat i els seus recursos són una mostra de novel·la negra al límit del gènere policíac, influïda per la paròdia, el còmic i una profunda intertextualitat amb els referents culturals —alterats per l'humor i la ironia—, que en la nit musical dels límits de La Paz són el motor d'una manera particular d'entendre certa cultura i societat andines. Si bé en aquesta obra està present la denúncia que el gènere negre duu a terme com a missió implícita, la novel·la és, paradoxalment, una celebració de vida i de la cara més amable i significativa de la perifèria d'una ciutat atrafegada.

Periférica Blvd. ve a ser, en un primer nivell, la continuació del conte de Cárdenas «Chojcho con Audio de Rock P'eshado» (1992), el qual es convertirà en el primer capítol d'aquesta polifònica novel·la. S'hi narra la mort d'un grafiter, membre d'una banda, consumada per un altre grafiter que res té a veure amb les bandes, al contrari, és un tinent de policia. Cap al final del capítol se sap que aquest tinent (El Lobo) mata El Rey per venjança, pel fet que aquest darrer

NOTES

1 | Una versió molt breu d'aquest article ha estat publicada a la revista *Identidades*, 5. Ministerio de Culturas, Bolívia, 2013, pàg. 18-19.

li hauria estat robant «idees» des que era nin i «apoderant-se del seu món» a través de la plasmació d'anuncis i de representacions gràfiques sobre els murs públics de la ciutat. Sorprenentment, en l'ordinari compliment de les seves funcions, el tinent s'assabenta que l'estrafolària celebració en què es troba a la ciutat d'El Alto (d'entre les grans ciutats, la més complexa i pobra de Bolívia), tot seguint la seva rutina, és un homenatge a El Rey, moment en què, encès per la ràbia davant allò que considera injust, decideix matar-lo. Tot hauria quedat en l'anonimat si no hagués estat pel seu xofer, Severo Fernández, d'origen aimara* i per aquest motiu eternament denigrat per part del tinent, que arriba a entendre, mitjançant una sèrie de deduccions, que el seu superior està implicat en l'assassinat i, després de confrontar-ho, comença tot un seguit de manipulacions i de contramanipulacions que posaran en risc la subordinació davant del cap, tot intercanviant, segons el moment, el poder de decisió sobre el cas que tenen ambdós. Així, durant el caos del psicodèlic homenatge, el tinent Villalobos no s'esperava que algú hagués vist l'escena del tret però, assabentats del fet gràcies a una emissora de ràdio amb la qual el testimoni es comunica, el policia i el seu xofer visiten llocs inversemblants de la perifèrica ciutat nocturna; una investigació que es tradueix en trobades estrafolàries, que mostraran una La Paz tant mítica —en el sentit barthesià del terme: signe d'un altre signe— com irònica, i amb la seva millor expressió en un neobarroquisme que la novel·la no deixa d'expressar i de reinventar com una de les seves característiques principals.

Malgrat que la crítica literària sobre les obres de Cárdenas és escassa, i en general s'ha manifestat en ressenyes publicades a diaris —la qual cosa crec que es deu a la complexitat d'aquesta escriptura i no a la indiferència— i a alguns blogs electrònics, *Periférica Blvd.* acaba de ser reeditada a Xile per Espora Ediciones. El pròleg d'aquesta edició, escrit per Ana Rebeca Prada, és possiblement l'esforç crític més seriós fet fins ara sobre la feina de Cárdenas. A l'escrit es diu que la novel·la «es la apuesta por las hablas y los cuerpos excéntricos, desechados, extraños a un orden comunitario» (2012: 13) i s'analitza l'obra des del terreny de l'«òpera bufa», la neovanguàrdia i el *patchwork*, per exemple, en una lectura que explora les connexions excèntriques o, més ben dit, descentrades d'un suposat cànon nacional, en una pràctica literària absolutament innovadora en la panoràmica boliviana². D'altra banda, i continuant amb aquesta succinta revisió de les repercussions que l'obra ha tengut, se sap que una versió en format còmic estarà llesta en els propers mesos, cosa que no em sorprèn atès que la novel·la inclou referències contundents a aquest gènere. I no podem deixar d'esmentar que el conte «Chojcho con Audio de Rock P'esshado», origen i primer capítol d'aquest text, ha estat dut al teatre i al musical

* N. de la t.: individu d'un poble que habita una gran part de la conca del llac Titicaca, entre Bolívia i el Perú.

NOTES

2 | Avui dia Cárdenas té tot un seguici d'autors interessants que escriuen, o que intenten fer-ho, seguint la seva estètica, cosa que confirma el lloc privilegiat que ocupa la seva escriptura i el seu estil dins la literatura boliviana.

gràcies al Grupo Mondacca (2002) i a la Compañía Patas Arriba (2011- 2012), respectivament.

Podem afirmar, doncs, que *Periférica Blvd.* és dins la literatura boliviana una fita demarcadora que suposa un abans i un després, gràcies a la seva capacitat desbordant de qualsevol subgènere literari; és a dir, tant si la llegim des del gènere policíac, o com a novel·la urbana, com una representació barroca, o com una novel·la sonoro-musical, *Periférica* és més que una novel·la híbrida o anticonvencional que demana, per tant, un esforç també anticonvencional al lector. La seva aparent complexitat fou celebrada pel propietari i director de l'Editorial Gente Común, Ariel Mustaffá, qui no s'hauria imaginat mai les vendes que aquesta obra podria generar³, segons em va explicar en una entrevista, durant la qual també afirmà que «cualquier lector puede disfrutarla, aunque sin duda quien viva en La Paz enriquece su lectura al entender mayores referencias, como, por ejemplo, que el nombre de los tenientes son nombres de calles de la ciudad. La novela apostó por el humor para hacerse legible; un humor difícil, pero accesible» (Renjel i Rico, 2007).

La dificultat de lectura, no obstant això, no es deu tant al desconeixement de les referències espacials o històriques, com al grau de polifonia que presenta la novel·la, que fa d'algunes veus, com les del caporal Juan, immigrant indígena originari d'una comunitat del llac Titicaca, una experiència digna de ser escoltada.

En la caro peloteyando... mensaje recebero campeon... ono cuatro ciro, campeon foira... aqué onerar efe quence a dos menotos de zona en conglequeto... asé; pero toro siacaba asé comuén Sacaba y la moción destar en el ceurad de noches también aido mencuando meeeencuando, los nervios me han cominzaro a tradencionar e pa' no enloquecerme asé como la Siuro, como el Tejerenas, como la tenente, me refogiaro en el músicas en el teorías del composishon yen los alcoles pa' distensarme, sembré con gente del miro, ¿no? (Cárdenas, 2004: 140)⁴

Aquesta mostra confirma sense molt d'esforç que Aldo Medinacelli l'encerta quan afirma a «La ironía de Adolfo Cárdenas» (2008) que es tracta d'una «novela de una diafanidad solar para unos y de un cripticismo irresoluble para otros». Sens dubte, com diu Mustaffá, conèixer els referents que estan transformats atorga un «plaer especial» a la lectura, especialment en tot allò relacionat amb la sonoritat de certs parlars —amb raó el llenguatge és l'estrella de l'obra—, però, certament, fins i tot si es desconeixen es pot apreciar i gaudir d'aquesta original obra del gènere policíac i de la seva paròdia a través del còmic, de l'esmentat barroquisme, de la diferent sonoritat de cada capítol i del grau d'artifici literari que fan de l'escriptura de Cárdenas, tal com diria R. Barthes, «una relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social» (1953: 22). Aquesta idea gravita en la intenció i en

NOTES

3 | És important esmentar que P. B. es va presentar al *Premio Nacional de Novela* el 2003 i va obtenir una menció especial, però no el primer premi. Certa informació extraoficial confirmava que la raó principal era la complexitat de la seva lectura per a un lector que no fos de La Paz, però entre els bastidors informals de l'acadèmia, cada un dels jurats manifestava haver donat suport a la seva elecció com a novel·la guanyadora d'aquell any.

4 | «En el carro piloteando... mensaje recibido, cambio... uno, cuatro, cero, cambio y fuera... Aquí unidad efe quince a dos minutos de zona en conflicto... así; pero todo se acaba así como en Sacaba [mina on hi va haver un gran conflicte polític que acabà amb diversos miners morts] y la emoción de estar en la ciudad de noche también ha ido menguando, meeeenguando, los nervios me han comenzado a traicionar y para no enloquecerme así como el Severo, como el Tejerina y como el Teniente, me he refugiado en la música, en las teorías de composición y en los alcoholes para destensarme, siempre con la gente del medio, ¿no?». Aquesta seria la «traducció» del paràgraf, alguna vegada proposada per a tota la novel·la, a fi d'aconseguir-ne una major comprensió, però que, com es pot veure, eliminaria un dels mèrits de Cárdenas: la reproducció-invenió d'un llenguatge en fidel correspondència amb el perfil del personatge.

el discurs de l'autor bolivià, qui afirma en una entrevista publicada en el número 1 de *La lagartija emplumada* que la seva novel·la «està dedicada exclusivament a un lector paceño», però el destí social de la qual aconsegueix amplificar-se ja que rescata la paraula oral del(s) emigrant(s) aimare(s), per citar-ne l'exemple més visible; però, especialment, perquè crea alguna cosa més a partir del que podrien ser plasmacions acústiques superficials d'una suposada realitat. El que el lector té a les mans són vertaderes construccions d'una densitat psicològica, social i imaginària que no són tant el reflex sinó la transformació de la consciència d'una realitat percebuda com a espectacle i, per això mateix, digna de celebració.

Per la seva banda, Camacho sosté a l'entrevista esmentada que, no gratuïtament i de forma irònica, «alguien como el cabo Juan en la vida real no podría entender al cabo Juan, si accede al capítulo donde él es el narrador, "Sueño de reyes"», fet que evidencia encara més aquest doble poder de l'escriptura que, tot seguint Barthes, mostra millor les coses, tot assumint-les com a un emmascament i, al seu torn, assenyalant la màscara. Aquest *larvatus prodeo* a què es refereix Barthes possibilita l'asserció de Camacho: «la sinceridad necesita aquí de signos falsos» (Barthes, 1953: 46). I, per tal que «algú com el caporal Juan a la vida real» es pugui reconèixer a la novel·la, necessitaria mirar-se de perfil, tal com aconsellava Lezama Lima quan pensava en el barroco; és a dir, amb una mirada que permeti veure el que un reflex frontal encobriria: la màscara que permet veure allò real del personatge⁵. Només d'aquesta manera, *Periférica Blvd.* pot apuntar a un lector de La Paz, però no a qualsevol lector de La Paz, sinó a un que estigui compromès amb la demanda del llenguatge i dels significants (cosa que, irònicament, fa d'aquest lector un lector universal): un imaginari reconstruït, reinventat, celebrador de l'excés ficcional d'aquesta realitat que es pot ubicar a La Paz, i que és eminentment barroca.

A banda de l'estudi que ja hem esmentat de Prada, Juan González (2009), editor d'El Cuervo, ofereix en el seu blog una provocadora lectura a partir de petites «entrades» que podrien fer-se sobre la novel·la, i que trob ben lúcides, encara que es podrien relativitzar, com aquest fragment, per citar-ne un exemple: «PB orbita en torno a un centro ausente, un original imposible. En PB no se describe, se enumera: como en el Pop, no hay ya objetos, únicamente hay datos», una citació que al seu torn es reconeix com una citació de Barthes a *Sade, Fourier, Loyola*. Dubt que *Periférica* no sigui més que una compilació de dades, com suggereix González. Crec, en tot cas, que els «objectes» no només hi són, sinó que també estan transformats i gaudeixen d'una profunditat entregada amb subtileza i intel·ligència, cosa que fa que els personatges, per allunyar-nos dels objectes, no siguin éssers plans, funcions, clixés del seu ambient social, sinó éssers amb passat, eleccions, història, una forta càrrega

NOTES

5 | Aquest «donar veu» a un subaltern és entès en aquesta feina com una referència irònica a la coneguda pregunta de G. Spivak («¿Puede hablar el subalterno?»), atès que, com sosté Camacho, és pràcticament impossible que en el discurs del caporal Juan un indígena oriünd i habitant del llac Titicaca pugui reconèixer-se a si mateix, i la ironia és encara major perquè aquesta dificultat no es basa en una falta d'eco de les seves demandes polítiques o socials, sinó en la barrera lingüística. Simplement, la sonoritat de la parla captada per Cárdenas, i que els lectors que tinguin el castellà com a primera llengua poden trobar i celebrar com a «real», difícilment és percebuda d'aquesta manera pel grup ètnico-social al qual es fa referència directa. Per tant, consider que aquesta posició apel·la més a la forma en què pot sustentarse la ficció que a un discurs pseudoreivindicatiu que cerqui polititzar qualche subalternitat ètnica o social (encara que paradoxalment això passi), ja que de la mateixa manera que aquesta novel·la permet riure sense aturar també permet replantejar-se molt seriosament la realitat.

irònica i una gran capacitat per sorprendre el lector.

1. Un policíac contra el policíac

Com ja he comentat, la particularitat d'aquesta novel·la rau en fer de la paròdia un instrument de representació de la ciutat, de la nit i d'un teixit de llenguatges que condueixen la investigació. En aquest sentit, la primera «transformació» (o hauria de dir «transvestiment») —en els termes en què Linda Hutcheon entén la paròdia, és a dir, com una «imitación con diferencia crítica» (1985: 37)— per la qual travessa el gènere, convencionalment parlant, afecta les funcions de detectiu, delinqüent, ajudant i víctima, que són superposades entre els personatges: el tinent —investigador oficial— és al seu torn l'assassí d'El Rey i la investigació recau sobre el testimoni de l'assassinat, que no és, lògicament, un delinqüent sinó algú que coneix o creu que coneix la veritat, la qual cosa és, sens dubte, perjudicial per al policia. L'ajudant (xofer de la patrulla), teòricament ignorant, i qui duu com a estigma davant del superior blanc la seva condició socio-racial, és en realitat qui obté les dades i fa les deduccions necessàries, d'acord amb el seu desig de ser detectiu de policia des de ben petit. Malgrat tot, ell hauria pogut matar, sense voler, el pare de Tamar, home a qui interroga amb el seu superior per descobrir on és Maik, fet que el convertiria, víctima de les ordres del tinent, en un altre assassí. Com es pot veure, els rols tradicionals queden capgirats i no només s'amplifiquen sinó que es duen més enllà fins a convertir-se en antagònics, a la manera d'un palimpsest. I és que aquesta novel·la desplega, des de la ficció, el que René Zavaleta Mercado anomenà «sociedad abigarrada» (1986: 50), si pensam en la societat boliviana; és a dir, una nació que no ha aconseguit subsumir realment les formes productives, polítiques i culturals en qualque tipus d'hegemonia. En aquest sentit, resulta oportú comentar que Luis Tapia, l'estudiós més important de l'obra de Zavaleta, assenyala que en ella la nació és el reflex d'una producció cultural barroca; és a dir, d'aquella on al voltant d'un eix central es multipliquen els nuclis que proliferen: «Mi intención no es equiparar lo barroco a lo abigarrado, porque lo barroco connota ya un grado de fusión mayor que justamente lo abigarrado no tiene; pero el barroco es un tipo de producción cultural que se hace sobre las condiciones del abigarramiento social» (2002: 319) i una de las formes més legítimes d'expressió de la cultura de La Paz, com bé sap Cárdenas.

Però tornant al gènere policíac, és el tinent Villalobos qui encarna la figura del detectiu formal: un home blanc de mitjana edat que entra a la institució policial empès per la seva mare, tot i que la seva vertadera vocació era la d'«artista», enunciada a través de dibuixos en els seus

quaderns escolars i posteriorment mitjançant grafit a les parets de la ciutat. Lògicament, en aquesta elecció hi ha una referència burlesca a la concepció moderna de l'art. Si bé el grafit té un gran valor social, mitjançant el qual una paret es converteix en espai públic i obert, subjecte a ocupació, apoderament i lluita conceptual, i fins i tot, es pot entendre com a l'expressió dels ciutadans que anònimament o mitjançant codis o missatges —ideologia, en definitiva— representen els «actores marginados de las vías letradas» (Rama, 1984: 50), a la novel·la no es descobreix mai realment quin era el valor dels escrits o dels dibuixos que dugueren El Lobo a veure en la mort d'El Rey una venjança pel robatori del suposat món que li pertanyia. És més: tenint en compte els grafits que sí que es llegeixen a la novel·la, podem dir que constitueixen una paròdia de la pràctica que es va iniciar com a militància dels qui no podien accedir a la impremta, segons Rama; que va continuar com una activitat no subjecta a protesta, demanda i territorialització d'identitats, fins que va esdevenir una pràctica artística i representativa de múltiples discursos i concepcions de l'art. Pareix que els grafits d'El Lobo i d'El Rey s'allunyen un poc de tot això, o almenys Cárdenas, com que no els reproduïx en la seva densitat significativa, en la seva capacitat de representació de l'esmentat «món robat» al tinent, permet al lector dues coses: o bé entendre'ls com una paròdia burlesca o bé suposar que tenen una importància tant transcendent com difícil de reproduir; i aquesta absència de representació d'un món altament significant (si creïm El Lobo) és la que intenta cobrir el buit, fet pel qual crec que val més inclinar-se per la primera alternativa.

Tornem, tanmateix, a l'investigador oficial. Villalobos és, com pràcticament tots els personatges, un home que oculta una identitat, si bé és més emotiva i romàntica, gairebé fulletonesca, darrere d'un perfil rude i simple. La seva capacitat deductiva és bastant reduïda, com mostren les seves notes, tant insuficients com inútils, que pren sobre els fets, quan allò més convenient seria actuar. Vegem, com a exemple, aquesta nota que es mostra en una pàgina de la novel·la:

Caso reabierto a las 0:40

Sujeto de pesquisa momentáneamente perdido

Locación actual: Celebración gay donde

supuestamente se esconden líderes marginales

(otra de las estupideces del Oquendo)

Datos adicionales obtenidos: hasta el momento

ninguno

Tareas inmediatas: retomar pesquisa sujeto

llamado Mike

Comprometer más activamente al chofer de la

unidad en la búsqueda de supuesto testigo. (Cárdenas, 2004: 37)

És, a més a més, com cal esperar, una persona racista i explotadora de Severo, qui pel seu origen indígena en una societat encara colonialista, així com pel seu rang, es veu privat de tota defensa real

davant del tinent, tal com deixa veure aquest diàleg:

-Che, campestre, ¿dónde te metes?, hace media hora que te estoy esperando... te me haces anotar 24 hrs. de arresto, ¿oído?, ¿no oído?
-Oído, mi teniente (qué desgraciado este q'ara).
-Y no me mire torcido porque se hace anotar otras 24... ¡Ya, adentro!
(Cárdenas, 2004: 15)

Encara que seria arbitrari atribuir a Cárdenas la més mínima intenció anticolonialista a favor de qualsevol tipus de reivindicació racial, és difícil no percebre que el pes de l'oralitat en aquest escrit no es pot desprendre d'una petjada política. És un subjecte subaltern des de tota òptica qui deixa escoltar la seva veu, el seu insult, el seu raonament i la seva conclusió, tot fent penetrar unes estructures aparentment homogènies en un món els actors del qual no ho són gens; és més, el bifrontisme hi està ben arrelat. És així com el pensament postcolonial es fa present en «la palabra oral que se va subsumiendo en discurso letrado; los mitos, testimonios o imaginarios colectivos que se ven reducidos a los lineamientos genéricos, lingüísticos e ideológicos de la “alta cultura”⁶; el performance popular visto desde la perspectiva del receptor urbano o desde los registros excluyentes de la historiografía liberal» (Moraña, 2003: xi), i la conseqüència més important de la qual és la confirmació de l'actualitat i vigència d'aquestes tensions en què toca definir el dia a dia.

En aquest sentit, Severo, qui ve a encarnar el detectiu real, és l'únic personatge que, en un context en què la imposició del poder i el destí són la pauta de l'acció, viu la seva vocació: investigar. El seu origen humil i la seva falta d'instrucció, així com el seu (mal) ús del castellà no impedeixen que la seva (altra) veu en la tradició policíaca nacional es faci audible i aconseguixi «resoldre» el cas —això és: confirmar que Maik no pot reconèixer l'assassí d'El Rey, cosa que manté la innocència del seu superior— per damunt de la suposada capacitat, origen, classe social, raça i formació del tinent. Diu Severo quan se n'adona que el crim no pot haver estat polític, tal com assenyala Oquendo: «Pero a mí no me convence para nada, y sigo pensando cómo puedo agarrar y decirle que pruebas tengo de que mi teniente Oquendo solito se ha lactado y quel caso nuesta cerrado» (Cárdenas, 2004: 28), demostrant així un raonament basat més en el sentit comú que en una tècnica acadèmica que bé podria al·legoritzar un discurs irreal, inservible i poc pràctic.

En aquest sentit, no només és allò deductiu del seu mètode de raonament, clau en el gènere policíac tradicional, i la seva capacitat per apel·lar a allò elemental del procés d'investigació el que s'hauria de rescatar, sinó la instància bàsica de qui demana i confirma allò més elemental, tot desafiant, en un context desbordant de rialles, un sistema ineficient i la seva manera de fer les coses. Severo demana,

NOTES

6 | No oblidem que *Periférica Blvd.* demana un nivell important de compromís amb la lectura, fins i tot en el grau diguem-ne més «superficial»; és a dir, aquell que fa referència simplement als sons i dóna lloc a la rialla, donada la seva «qualitat imitativa», cosa que pot ser un rastre almenys elemental del que, avui dia, encara es podria anomenar «alta cultura».

obté dades dels qui el poden ajudar; mesaders, embriacs i marginats són la seva indiscriminada font d'informació. Així, quan veu que el cadàver del poliesportiu —El Rey— presenta indicis d'haver rebut un tret i no una ganivetada, per exemple, dedueix que l'assassí no ha pogut ser un simple grafiter de la zona. Observa llavors la pal·lidesa i torbació del tinent, així com també les seves anotacions nervioses i les mans brutes per arribar a la veritat.

Pero de pronto se me prende el genio y «ajá», digo: «El Lobo tiene que ser o el malandro de su hermano del jefe o si no uno de sus compinches y que lua templado al loquito». «¡Claro!, me contesto yo mismo. Peor con el Oquendo; por eso su prisa por despacharlos a los desgraciados. Aura me pregunto ¿sería su problema de los Desputes (o como se llamen) con El Rey? ¿O sería, ¡uyuyuy!, por orden de mi teniente que luan enfriado al pobre?, y me asusto de lo que pienso pero digo también, ¿no?: “Tengo que estar ojo al charque”». (Cárdenas, 2004: 24)

Malgrat tot —i aquí tenim un altre gest parodiador de la novel·la policíaca tradicional, que privilegia el raonament i la capacitat crítica per damunt de qualsevol esforç— és un *yatiri*, un vident que llegeix la fulla de coca, qui els revela en plena matinada on poden trobar Maik i els seus acompanyants. Els dóna unes dades ben precises (diu que el trobaran en unes noces i que no està tot sol sinó amb dues persones més), les quals serien impossibles d'obtenir per la via del raonament, fent ressò del que Hutcheon sosté: «la parodia, burlesca o no, dialoga con los textos a los cuales parodia y produce una transformación de su sentido» (1985: 13), cosa que en aquest gènere, en concret, equival a posar «el raonament» al mateix nivell que qualsevol mecanisme que il·lumini aquesta investigació tan rocambolesca. Cercar Maik és transitar per uns espais d'excessos, de devessalls lingüístics, sexuals, espacials i sonors; és a dir, un recorregut pel qual s'escola la ciutat, els seus personatges marginals, les històries, les olors, sabors i valoracions, aspectes que en certa manera no són aliens al gènere policíac, el qual va de la mà de la crítica social. La distància qualitativa entre *Periférica Blvd.* i la majoria de les obres del gènere radica en la capacitat implícita per dur a terme aquesta investigació —en el fons molt tràgica— i aquestes formes de vida descentrades que habiten la ciutat, que no és el mateix que cercar la «estetización de un mundo de injusticias y miserias atroces», com afirma Mabel Moraña en el pròleg d'*Escribir en el aire* (2003: vi).

2. Del crim i altres maneres de delinquir

El gènere policíac tradicional mostra el crim com una manifestació de la descomposició moral de la societat. El delictes és la via indigna per la qual s'aconsegueix un bé que no pot ser retingut pel camí legal. És, en aquest sentit, la mostra de l'ambició gairebé patològica

de l'home per ser i tenir o la venjança per no ser o no tenir; i tot i que el lector tendeixi, paradoxalment, a identificar-se amb la víctima, no deixa de sentir-se compenetrat amb l'agressor, fet que duu a José F. Colmeiro a afirmar que

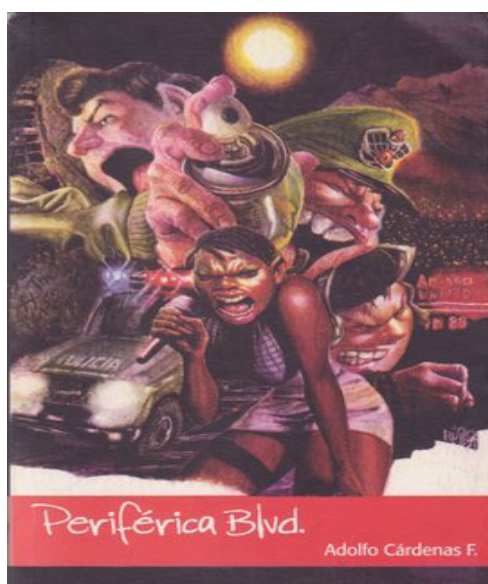
la novela policiaca negra sirve simultáneamente como medio de crítica social y como válvula de escape colectiva a los conflictos y tensiones provocados por choque de intereses en la sociedad y por ambiguas posturas con respecto a ciertos valores morales particulares. (1994: 220)

D'aquesta manera, el primer delictes a *Periférica Blvd.* és vist com un acte de justícia. El Rey, segons El Lobo, mereix morir per lladre, però ¿lladre de què?, ens demanam: d'idees i, per tant, culpable d'«apoderament de món». Hi ha a qualque codi penal una tipificació com aquesta? Delictes de lesa salut mental, que significa més que el mer plagi? L'«apoderament de món» pot ser, d'aquesta manera, una burla oberta del que la societat arriba a punir, però, d'altra banda, també un acte extrem de venjança basat en el fet que, robades les idees que sustenten una vocació o una vida, s'estaria atemptant contra aquella pròpia vida de manera contundent. No obstant això, justament aquest tipus de crims, diguem-ne psicològics, no són suficientment punibles en la majoria dels codis, en què la crítica social, sota aquest matís, seria evident. Darrere de la rialla, una rialla fins i tot macabra, s'entreveu la vanitat de vanitats que sustenta més d'un crim. Aquesta mateixa pregunta podria desplaçar-se a un context superior, si ens tornam a remetre a un context postcolonial. No ha fet això precisament la cultura imposada amb les anomenades subalternes?

Malgrat tot, més enllà d'aquesta doble possibilitat interpretativa, el fet és que hi ha un delictes que no és castigat; és més, el tinent Villalobos no només mata d'un tret El Rey sinó que molt probablement també el pare de Tamar, mentre Severo va a cercar aigua per reanimar-lo, cosa que mostra que el poder abusiu de la policia és realment il·limitat, especialment amb els més marginats i, per tant, anònims. *Periférica Blvd.* construeix un humor molt cuidat per posar a interactuar aquests dos policies i els seus afanys però, en cap moment, mostra una imatge positiva de la institució com a tal, o dels seus servidors. Ben al contrari: la narració existeix perquè s'intenta amagar un crim comès per un tinent, que posteriorment són dos però bé haurien pogut ser tres, si Severo no s'hagués apiadat de Maik, qui de totes maneres no esquivarà una pallissa i una nit d'arrest per haver estat present a l'escenari del primer crim i haver vist que algú —a qui afortunadament no pot reconèixer— va matar un home. Aquest va ser el seu error: veure i dir que havia vist, quan en certes societats val més ignorar allò que se sap, oblidar-ho; *hacerse el opa* (fer-se el beneit), com diria Severo.

D'altra banda, també tenim la decisió del tinent Oquendo de donar el cas per tancat després d'una simple deducció, basada en un parell de senyals que indiquen que la mort d'El Rey es tracta d'un crim polític; és a dir, d'evitar una investigació necessària, correcta i formal d'un assassinat, tot conformant-se amb una explicació simplement possible, cosa que equival a tancar el cas sense haver-lo ni tan sols obert. Així, la detenció dels presents, sense proves, és un colofó natural d'aquesta manera d'actuar, de forma que la policia a més d'ineficient es mostra totalment abusiva, sinècdoc de d'un poder estatal corrupte i silenciador.

En conseqüència, és també digna de ser esmentada la falta de vocació de la majoria dels membres de la institució «verd oliva», com es coneix la Policia Nacional a Bolívia. Llevat de Severo, qui desitja ser detectiu des que té memòria —«pero yo quiero ser gendarme, policía, patrullero, detective de tercera, de segunda y de primera clase respectivamente y mi madre: pero llockalla desgraciado. ¿Estás loco? No. ¿Plata te falta? No» (Cárdenas, 2004: 242)—, la resta dels funcionaris arribaren al càrrec per «coses de la vida»; per eliminació, comoditat, influències, etc., cosa que sens dubte té, com es veu, repercussions socials que a la novel·la no són tractades obertament però sí suggerides. La presència de «frustrats», tal com apunta Camacho a l'entrevista abans esmentada, no pot deixar de tenir conseqüències en una institució de l'ordre.



Portada de la 3a edició a Bolívia

Un altre aspecte que és obertament satiritzat a la novel·la és la total alienació del grup social d'El Alto a la recerca d'una identitat que mescla allò nord-americà —el rock—, en la seva música i expressions, amb les bandes andines⁷ en la lluita per l'espai físic, les quals entenen l'escriptura a la superfície de la ciutat com un art

NOTES

7 | El qual és també un espai en construcció, si es té en compte que El Alto és una de les ciutats més joves de Bolívia, formada per la immigració de comunitats pageses i situada a l'extrem alt de la ciutat de La Paz.

textual urbà en què està en joc el «poder ser» (una versió de ciutat, com diria Rama). Dues maneres d'expressió que, quan s'ajunten per celebrar un fet, donen lloc a aquesta cosa intraduble que es perfila com a cultura alternativa d'El Alto, o alguna cosa similar al que una sociòloga, present en el tribut a El Rey, defineix quan és arrestada per la policia: una «masa marginal sometida a un proceso de psicosis colectiva» (Cárdenas, 2004: 25).

Finalment, queda clar una vegada més dins la pràctica del gènere negre que conèixer «la veritat» és possible, és a dir, que el tinent Villalobos és qui va matar El Rey; que ell és o era un grafiter, que a més a més matà el pare de Tamar; que Maik està detingut injustament, entre d'altres veritats revelades, però aquesta veritat exposada no canviaria res. Probablement a la societat tampoc li interessa saber qui va matar aquells marginats o antisocials, fet que és tant o més greu que no poder fer justícia. Felicitament per al tinent, Maik no el pot reconèixer, cosa que li assegura, com ja he dit, la impunitat, demostrant així que qui té el poder no té cap culpa ni deute social. L'única venjança possible, si s'aposta per aquesta interpretació, seria matar el lladre d'idees, o «món», i el pare violador de Tamar, fet que guarda un petit senyal de justícia divina. El final de la novel·la és, malgrat tot, còmic: segueix els preceptes clàssics de la comèdia, ja que ambdós policies i Maik acaben prenent una sopa per acabar (o començar) el dia, donant així el cas per tancat i fent de la tràgica història una anècdota més.

3. De la perifèria i les seves relacions

Periférica Blvd. és una novel·la que ret homenatge al gènere a través de la paròdia, per això assimila aspectes importants de la novel·la policíaca clàssica per assenyalar amb un humor inusitat en la literatura boliviana els llocs estratègics de la cultura, l'estil, el sentit i la força o debilitat d'una lectura que permeti aquesta apropiació del gènere dut al límit. Així, la primera evocació que cal esmentar, ja que és la més evident, és la de Holmes i Watson. Els personatges de Conan Doyle suposen una espècie d'inversió en relació a la novel·la de La Paz, ja que Severo Fernández és un simple Watson només en aparença. Darrere la figura de l'ajudant, xofer de patrulla, «indi precolombí» segons el tinent, hi ha el vertader cervell d'aquesta còmica i complexa investigació. Cervell, mirada, veu i alguna cosa més que és vital en un marc en què un concepte com «subalternitat», encara que des de l'humor, no hi deixa d'estar present. I és més oportú, com assenyala Cecilia Méndez G., oblidar la pregunta de si el subaltern pot parlar, o de qui és que finalment rescata la seva veu, per entendre la subalternitat com «la misma instancia de lo "irrescatable"» (2010: 203).

La relació tinent-caporal la trobam, no obstant això, a *Quien mató a Palomino Molero*, novel·la policíaca de Mario Vargas Llosa (1986), tot i que no en la mateixa forma i intensitat. A la novel·la de l'escriptor peruà, el tinent Silva i el guàrdia Lituma tenen una relació diferent de la presentada entre el tinent Villalobos i Severo; és a dir, una relació en què el «blanc» no abusa del seu càrrec ni de la seva condició socio-racial davant Lituma. Si bé les diferències existeixen i són marcades per altres membres de la comunitat, la relació entre ambdós és gairebé amistosa. Així, diríem que l'assimilació es dona per oposició, encara que a la novel·la no hi ha cap gest que confirmi que Cárdenas hagi volgut retre cap tipus d'homenatge a la novel·la de Vargas Llosa.

Existeix, a més, un grau d'«assimilació híbrida», per utilitzar els termes de Bajtín (1992) referents a la novel·la de Paco Taibo II *Cosa fácil* (1977), en què la figura d'un DJ de ràdio, com a personatge clau per a la resolució d'un crim, també hi és present. Si bé el DJ de l'escriptor espanyol no s'implica en el mateix grau que Alex, el DJ de la novel·la andina, és interessant establir relacions entre figures mediàtiques que darrere d'un micròfon poden intervenir de manera important en el transcurs d'una investigació, ja sigui en la recerca i manipulació d'informació, en la generació d'opinió o a través del poder que li atorga el mitjà de comunicació per dir o callar, i les maneres de fer-ho; un poder en aparença invisible, però que no casualment s'ha convertit en el quart comandament de l'Estat.

Consider, per tant, poc probable que aquestes assimilacions hagin estat conscients; més aviat crec que es tracta de coincidències més que d'ecos, que en el cas de Cárdenas es fan més complexes i significants.

4. Més que una novel·la policíaca

Com ja hem vist fins ara, són moltes les qualitats literàries d'aquesta novel·la. La presència de la paròdia és cabdal per a la transformació de la llengua —en aquest sentit, també «traïció» de la llengua— que des de l'oralitat passa a l'escriptura i converteix el gènere negre en una altra cosa. Escriure l'oralitat de possibles grups socials és la primera i principal creació de Cárdenas, però fa molt més que això. És difícil no recordar Guillermo Cabrera Infante a *Tres Tristes Tigres* i el seu afany per remarcar que «sus héroes (o mejor heroínas) son la nostalgia, que llam[a] la puta del recuerdo, la literatura, la ciudad, la música y la noche...» (advertiment a l'edició de 1997: 7). Cárdenas té el mateix esforç i compromís, fins i tot en la seva aposta per fer d'una possible llengua andina, representada i inventada, la vedet de l'espectacle lletrat. En aquest sentit, no deixa de ser notable la

consciència de representació que l'autor ha procurat que tenguin el lector en el moment de llegir la novel·la. Així, juntament amb els personatges tradicionals, el llenguatge és un personatge més, d'igual importància dins la noció d'«obra»; un llenguatge que se sap representació d'un llenguatge, i un conflicte que se sap artífici, òpera, «òpera rock-ocó», com suggereix la primera pàgina del llibre; és a dir, escenificació d'un barroc extrem, com ho va ser el rococó.

No deixa de cridar l'atenció que l'autor hagi volgut emfatitzar aquesta representació musical, com és l'òpera, presentant els personatges com un elenc i donant-los, fins i tot, un registre vocal —soprano, tenor, baríton...— així com també el nom de certes participacions especials (*Batallón 2 morados de artillería* o la *Fundación orquestal de rock sinfónico*) (Cárdenas, 2004: 9), fet que marca, d'entrada, almenys dues coses: la importància de llegir aquesta novel·la com si es presenciàs un espectacle (tant real, vital, diari com artíficiós, construït, muntat per treure'ns de la ciutat diürna i coneguda) i la importància d'escoltar la parla dels seus personatges com un tribut a La Paz i a totes les seves construccions. Aquest és un llibre d'un profund teixit acústic, que fins i tot convé llegir en veu alta i, si es pot, cantar les melodies transcrits com a part del relat i de l'imaginari social. Malgrat tot, no només hi ha la presència fonamental del so escoltat i pentagramat (un gest bastant irònic, atès que la música popular folklòrica no té tradició escrita), sinó també un nivell d'intertextualitat amb l'òpera com a gènere que comprèn gairebé totes les arts i la seva tècnica de guionització. Els capítols representen actes i aquests actes són narrats per personatges distints, a la manera d'àries, en què el ca(o)ntant expressa la seva subjectivitat i està tot sol damunt de l'escenari, disposat a convocar un estat: el seu.

De la mà d'aquest gest, hi ha la referència també paròdica, en aquest cas burleta, a la sobreinterpretació acadèmica d'aquest tipus de construccions populars simples, que són sotmeses gairebé a la força a una anàlisi descontextualitzada que, tot afavorint un esforç intel·lectual inútil, imposen als textos unes connotacions que no van ser mai intenció dels seus creadors ni dels mateixos textos. És el cas, per exemple, de la cançó que amb l'ajuda de Severo compon el caporal Juan: «Domitila no me dejes/ Domitila no te vayas/ No me dejes amorcito/ no te vayas mi cholita» (Cárdenas, 2004: 143) i de la qual certa crítica en un diari —diu la novel·la— hauria afirmat que:

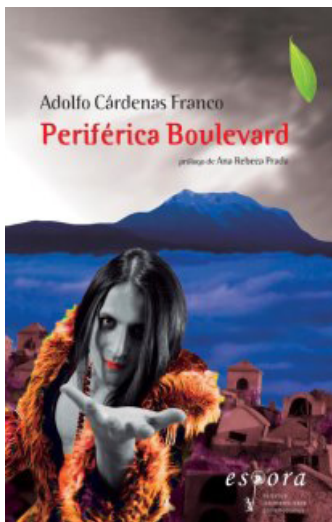
«... retrata tan magistralmente la soledad del hombre andino trasplantado a la urbe, donde desintegrado de su medio, nómada por obligación, construye un elaborado pedido de auxilio por debajo de la aparente simplicidad del texto estructurado a partir de prefijos simbólicos, que juntos casualmente forman el nombre Domitila en el que se puede entre-leer: DOnde MI Tierra Laja, búsqueda recurrente del retorno que se eterniza en la salida sin llegada-encuentro con la tierra-mujer

añorada...» (Cárdenas, 2004: 246).

Aquest gest és una altra mostra de les múltiples burles que aquesta novel·la policíaca i celebradora del llenguatge fa de la cultura i de l'acadèmia.

D'altra banda, és ponderable la incorporació del còmic com a una escriptura visual i textual que romp el format tradicional de la novel·la, tot incloent escenes que no són descrites narrativament sinó mostrades a través de dibuixos i de la pròpia estètica del còmic. És el cas de l'escena que, després d'un «allò», per exemple, s'estalvia una narració verbal perquè inclou un gràfic, expressant així una cultura que es llegeix d'aquesta manera, no mitjançant textos complets, sinó mitjançant escriptures anònimes, camuflades, violentes i codificades. És més que un aspecte temàtic de la novel·la: es tracta de missatges que ens duen a reflexionar sobre el seu soterrat poder comunicatiu i els jocs de poder que a través de les esmentades marques es revelen i s'apoderen de l'imaginari: al·ludir, dibuixar, anomenar de passada vertaders manifestos són presències i amenaces per als seus (de)codificadors.

Aquestes característiques són suficients per entendre el que *Periférica Blvd.* genera a l'espai policíac i barroc bolivià; no obstant això, és vital emfatitzar que aquesta llista d'invencions i transformacions no seria possible sense la presència d'un humor construït amb tanta eficiència, fet que també constitueix un gir profund dins del gènere, que eventualment apel·la a la ironia i als tocs humorístics, però que no es delecta en els aspectes més tràgics de la societat. El més interessant és que darrere de l'aparent degradació dels personatges —fet que precisament fa gràcia si pensam en la comèdia— hi ha una crítica social molt dura, la qual val la pena no només per riure en lloc de plorar, sinó sobretot per veure-la des d'un altre angle. És així com tots els personatges resulten degradats, uns pels altres, tot oblidant llocs i càrrecs, com ordenaria la festa o el carnaval.



Portada de l'edició xilena

No puc deixar de recalcar, la importància del barroc, abans esmentat, en la configuració d'aquest món risible i significant, cosa que magnifica la profunda transformació que la novel·la fa del gènere. Allà on es demanava, a més de raonament, austeritat, precisió en les dades i convergència d'informació, tenim també abundància, malbaratament, xerrameca, divergència d'imatges, sons, dibuixos, fragments de música, canvi de tipografies, passats inimaginables dels personatges que ens mostren la seva cara desconeguda, coronacions *drag*, prostíbuls... és a dir, un món emergent en capítols que poc tenen a veure amb la recerca de Maik, que són belles digressions, «núcleos proliferantes» a la fuga, com diria Alejo Carpentier (1990), i que no concentren res, perquè hi són més aviat per celebrar la dispersió que cultiva la cultura popular de La Paz. D'aquesta manera, quan es tracta de contar la incursió de Maik a les clavegueres de la ciutat, hàbitat de desenes de marginats drogoaddictes, del qual no pot sortir sense veure's obligat a viure una experiència similar i on els «germans de la clefa»* aprofiten per robar-lo, ell narra:

Con la orgía ya en reflujo y el desenfreno escapando por las bocas de tormenta, el vuelo se hace más tranquilo, alterado tan solo por esa lluvia ácida que persistentemente se desprende del reverso del asfalto, empantanado más esa geografía apocalíptica regada de insepultos acurrucados, semidesnudas de sonrisa patética, lactantes apelotonados, enfebrecidos espectrales, madonas yacentes o majas vestidas, todos despojados de sus disfraces de guerreros de cloaca, indefensos, desprotegidos que roncan, pedorean, eructan, vomitan, tosen, se ahogan, se buscan y rebuscan tratando de inventar la fórmula que les permita vivir otra hora... (Cárdenas, 2004: 53)

Aquest moviment centrfug, aquest anar i venir i deambular per la superfície i pel més profund de la ciutat reflecteix el que Macarena Areco a «Cartografía de la novela chilena reciente» anomena «novela de la intemperie», en oposició al que per a ella seria una «novela de la intimidad» (2011: 183); és a dir, una novel·la d'interiors, de desplaçaments interns, subjectius i gairebé minimalistes. *Periférica Blvd.* és tot el contrari; és l'aventura de l'exterior, la celebració del carrer, l'exposició, el moviment, el contacte de mons, que és sempre la presència joiosa dels contraris.

És aquesta exposició la que és revelada al final de la novel·la, quan ens adonam que la narració està feta pel gendarme Severo Fernández a la memòria del tinent Villalobos, mort el 12 de febrer de 2003, dia en què la Policia es va enfrontar a l'Exèrcit a la ciutat de La Paz, d'on es pot deduir que aquest fet històricament real va matar el tinent, personatge. Malgrat tot, la decisió de matar-lo no deixa de representar un misteri; en primer lloc, perquè mor el mateix any en què s'escriu la novel·la i, en segon lloc, perquè aquesta mort no és

* N. de la t.: el terme "germans de la clefa" fa referència als addictes a inhalador adhesiu, de fet, Clefa n'és una marca. Aquest consum està molt estès a la ciutat de La Paz.

narrada i només és visible per a un lector atent i segurament bolivià. Qui sap si Cárdenas va voler evitar tinent apòcrifs o simplement tancar tota possibilitat a una segona part. El cert és que amb la seva mort i la dedicatòria de Severo s'obren per a ell possibilitats inesperades, no només com a un possible detectiu, sinó fins i tot autor d'un llibre. Però hi ha alguna cosa més, aquesta superposició de rols tradicionals que presenta el relat i que és cabdal a la novel·la; aquest «ser en part» subaltern, detectiu, gairebé assassí, per exemple, és al seu torn una altra al·legoria de la impossibilitat d'homogeneïtat i de cohesió que afecta la història de tants pobles. Diu Cornejo Polar que en les seves investigacions sobre la literatura d'aquestes terres, lluny de trobar un «jo» cohesionat, el que ha trobat és «un sujeto complejo, disperso, múltiple» (2003: 12); un subjecte paròdic, parodiat i parodiant, com diríem en vista d'aquesta proposta i si no es guanya res davant d'aquesta realitat, si no es reivindiquen les diferències, el caos generador de significança i els palimpsests que ens constitueixen, només ens queda celebrar-los.

Quan he començat aquesta anàlisi, he dit que *Periférica Blvd.* és una novel·la que excedeix el que se'n podria dir des de qualsevol angle tradicional. Fins i tot essent una novel·la híbrida és també més que això, i aquí radica gran part del seu valor. És a dir, ha posat en contacte gèneres i expressions que en primera instància són incompatibles amb el gènere fundat per Allan Poe, com la capacitat analítica i la festa, l'acumulació de funcions dels personatges i la proliferació del barroc, la forta presència de referents, que són emmascarats i alhora assenyalen la seva pròpia màscara; en altres paraules, el més enllà de tot gènere i convenció per fer possible un món en què els signes no deixen de multiplicar-se i tota investigació es viu com una humorística representació escènica i sonora. «Adolfo Cárdenas confiesa que aquella fórmula de Woody Allen: tragedia + tiempo = humor, le sirve a la hora de tratar temas como la prostitución, el racismo, la homosexualidad o la transculturación de la(s) sociedad(es)», sosté Medinacelli (2008), i està clar que aquesta combinació pot obrir espais inusitats dins de qualsevol gènere que accepti tot tipus de lectors: tant aquell que cerca passar una bona estona i riure sense aturall, com aquell altre que cerca significants profunds i gaudir dels amagatalls d'una obra que marca possiblement el moment més important de la literatura boliviana en aquest segle.

Bibliografía

- ARECO, M. (2011): «Cartografía de la novela chilena reciente», *Anales de Literatura Chilena*, 15, año 12, 179-186.
- BAJTÍN, M. (1989): «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- CABRERA INFANTE, G. (1988): *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral.
- CÁRDENAS, A. (2004): *Periférica Blvd.*, La Paz: Gente Común.
- CARPENTIER, A. (1990): «El Barroco y lo real maravilloso», *Obra completa*, Buenos Aires: Siglo XXI, 342-351.
- COLMEIRO, J. (2004): *La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica*, Madrid: Anthropos.
- CORNEJO POLAR, A. (2003): *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- GONZÁLEZ, J. (2009): «Pop Art. Periféricas. I y II», *El cuervo*, <<http://editorialelcuervo.blogspot.com/2009/03/pop-art-perifericas.html>>, [04/04/2009].
- HUTCHEON, L. (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres/Nueva York: Methuen.
- LA LAGARTIJA EMPLUMADA (2004): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», 1, La Paz: Gente Común, 13-18.
- MEDINACELLI, A. (2008): «La ironía de Adolfo Cárdenas», *Palabras Más*, <<http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=273>>, [04/29/2008].
- MÉNDEZ G., C. (2010): «El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva», en Sandoval, P. (comp), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, Lima: Institutos de Estudios Peruanos, 197-246.
- MORAÑA, M. (2003): «Prólogo», en Cornejo Polar, A., *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- PÁGINA SIETE (2011): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», <<http://www.paginasiete.bo/2011-08-12/Cultura/Destacados/26Cult02-120811.aspx>>, [07/06/2011].
- RAMA, Á. (1984): *La ciudad letrada*, Montevideo: Ediciones del Norte.
- RENJEL, D. y RICO, A. (2007): «Entrevista a Ariel Mustafá y Willy Camacho sobre *Periférica Blvd.*». Inédita.
- TAPIA, L. (2002): *La producción del conocimiento local: historia y política en la obra de René Zabaleta*, La Paz: Muela del Diablo Editores.
- URRELO ZÁRATE, W. (2009): «38 apuntes acerca de la literatura policial», *Ecdótica*, <<http://www.ecdotica.com/2009/09/22/38-apuntes-acerca-de-la-literatura-policial/>>, [09/22/2009].
- ZAVALETA MERCADO, R. (1986): *Lo nacional popular*, México: Siglo XXI.

PERIFÉRICA BLVD. EDO IKERKETA (NEO)BARROKOA LA PAZEN¹

Daniela Renjel Encinas

Universidad Católica de Chile

drenjel@uc.cl

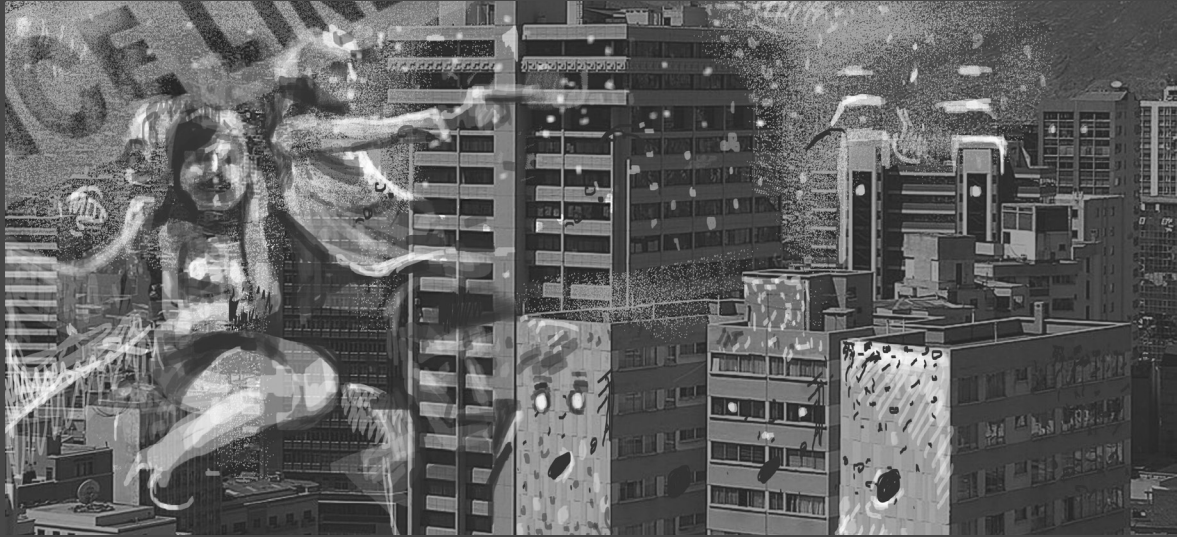
Aipatzeko gomendioa || RENJEL ENCINAS, Daniela (2013): "Periférica Blvd. edo ikerketa (neo)barrokoa La Pazzen" [artikulu linean], 452°F. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 9, 143-161, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mis-daniela-renjel-encinas-eu.pdf >

Ilustrazioa || Mar Oliver

Itzulpena || Teresa Pradera

Artikulu || Jasota: 13/01/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 12/05/2013 | Argitaratuta: 07/2013

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Boliviako polizia-literaturaren barruan, Adolfo Cárdenasen *Periférica Blvd.* (*Periférica Bulebarra*) eleberria da generoa hoberen ordezkatzeko duen lana, ez soilik parodia —Linda Hutcheonek «imitación con diferencia crítica» (1985: 37) gisa ulertu zuena— umorea, barroko estiloa eta rolen palimpsestoak maisuki erabiltzen dituelako, eleberriaren pertsonaien hizkera periferikoak birsortzeko gai delako eta La Paz hiriararen bertsio iradokigarriena eskaintzen duelako, baizik eta polizia-eleberrien generotik espero dena baino gehiago ematen duelako ere; hala, azken urteetan Bolivian idatzi diren eleberri onenetarikoak (ez bada onena) dela esan daiteke.

Hitz-gakoak || Polizia-eleberriak | Parodia | Barrokoa | Umorea.

Abstract || *Periférica Blvd.* by Adolfo Cardenas stands out as one of the works that best represents the detective novel genre in Bolivia. Its prolific nature is related to its intelligent use of parody—described by Linda Hutcheon as «repetition with critical [ironic] distance» (1985: 37)—, humor, a baroque writing style, a palimpsest of roles, the reconstructed peripheral speech of its characters, and one of the most suggestive representations of the city of La Paz. All of these features defy what is normally expected from this genre, and position the work as one of the best (if not the best) Bolivian novels written in the last thirty years.

Keywords || Detective Novel | Parody | Baroque | Humor.

Berriro ere argi gelditzen da artea eta bizitza ironiaz eginak daudela; izan ere, eguneroko mehatxuak mutur negargarrietaraino eramatea herritarren eta herritar-gobernuaren arteko komunikazio modu bat deneko eta ustelkeria, influentzien trafikoa, zigorgabetasuna eta beste hainbat delitu eta justizia-baztertze eguneroko kontuak direneko herrialde batean, polizia-eleberriek ordezkari gutxi, baina, zorionez, baliotsuak, baino ez dituzte izan. Nahi beste kasu, haiek fikzio bihurtzeko materiala eta, hasieratik ikusten den moduan, desadostasunen aurrean presioa egiteko neurriak aplikatzeko irudimen demasekoa eskura eduki arren, literatura beltza Bolivian laurogeita hamarrekota hamarkadatik aurrera baino ez da nabarmenki landu, Juan de Recacoechearen *American Visaren* (1994) eskutik. Ia esan daiteke eleberri horrek sortu zuela aurrerago pixkanaka nazio mailan ospea duten beste idazle batzuk harrapatu zituen praxia, hala nola Cé Mendizabal, *Alguien más a cargo* (1999) peskisa-enigma gisako eleberriaren idazlea; Ramón Rocha Monroy, *Ladies Night* (2000) liburuaren idazlea, edo Gonzalo Lema eta haren detektibe Santiago Blanco. Detektibe hori «Un hombre sentimental» (2001) liburuan agertu zen lehenengoz, eta beranduago beste bi lanetan («Dime contra quién disparo» *Fue por tu amor*, *María* eleberrian); lan horiek guztiak argitalpen berezi batean bildu ziren *Santiago Blanco, serie completa* (2010) izenekoa. Wilmer Urrelo Zárate, *Mundo negro*ren (2000) eta *Fantasmas Asesinos* (2006) autorea, eta Edmundo Paz Soldán, generotik benetan hurbil dagoen *Norte* (2011) lanarekin ere praxi horren jarraitzaileak dira.

Nahiz eta genero barruan koka daitezkeen eleberri gutxi argitaratuko diren —horregatik esango du Urrelo Záratek «38 apuntes acerca de la literatura policial» (2009) lanean «la literatura policial es la vida loca. En Bolivia todavía vivimos en casa de papá»—, uste dut Adolfo Cárdenasen *Periférica Blvd.* (2004) eleberriak aipamen eta arreta berezia merezi dituela, bertan erakusten diren kalitatea eta baliabideak polizia-eleberrien generoaren mugan dagoen nobela beltzaren erakusgarri baitira. Gainera, lan hori parodiaz, komikiez eta ironiak eta umoreak eraldatutako La Pazeko gau musikalaren bazterren ertzak eta Andeetako kultura eta gizarte mota bat ulertzeko motorra diren erreferentzia kulturalekin loturiko testuartekotasun sakonez bustita dago. Nobela beltzak duen salaketak egiteko helburu inplizitua lan honetan ere presente badago ere, salaketa hori, paradoxikoki, bizitzaren eta korapilaturiko hiri baten periferiaren alderik atsegin eta esanguratsuenaren ospakizuna ere bada.

Periférica Blvd., hasiera batean, Cárdenasen «Chojcho con Audio de Rock P'esshado» (1992) ipuinaren jarraipen gisa sortu zen, eta gero, ipuin hori eleberri polifoniko honen lehen kapitulu bihurtu zen. Eleberriak pandillero eta graffiti egile baten heriotza azaltzen du; hiltzailea beste graffiti egile bat da, baina hau ez da pandilleroa, baizik eta Polizia-tenientea. Kapituluaren bukaeran jakiten da

OHARRAK

1 | Artikulu horren bertsio oso laburtu bat honako aldizkari honetan argitaratu da: *Identidades*, 5. Ministerio de Culturas, Bolivia, 2013, 18.-19. or.

teniente horrek (El Lobo) mendeku gosez hil duela El Rey; izan ere, azken horrek umetatik «ideas» lapurtu dizkio eta «apoderándose de su mundo» aritu da hiriko horma publikoen gainean iragarkiak eta errepresentazio grafikoak marraztuz. Kasualitatez, haren betebeharrak egiten ari den bitartean, tenienteak jakiten du El Alto hirian (Boliviako hiririk handienetarikoa, konplexuenetarikoa eta pobreenetarikoa) bera guardia egiten ari den bitartean ospatzen ari den ekitaldi xelebrea El Reyri egindako omenaldia dela; tenienteak, guztiz bidegabea iruditzen zaion egoera baten aurrean amorruek itsututa, graffiti egilea hiltzea erabakitzen du. Ematen du dena anonimatuan geldituko dela, baina, tenientearen gidaria, Severo Fernández, aymara izateagatik tenientearen mespretxuak jasan behar dituen gizona, hainbat ondoriotara iristen da eta ulertzen du bere nagusia hilketan nahastuta dagoela. Ondorioz, aurre egiten dio eta mailaren aurrean makurtzeko beharra ezbaian jarriko duten manipulazio eta kontra-manipulazioak hasten dira; izan ere, unearen arabera, kasuari aurre egiteko eta erabakiak hartzeko duten boterea baten eskutik bestearenera igaroko da. Hala, omenaldiaren eraginez sortu den kaos psikodeliko hartan, Villalobos tenienteak uste du inork ez duela tiroketa ikusi; hala ere, irrati-programa baten bitartez jakiten du lekuko bat badagoela (hark irratiara deitzen baitu). Hura aurkitu nahian, polizia eta gidariak gaueko hiriaren periferiako toki sinesgaitzak bisitatzen dituzte, eta baita jende harrigarria aurkitu ere bai. Horrela La Paz mitiko —terminoa Barthelemy ematen dion adieraz ulertuz: zeinu baten zeinua— zein ironiko baten deskribapena biribiltzen da, eleberrian zehar etengabe presente dagoen eta behin eta berriro haren ezaugarri nagusi gisa birsortzen den neobarrokismoa adierazpen-bide hartuz.

Nahiz eta Cárdenasen lanari buruzko literatura-kritika urria den eta kritika hori gehien bat blog elektronikoetan eta egunkarietan argitaratutako aipamenetan gorpuztu den —horren atzean, nire ustez, idazkera mota horren zailtasuna dago eta ez harekiko axolagabekeria—, *Periférica Blvd.* berriro ere argitaratu du Espora Ediciones argitaletxeak Txilen. Ana Rebeca Pradak idatzi duen argitalpen horren hitzaurrea da, ziur aski, Cárdenasen lanari buruzko hausnarketa bat egiteko ahaleginik sakonena. Bertan defendatzen da eleberria «la apuesta por las hablas y los cuerpos excéntricos, desechados, extraños a un orden comunitario» (2012: 13) dela eta idazlana «ópera bufa»-ren, neo-abangoardiaren eta *patchwork*aren ikuspuntutik aztertzen da, esate baterako, eta egiten den irakurketan lotura eszentrikoak edo, hobeto esanda, balizko kanon nazional baten erdigunetik askatu diren loturak ikertzen dira, Boliviako testuinguruan² guztiz berria den jardura literario baten baitan. Bestalde, idazki honek izan dituen eraginaren berrikusketa laburrekin jarraituz, aipatu beharra dago eleberriaren komiki bertsioa datorren hilabetetan prest egongo dela; pentsatuz gero, ez da harrizkoa, izan ere, eleberriak hainbat keinu egiten dizkio genero horri eta ezin

OHARRAK

2 | Gaur egun, Cárdenasek haren estetikari jarraituz idazten duten, edo idazten saiatzen diren, autore interesgarrien jarraitzaile-taldea du atzea; horrek argi uzten du Cárdenasen idazkerak eta estiloak toki garrantzitsua dutela Boliviako literaturan.

ahaz daiteke «Chojcho con Audio de Rock P'esshado» ipuina, testu honen pizgailua eta hasierako kapitulua taula gainera eraman dutela, hala Grupo Mondaccak antzezlan formatuan (2002) nola Compañía Patas Arribak musikal formatuan (2011-2012).

Hala, esan daiteke *Periférica Blvd.* Boliviako literaturan iragana eta geroa banatu zituen mugarría izan zela, edozein azpigenero literariotan sartzen delarik ere, eleberriaren gaitasunek gainezka egiten dute eta; hau da, polizia-eleberri, eleberri hiritar, antzeppen barroko edo soinu-musikazko eleberri gisa irakurri nahi badugu ere, *Periférica* gehiago da eleberri hibridoa edo antikonbentzionala eta, ondorioz, irakurleari ere ahalegin antikonbentzionala eskatzen dio irakurtzeko unean. Gente Común argitaletxeko jabe eta zuzendari Ariel Mustaffak goraiatu egin zuen eleberriaren ageriko konplexutasuna eta, elkarrizketa batean esan zuenaren arabera, inoiz ez zukeen imajinatuko liburuak hainbesteko salmentak eragingo zituenik³; elkarrizketa berean hau ere esan zuen: «cualquier lector puede disfrutarla, aunque sin duda quien viva en La Paz enriquece su lectura al entender mayores referencias, como, por ejemplo, que el nombre de los tenientes son nombres de calles de la ciudad. La novela apostó por el humor para hacerse legible; un humor difícil, pero accesible» (Renjel y Rico, 2007).

Irakurgaiaren zailtasuna, alabaina, erreferentzia espazialak edo historikoak ez ezagutzean baino, gehiago datza eleberriaren polifonia mailan; izan ere, polifonia horrek eragiten du hainbat ahots, esate baterako Juan kaporalaren, Titicaca Lakuko komunitate indigena batetik hirira etorritako etorkinaren ahotsa, entzutea merezi duten horietarikoak izatea.

En la caro peloteyando... mensaje recebero campeon... ono cuatro ciro, campeon foira... aqué onerar efe quence a dos menotos de zona en conglequeto... asé; pero toro siacaba asé comuén Sacaba y la moción destar en el ceurad de noches también aido mencuando meeeencuando, los nervios me han cominzaro a tradencionar e pa' no enloquecerme asé como la Siuiro, como el Tejerenas, como la tenente, me refogiaro en el mósicas en el teorías del composishon yen los alcoles pa' distensarme, sembré con gente del miro, ¿no? (Cárdenas, 2004: 140)⁴

Adibide horrek ahalegin handirik gabe baieztatzen du Aldo Medinacellik arrazoi duela «La ironía de Adolfo Cárdenas»-en (2008) esaten duenean obra hau «novela de una diafanidad solar para unos y de un cripticismo irresoluble para otros» dela. Zalantzarik gabe, Mustaffák esaten duen eran, eraldatuta ageri diren erreferentiek ezagutzeak irakurketari «placer especial» ematen dio, batez ere hizkera mota batzuen sonoritateari dagokionez —zerbaitengatik da hizkuntza obraren izar nagusia—, baina, erreferente horiek ezagutu gabe ere, posiblea da eleberriaren kalitateaz jabetzea eta irakurketaz gozatzea, polizia-generoari eta komikien bitartez egiten zaion

OHARRAK

3 | Garrantzitsua da aipatzea P.B. 2003ko Eleberrien Sariketa Nazionalera aurkeztu zela eta aipamen berezia jaso zuela, baina ez zuela lehen saria irabazi. Informazio extraofizial baten arabera, eleberriak ez zuen irabazi «no paceño» batentzat konplexuegia zelako, baina akademiaren zirkulu informaletan, epaimahaiko kide bakoitzak onartzen du eleberriak urte hartako irabazlea izatea merezi zuela defendatu zutela.

4 | «En el carro piloteando... mensaje recibido, cambio... uno, cuatro, cero, cambio y fuera... Aquí unidad efe quince a dos minutos de zona en conflicto... así; pero todo se acaba así como en Sacaba [mina donde hubo un gran conflicto político que terminó con varios mineros muertos] y la emoción de estar en la ciudad de noche también ha ido menguando, meeeenguando, los nervios me han comenzado a traicionar y para no enloquecerme así como el Severo, como el Tejerina y como el Teniente, me he refugiado en la música, en las teorías de composición y en los alcoholes para destensarme, siempre con la gente del medio, ¿no?». Hori izango litzateke kasuren batean eleberri osoarentzat proposatutako «traducción», ulertzeko errazagoa egiteko helburuarekin, baina, bistakoa denez, horrek Cárdenasen merituetako bat deuseztatuko luke: pertsonaiaren profilarekin zehazki bat datorren hizkuntza baten birsortzea-amastzea.

parodiari, gorago aipatu den barrokismoari, pasarte bakoitzaren sonoritateari eta R. Barthesek azalduko lukeen legez, Cárdenasen idazkera «una relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social» (1953: 22) bihurtzen duen artificio literarioaren mailari esker. Ideia hori bera Boliviako idazlearen asmo eta diskurtsoetan ere behin eta berriro agertzen da, eta autoreak berak esan *La lagartija emplumada* aldizkariaren 1. zenbakian argitaraturiko elkarrizketa batean esan zuen haren eleberria «está dedicada exclusivamente a un lector paceño», lana, baina, gizarteko jende gehiagorengana iristen da aymara etorkinaren/etorkinen ahozko hizkera berreskuratzen duenean, adibide begibistakoena aipatzearren, eta, batez ere, balizko errealitate baten azaleko isla akustikoak oinarri hartuta zerbait handiagoa sortzen duenean. Irakurleak aurre egin behar die hautemandako errealitate baten kontzientzian gertaturiko islak baino gehiago eraldaketak diren eta, ondorioz, ospatzekoak diren dentsitate psikologiko, sozial eta irudimen handiko benetako eraikuntzei

Bere aldetik, Camachok, aurrerago aipaturiko elkarrizketan oraintxe azaldukoari buruz defenditzen du, era pentsatu eta ironikoan, «alguien como el cabo Juan en la vida real no podría entender al cabo Juan, si accede al capítulo donde él es el narrador, “Sueño de reyes”». Horrek oraindik ageriago uzten du idazketak duen botere bikoitza, zeinek, Barthesen hitzei jarraituz, gauzak hobeto erakusten dituen, maskaraz estalita daudela onartuz eta aldi berean maskara hori nabarmenduz. Barthesek aipatzen duen *Larvatus prodeo* horrek posible egiten du Camachok esaten duena defendatzea: «la sinceridad necesita aquí de signos falsos» (Barthes, 1953: 46). Eta «alguien como el cabo Juan en la vida real» eleberrian bere burua ezagutzea lortzeko, soslaiz begiratu beharko lioke bere buruari, Lezama Limak barrokoari buruz gogoeta egiten zuenean aholkatzen zuen moduan; hau da, aurrez aurreko islak ezkututzen duena ikustea posible egiten duen begirada bat, pertsonaiaren benetako izaera⁵ ikusten uzten duen maskara. Horrela bakarrik zuzen dakieke *Periférica Blvd.* La Pazeko biztanleei, baina ez edozein biztanleri, baizik eta hizkuntzaren eskakizunekin eta jokoan dauden esanahie-mailaekin konprometituta dagoen bati (eta horrek, ironikoki, irakurle hori unibertsal bilakatzen du): La Paztarren imajinario berreraikia, birsortua, La Paz hiriko errealitatean kokatzen den fikziozko gehiegitasuna ospatzen duena eta nahi eta nahi ez barrokoa dena.

Jada aipatu dugun de Pradaren lanaz gain, El Cuervo argitaletxeko Juan Gonzalez (2009) editoreak ere, bere blogean, irakurketa probokatzailerak eskaintzen du eleberriari buruz egin litezkeen «entradas» laburren bitartez; sarrera horiek erlatibizagarriak izan arren, argigarriak ere badirela iruditzen zait. Hona hemen pasarte bat, adibide bat aipatzearren: «PB orbita en torno a un centro ausente, un original imposible. En PB no se describe, se enumera:

OHARRAK

5 | Mendeko langile bati «dar voz» lan honetan G. Spivaken galdera ezagunari («¿Puede hablar el subalterno?») egindako keinu ironikoa da; izan ere, Camachok defendatzen duen eran, ia ezinezkoa da Juan kaporalaren diskurtsoak, hau da, Titicaca lakuan jai eta bizi den indigena baten diskurtsoak bere burua ezagutzea eta, ironia oraindik ere handiagoa da, ulertzeko zailtasun horren oinarria ez baita haren aldarrikapen politiko eta sozialei oihartzuna falta zaiela, baizik eta barrera linguistiko bat dagoela. Erraza da: Cárdenasek harrapatzen duen eta gaztelera ama hizkuntza duten irakurleek aurkitu eta «real» gisa ospatu dezaketen izkuntza hori, ez dute inolaz ere benetakotzat hartuko zuzenean erreferentzia egiten zaion talde etniko-sozialak. Ondorioz, iruditzen zait posizio horrek gehiago egiten diola erreferentzia fikzioa sendotzeko bideei mendekotasun etniko edo sozialen bat politizatu nahian dabilen diskurtso pseudo-aldarrikatzaile bati baino (nahiz eta, paradogikoki, aldarrikapen hori ematen den), izan ere, eleberri honek etengabe barrea eragiten badu ere, errealitatea guztiz birplanteatzeko abagunea ere eskaintzen du.

como en el Pop, no hay ya objetos, únicamente hay datos». Aipu hori Barthesi *Sade, Fourier, Loyola* lanean egindako aipua ere bada. Ez dut uste *Periférica* datuen zerrenda bat baino ez denik, Gonzalezek proposatzen duen moduan. Uste dut, ezer uste izatekotan, «objetos» horiek hor egoteaz gain, eraldatuak ere izan direla eta sakontasuna eman zaiela era zoli eta burutsu batean; horri esker, pertsonaiak, gu objektuetatik urrunarazteko, ez dira izaki lauak, funtzioak, haien testuinguru sozialeko klixekak, baizik eta iragan bat, aukera batzuk, historia bat, pisu ironiko handi bat eta irakurlea harritzeko gaitasun bukagabea duten izakiak.

1. Polizia poliziaren kontra

Gorago aipatu dudan moduan, eleberri honen berezitasun nagusia parodia erabiltzea da hiria, gaua eta ikerketa gidatzen duten hizkera amarauna birsortzeko. Logika horri jarraituz, konbentzioak kontuan hartuz generoari eragiten dion lehenengo «transformación» (edo, agian, «travestimiento» esan beharko nuke) —Linda Hutcheonek parodia ulertzeko duen moduan oinarri hartuz, hau da «imitación con diferencia crítica» (1985: 37) gisa— detektibearen, gaizkilearen, laguntzailearen eta biktimaren funtzioei eragiten diena da, pertsonaia bakoitzean bat baino gehiago gainjartzen baitira: tenientea —ikertzaile ofiziala— aldi berean da El Reyren hiltzailea; ikerketa hilketa ikusi duen lekukoaren esku erortzen da; hura, logikoki, ez da gaizkile bat, baizik eta egia ezagutzen duen (edo, behintzat, hori dirudi) norbait, eta horrek, argi eta garbi kalte egiten dio poliziari. Laguntzailea (polizia-autoaren gidaria), teorian ezjakina da eta haren gizarte-arraza jatorria dela eta estigmatizatua dago buruzagi zuriaren aurrean, baina, hala ere, hura da benetan datuak lortzen dituen eta ondorio baliagarriak ateratzen dituen, txikitatik izan baitu poliziako detektibe izateko ametsa. Dena den, hark ere, nahi gabe, tenienteak Maiken ezkutalekua ezagutzeko esperantzarekin galdekatu zuen Tamarren aita hil egin zezakeen, eta horrek tenientearen aginduen biktima bihurtuko luke, baita hiltzaile ere. Argi dago, beraz, rol tradizionalak hasieratik alderantzikatu egiten direla eta, handiagotzeaz gain, burutu egiten direla antagonikoak izan arren, palimpsesto baten eran. Izan ere, eleberri honek fikziotik abiatuz birsortzen du René Zavaleta Mercadok, Boliviako gizartean pentsatzean «sociedad abigarrada» (1986: 50) deitzen duena; hau da, forma produktiboak, politikoak eta kulturalak hegemonia motaren batean biltzea lortu ez duen nazio bat. Horren harira, oso baliagarria zaigu Luis Tapiak, Zavaletaren obraren aztertzaile garrantzitsuenak obra horri buruz azpimarratzen duena, hau da, Zavaletaren lanean nazioa ekoizpen kultural barroko baten isla dela; edo beste era batean esanda, ardatz zentral baten inguruan nukleoak etengabe biderkatzen dira: «Mi intención no es equiparar lo barroco a lo abigarrado, porque lo barroco connota ya un

grado de fusión mayor que justamente lo abigarrado no tiene; pero el barroco es un tipo de producción cultural que se hace sobre las condiciones del abigarramiento social» (2002: 319) eta, Cárdenasek ondo dakien moduan, La Pazeko kulturaren adierazpen-biderik zilegienetariko bat.

Baina poliziaren gaira bueltatuz, Villalobos tenientea da detektibe arruntaren irudia hartzen duena: adin ertaineko gizon zuria, erakundean amak bultzatuta sartu zena, haren benetako bokazioa «artista» izatea baitzen; bokazio hori eskolako koadernoetan eta, beranduago, hiriko hormetako graffitietan islatzen da. Logikoki, idazleak egin duen aukera horren atzean gaur egun artea ulertzeko dugun moduari eginiko burlatxo dago. Graffitiak balio sozial handia du, horma espazio publiko eta ireki, okupaziorako, kontrola hartzeko eta borrokatzeko subjektu bilakatzen baitu eta, are gehiago, herritarren adierazpen-bide gisa ere uler baitaiteke, anonimatuaren, kodearen edo mezuen bitartez —ideologiaren bitartez, azken batean— «actores marginados de las vías letradas» (Rama, 1984: 50) ordezkatzeko baititu. Eta, hala ere, eleberrian ez da inoiz argi geratzen graffiti horien balioa zenbatekoa zen El Lobok El Reyren heriotzan hark lapurturiko munduagatik ordaindu beharreko bidezko prezioa ikus zezan. Are gehiago: eleberrian irakur daitezkeen graffitien arabera, haiek ere parodiatu egiten dute, Ramari jarraituz, inprentarik erabili ezin zutenek militantzia gisa abiatu zuten ekintza hori, gero arautu gabeko protesta, eskari eta identitateak lurralderatzeko tresna bilakatu zena eta, bukaeran, artearen hainbat diskurtso eta ulertzeko era irudikatzen praktika gisa ezarri zena. Badirudi El Lobo eta El Reyren graffitiak zertxobait desberdinak direla edo, gutxienez, Cárdenasek haien esanahiaren dentsitatea argi uzten ez duenez tenientearen «mundo robado» hori zenbatekoa den azaltzeko, irakurleak bi aukera ditu: graffitiak burla egiten duten parodia gisa ulertzea edo ondorioztatzea graffiti horien garrantzia hain traspasatzea dela non birsortzeko ezinezkoa den eta, hala, esanahi handiko (El Lobok esandakoa sinesten badugu) mundu horren irudikapenik ez egoteak huts hori bete nahi du aldi berean. Hori dela eta, iruditzen zait lehenengo aukera dela egokiena.

Itzul gaitezten, baina, ikertzaile ofizialarengana. Villanobosek, pertsonaia ia guztiek bezala, izaera bat ezkututzen du, besteena baino identitate hunkibera eta erromantikoagoa agian, ia amodio-eleberrietan ageri direnenak bezalakoa ezkututzen du perfil gogor eta sinplearen atzean. Ondorioak ateratzeko duen gaitasuna nahiko mugatua da, ekintzara jo ordez gertakariei buruz hartzen dituen ohar eskas eta baliorik gabekoek islatzen duten moduan. Ikus dezagun, adibidez, eleberriko orrietako batean ageri den ohar hau:

Caso reabierto a las 0:40

Sujeto de pesquisa momentáneamente perdido

Locación actual: Celebración gay donde supuestamente se esconden líderes marginales (otra de las estupideces del Oquendo)
Datos adicionales obtenidos: hasta el momento ninguno
Tareas inmediatas: retomar pesquisa sujeto llamado Mike
Comprometer más activamente al chofer de la unidad en la búsqueda de supuesto testigo. (Cárdenas, 2004: 37)

Horrez gain, espero moduan, arrazista hutsa da eta Severo esplotatu egiten du; izan ere, gidaria, jatorri indigena duenez oraindik kolonialista den gizarte batean eta maila-profesional baxuagokoa denez, defentsarako aukera errealik gabe geratzen da tenientearen aurrean, jarraian ageri den elkarrizketan ikus daitekeen bezala:

-Che, campestre, ¿dónde te metes?, hace media hora que te estoy esperando... te me haces anotar 24 hrs. de arresto, ¿oído?, ¿no oído?
-Oído, mi teniente (qué desgraciado este q'ara).
-Y no me mire torcido porque se hace anotar otras 24... ¡Ya, adentro!
(Cárdenas, 2004: 15)

Cárdenasi edonolako intentzio kolonialistarik edo edonolako arraza-aldarrikapenik egoztearbitrarioa balitz ere, zaila da ez onartzea haren lanean ahozotasunak duen pisuak nolabaiteko arrasto politikoa ere baduela. Edozein ikuspegitatik begiratuta ere, mendeko pertsonaia bat da, eta bere ahotsa, iraina, arrazoimena eta ondorioak aditzera ematen ditu, itxuraz homogeenak diren egiturak igarotzen ditu aktore batere homogeenak ez dituen mundu batean; are gehiago, fronte-bikotasuna haien arimaren sakonean guztiz txertaturik dutenen mundu batean. Horrela, pentsaera post-koloniala agerian geratzen da honen bitartez: «la palabra oral que se va subsumiendo en discurso letrado; los mitos, testimonios o imaginarios colectivos que se ven reducidos a los lineamientos genéricos, lingüísticos e ideológicos de la “alta cultura”⁶; el performance popular visto desde la perspectiva del receptor urbano o desde los registros excluyentes de la historiografía liberal» (Moraña, 2003: xi). Horren ondorio nagusia gaurko egoera eta egunerokoa definitzeko erabili behar diren tentsioek bizirik jarraitzen dutela baieztatzea da.

Kasu honetan benetako detektibearen rola hartzen duen Severo da, boterearen eta patuaren inposaketa ekiteko bide bakarra diren testuinguru batean, bere bokazioari (ikertzea) jarraituko dion pertsonaia bakarra. Jatorri xumea, ikasketa falta edota gazteleraren erabilera (txarra) ez dira nahikoa polizia-tradizioko bere (beste) ahotsa isilarazteko eta baldintza guzti horiek ez dute eragotziko kasua «resolver» —hau da, konprobatzea Maitek ezin jakin dezakeela El Rey nork hil zuen, horrela Severoren nagusiaren errugabetasuna salbu jartzeko— tenientearen jatorriak gizarte-klaseak, arrazak eta ikasketen eman behar lioketen gaitasunen gaitetik. Severok horrela

OHARRAK

6 | Ez dezagun ahaztu *Periférica Blvd.* lanaren irakurketak konpromiso maila altua eskatzen duela, baita maila «superficial»-ena kontsidera daitekeenean ere, hau da soinuari erreferentzia egiten diona eta barrea eragiten duena, daukan «cualidad imitativa»-ren eraginez; hori izan daiteke gaur egun ere «alta cultura» terminoarekin dei daitekeen horren aztarna elemental bat, gutxienez.

dio Oquendok proposatzen duen moduan hilketa politikoa izatea ezinezkoa dela konturatzen denean: «Pero a mí no me convence para nada, y sigo pensando cómo puedo agarrar y decirle que pruebas tengo de que mi teniente Oquendo solito se ha lactado y quel caso nuestá cerrado» (Cárdenas, 2004: 28). Hitz horiek esatean sen onean oinarrituriko arrazoimena erakusten du Severok, eta ez praktikotasunik gabeko diskurtso irreal eta ezgauza baten alegoria izan litekeen teknika akademikoa.

Zentzu horretan, aipatu beharrekoa ez da soilik Severoren arrazoiketa metodoaren alderdi deduktiboa, nahiz eta polizia tradizionalarentzat oinarritzkoa izan, edo ikerketa-prozesuaren oinarriraino heltzeko gaitasuna, baizik eta oinarri-oinarritik abiatuz galdetzeko eta ondorioztatzeko duen gaitasuna, barrez lehertzeko zorian dagoen testuinguru batean eraginkorra ez den sistema bati eta hark gauzak egiteko dituen bideei egiten dion desafioa. Severok laguntza eman diezaioketenei galdetzen die, haiengandik lortzen du informazio; tabernariak, mozkorrak eta baztertuak dira haren informazio-iturri indiskriminatuak. Hala, polifuntzionalaren hildakoa —El Rey— balaz erail dutela eta ez labanaz ikustean, esate baterako, ondorioztatzen du hiltzailea ezin daitekeela auzoko graffiti egile soil bat izan. Jarraian, tenientearen aurpegi zurbila eta aztoramena nabaritzen ditu, baita egia ezagutzeko esku zikinak ere.

Pero de pronto se me prende el genio y «ajá», digo: «El Lobo tiene que ser o el malandro de su hermano del jefe o si no uno de sus compinches y que lua templado al loquito». «¡Claro!, me contesto yo mismo. Peor con el Oquendo; por eso su prisa por despacharlos aisos desgraciados. Aura me pregunto ¿sería su problema de los Desputes (o como se llamen) con El Rey? ¿O sería, ¡uyuyuy!, por orden de mi teniente que luan enfriado al pobre?, y measusto de lo que pienso pero digo también, ¿no?: “Tengo questar ojo al charque”». (Cárdenas, 2004: 24)

Hala ere —hona hemen arrazoimenari eta gaitasun kritikoari beste ezeri baino lehentasun handiagoa ematen dion polizia rol tradizionalari egindako beste parodia bat—, yatiri batek, koka hartzen duen igarle batek, goizeko ordu txikitan jakinaraziko die non aurki ditzaketen Maik eta haren laguntzaileak. Yakiriak emandako datuak oso zehatzak dira (ezkontza bat aipatzen du, eta bakarrik ez, beste bi pertsonarekin egongo dela iragartzen du), arrazoimena bakarrik erabiliz ondorioztatzeko ezinezkoak; hala, Hutcheonek defendatzen duena bete egiten da: «la parodia, burlesca o no, dialoga con los textos a los cuales parodia y produce una transformación de su sentido» (1985: 13), eta hori, genero honetan, konkretuki, «la razón» sinestezin bilakatzen den ikerketa honetan aurrera egiteko beste edozein mekanismoren maila berean jartzearen baliokidea da. Maik bilatzea neurrigabekeriaren espazioetan zehar, gehiegikeria linguistiko, sexual, espazial eta sonoroen espazioetan zehar ibiltzea da; beste era batera esateko, ibilbide horretan zehar hiria, bertako

pertsonaia baztertuak, haien istorioak, usainak, zaporeak eta balioak, polizia-eleberrietan arrotzak ez direnak, nolabait, eta kritika sozialarekin batera datozenak, zirrikitu batetik sartzen dira. *Periférica Blvd.* eta generoko beste lan gehienen arteko distantzia kualitatiboa honako hau da: *Periférica* inplizituki gai da ikerketa —benetan oso tragikoa dena— eta hiria bizi duten baina zentrotik at dauden bizimodu horiek ospatzeko, eta hori ez da la «estetización de un mundo de injusticias y miserias atroces» bilatzea, Mabel Morañalek *Escribir en el aire* (2003: vi) lanaren hitzaurrean esan zuen moduan.

2. Krimena eta delituak egiteko beste bide batzuk

Polizia tradizionalak gizartearen ustelkeria moralaren adierazpen gisa hartzen du hilketa. Delitua legearen bitartez lortu ezin daitekeen ongia eskuratzeko duintasunik gabeko bidea da. Hori da, zentzu horretan, gizakiak izateko edo edukitzeko, edo ez izateagatik edo ez edukitzeagatik mendeku hartzeko duen behar ia patologikoaren erakuslea. Hala, irakurleak, paradoxikoki, biktimarekin identifikatzeko joera badu ere, aldi berean erasotzailearekin ere bat dator. Horren harira, zera defendatzen du F. Colmeirok:

la novela policiaca negra sirve simultáneamente como medio de crítica social y como válvula de escape colectiva a los conflictos y tensiones provocados por choque de intereses en la sociedad y por ambiguas posturas con respecto a ciertos valores morales particulares. (1994: 220)

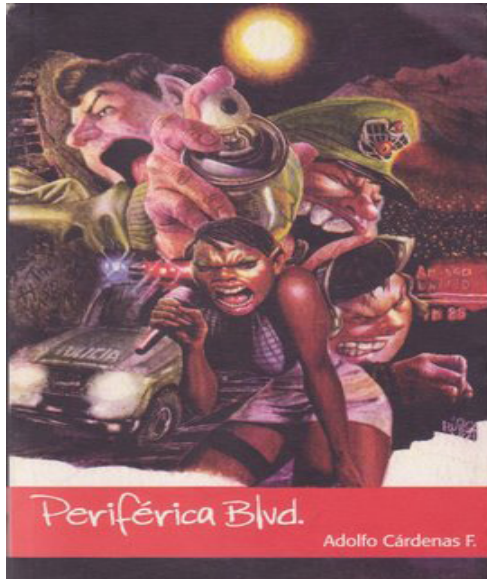
Hala, *Periférica Blvd.* laneko lehen delitua justizia egiteko bide gisa azaltzen zaigu. El Reyk, El Loboren arabera, hiltzea merezi du, lapur hutsa da eta, baina, zer lapurtu du? galdetzen diogu geure buruari: ideiak lapurtu ditu eta, ondorioz, *mundu bat bereganatu* izanaren erruduna da. Biltzen al du zigor kodeak horrelako deliturik? Osasun mentalari eragindako kalteak, plagio hutsa baino larriagoa den delitua dena? *Mundu bat bereganatzea*, era horretan, zigorra jartzen duen gizarteari egindako burla irekia izan daiteke baina, bestalde, muturreko mendeku ekintza ere izan daiteke, honetan oinarrituz: bokazio edo bizitza baten oinarri diren ideiak lapurtzea, bizitza horren beraren kontra sendotasun osoz egitea litzateke. Hala ere, zehazki krimen mota horiek, dei diezaiegun krimen psikologikoak, ez dute nahikoa zigorrik jasotzen kode gehienetan eta hori buruan hartuta, kritika soziala begi-bistakoa izango litzateke. Barrearen atzean, makabroa izatera irits daitekeen barre horren atzean, krimen baten baino gehiagoren atzean dagoen harrotasunetan harroena hauteman daiteke. Galdera hori bera goragoko testuinguru batera ere desplaza daiteke, testuinguru post-kolonialera itzultzen bagara; izan ere, ez al du horixe bera egin inposatutako kulturak behekoekin?

Hala ere, interpretazio-era bikoitz horrez gain, argi dagoena da

zigorrik gabeko delitu bat dagoela; are gehiago, Villalobos tenienteak ez du soilik El Rey tiroz hiltzen, ziur aski Tamarren aita ere hiltzen du Severo hura esnatzeko ur bila doan bitartean; horrek argi erakusten du poliziaren botere-gehiegikeriak ez duela mugarik, batez ere baztertuen eta, ondorioz, anonimoengan. *Periférica Blvd.* eleberriak umore fina eraikitzen du bi polizia horien arteko hartu emanak eta haien desirak birsortzean, baina inoiz ez du instituzioaren beraren, edo haren langileen, irudi positiborik eskaintzen. Guztiz kontrakoa: narrazioa existitzen da teniente batek egindako hilketa bat ezkutatzeko beharra dagoelako; gainera, hilketa horri gero beste bat gehituko zaio, eta baita hirugarren bat ere Severo Maizez gupidatu izan ez balitz, nahiz eta Maizek hala ere jipoia jasoko duen eta gaua kalabozoan pasatu beharko duen, lehen hilketaren tokian egon zelako eta norbait ikusi zuelako —nahiz eta, zorionez, ezin duen identifikatu— gizon bat hiltzen. Hori izan zen bere akatsa: ikustea eta ikusi zuela esatea; izan ere, gizarte batzuetan hobe da dakiguna ezkutatzea, ahaztea, Severok esango lukeen eran *hacerse el opa*.

Bestalde, El Reyren hilketa krimen politikoa dela adierazten duten arrasto pare batean oinarrituriko dedukzio sinple baten ondoren Oquendo tenientearen kasua ixteko erabakia ere badugu; hau da, hilketari buruzko guztiz beharrezkoa den ikerketa zuzen eta formala egitea saihesten da, eta poliziak azalpen posible batekin nahikoa du; hala, kasua itxi egiten da ireki ere egin gabe. Era berean, lekukoak frogarik gabe atxilotzea poliziaren jokatzeke era horren erakusle gorena da eta ondorioz, polizia batere eraginkorra ez dela erakustez gain, gehiegikeriak egiten dituztela azaltzen da, estatuaren botere ustel eta ixiltzailearen erakusgarri.

Ondorioz, aipagarria da, baita ere, «verde oliva» instituzioan (horrela deitzen zaio Boliviako Polizia Nazionalari) lan egiten duten ia guztien bokazio falta. Salbuespen bakarra Severo da, zeinak betidanik detektibe bilakatzeko nahia izan duen —«pero yo quiero ser gendarme, policía, patrullero, detective de tercera de segunda y de primera clase respectivamente y mi madre: pero llockalla desgraciado ¿Estás loco? No. ¿Plata te falta? No» (Cárdenas, 2004: 242)—. Gainerako funtzionarioak «cosas de la vida» zirela eta heldu ziren postu horretara: gainerako aukerak alde batera utzi zituztelako, erraza zelako, influentziei esker... eta horrek, nobelan argi eta garbi azaldu ez arren, hauteman daitezkeen ondorioz sozialak ditu. Langile «frustrados»-en presentziak, Camachok gorago aipatu den elkarrizketan adierazi zuen bezala, derrigorrez izan behar ditu ondorioak ordenaren erakunde batean.



Boliviako hirugarren argitalpenaren azala

OHARRAK

7 | Hori ere eraikitzen ari den espazio gisa uler daiteke, kontuan hartzen bada El Alto Boliviako hiririk gazteenetarikoa dela eta La Paz hiriko goiko aldean bitokia hartutako landa-eremutik etorritako biztanleez osaturik dagoela.

Eleberrian nabarmenki satirizatzen den beste alderdi bat Barrio Altoko biztanleen alienazio da; izan ere, gizarteko talde hori musikaren eta adierazpenen bitartez ezaugarri ipar-amerikarrak — rock-a— gurutzatzen dituen eta Andeetako pandillekin⁷ nahasten dituen identitate baten bila ari da espazio fisikoa lortzeko borrokan; izan ere hiriko gainazaletan idaztea arte testual urbano gisa ulertzen du, non haien (Ramak esango lukeen legez, hiriaren bertsio baten) «poder ser» jokoan dagoen. Adierazpen bide horiek, elkartu egiten direnean, ezin itzul daitekeen zerbait sortzen dute, Barrio Altoko kultura alternatibo gisa uler daitekeena, edo El Reyren omenezko ekitaldian presente zegoen soziologoak, poliziaren eskuetan erori zenean, hala definitu zuena: «masa marginal sometida a un proceso de psicosis colectiva» (Cárdenas, 2004: 25).

Bukatzeko, berriro ere argi gelditzen da literatura beltzean «la verdad» ezagutzea, hau da, Villalobos tenientea izan zela El Rey hil zuena, tenientea graffiti egile bat dela edo zela, Tamarren aita ere hil zuela, Maik atxilo gordetzea bidegabea dela eta beste hainbat egia ezagutzea, posible dela, baina argitara ateratzen den egia horrek ez du ezer aldatuko. Ziur aski, gizarteak ere ez du inolako interesik gizaki baztertu edo antisozial horiek nork hil zituen jakiteko eta, hori, justizia lortzeko ezintasuna bezain larria, edo, agian, larriagoa, da. Tenientearen zorionerako, Maitek ezin du El Reyren hiltzaile gisa identifikatu eta, horrek, esan bezala, zigorgabetasuna bermatzen dio, argi utziz boterea duenak ez duela ez errurik ez ordaindu beharreko zor sozialik. Ordain bakarra, interpretazio horren alde egiten badugu, ideien, edo bestela esanda «mundo», baten lapur bat eta Tamarren aita bortxatzailea erailtzea da, eta heriotza horiek badute justizia zerutiar baten zantzua. Eleberriaren bukaera, dena den, komikoa da, eta komediaren irizpide klasikoei jarraitzen die;

izan ere, azkenean, bi poliziek eta Maitek eguna bukatzeko-hasteko salda bat hartzen dute, kasua itxiztat jotzen dute eta istorio tragikoari burla egiten diote.

3. Periferia eta bertako harremanak

Periférica Blvd. parodiaren bitartez generoa omentzen duen eleberri bat denez, polizia-nobela klasikoan hainbat ezaugarri barneratzen ditu Boliviako literaturan ezohikoa den umore bat erabiliz, eta generoaren muturreko barneratze hori posible egiten duen irakurketa baten kulturaren, estiloaren, zentzuaren eta boterearen edo ahultasunaren toki estrategikoak nabarmentzen ditu. Hala, aipatu beharreko lehen deia, nabarmenena delako, Holmes eta Watsoni egindakoa da. Conan Doylearen pertsonaiak alderantzikatuta ageri dira nolabait La Pazeko eleberri honetan; izan ere, Severo Fernández itxuraz baino ez da Watson arrunta. Laguntzailearen, polizia-autoaren gidariaren, tenientearen hitzak erabiliz, «indio precolombino»-aren figuraren atzean, ikerketa komiko eta konplexu honen benetako garuna dago. Garuna, begirada, ahotsa eta, nahiz eta umorez inguratuta egon, presente egoten jarraitzen duten zenbait nozio, adibidez, «subalternidad», ezinbestekoak dira. Haien inguruan hobe da ahaztea, Cecilia Méndez G.-ek zehazten duen eran, mendekoa hitz egiteko gai ote den edo norik erreskatatzen duen azkenean haren ahotsa, eta mendekotasuna ulertzea «la misma instancia de lo “irrescatable”» (2010: 203) gisa.

Teniente-kaboaren arteko harremana, bestalde, Mario Vargas Llosaren *Quien mató a Palomino Molero* (1986) polizia-nobelan aurki dezakegu, nahiz eta forma eta intentsitatea desberdina diren. Perukoaren eleberrian, Silva tenienteak eta Lituma zaindariak Villalobosek eta Severok ez bezalako harremana dute; hau da, Vargas Llosaren lanean, «blanco» den pertsonaiak ez du gehiegikeriaz jokatzeko haren postua eta arraza-gizarteko jatorria probestuz. Desberdintasunak baldin badaude ere eta komunitateko beste kideek desberdintasun horiek nabarmentzen badituzte ere, bien arteko harremana ia laguntasunezkoa da. Hala, beraz, asimiliazioa oposizioaren bitartez lortuko litzateke, nahiz eta eleberrian ezerk ez duen adierazten Cárdenasek Vargas Llosaren eleberriari inolako omenaldirik egiteko asmorik izan duenik.

Badago, gainera, nolabaiteko «asimilación híbrida» bat, Bajtínen (1992) terminoetan hitz eginez, Paco Taibo II idazlearen, *Cosa fácil* (1977) idazlanarekin; izan ere, eleberri horretan irratia bateko DJ-a pertsonaia giltzarria, lagungarria, da krimen bat ebazteko. Espainiakoaren DJ-a Alex, Andeetako eleberrian ageri den DJ-a, baino gutxiago inplikatzeko bada ere, interesgarria da figura

mediatikoen arteko harremanak sortzea; izan ere, mikrofono baten atzean jarduten duten horiek ikerketan pisu handia izan dezakete, hala informazioa bilatzen edo manipulatzeko nola iritziak sortzen nahiz komunikabide horrek ematen dion esateko edo isiltzeko boterearen, eta hori egiteko bideen, bitartez. Botere horrek, itxuraz, ikusezina dirudi, baina zerbaitengatik iritsi da Estatuaren laugarren zutabe izatera.

Horregatik, nire ustetan, asimilazio horiek kontzientzia izateko aukera gutxi dago; gehiago izango liriateke kointzidentziak oihartzunak baino, Cárdenasen kasuan konplexuagoak baitira eta esanahia handiagoa hartzen baitute.

4. Polizia-nobela bat baino gehiago

Orain arte ikusi den moduan, ugariak dira eleberri honek goraiatzeko dituen ezaugarriak. Parodiaren presentzia ezinbestekoa da hizkuntza eraldatzeko —uler bedi, zentzu honetan, hizkuntzaren «traición»—, izan ere, hizkuntza ahozkoasunetik testu idatzira igarotzen da, eta literatura beltza beste zerbait bihurtzen du. Gizarte talde posibleen ahozkoasuna idaztea da Cárdenasen sorkuntza lehena eta garrantzitsuena, baina askoz gehiago ere egiten du. Horrela, zaila da ez gogoratzea *Tres Tristes Tigres*-eko Guillermo Cabrera Infante eta «*sus héroes (o mejor heroínas) son la nostalgia, que llam[a] la puta del recuerdo, la literatura, la ciudad, la música y la noche...*» (1997: 7-ko edizioaren oharra) nabarmentzeko zuen beharra. Cárdenasek ahalegin eta konpromiso bera erakusten ditu, baita Andeetako hizkuntza irudikatu eta asmatu bat letrazko show-aren *vedette* bihurtzeko egiten duen apustuan ere. Zentzu horretan, nabarmentzeko modukoa da autoreak irakurlearengan sortu nahi izan duen errepresentazio-kontzientzia hori, irakurleak eleberria ibili bitartean erabiltzekoa dena. Horrela, pertsonaia tradizionalekin batera, hizkuntza garrantzia maila bera duen pertsonaia bat da «obra» kontzeptuaren barruan; hizkuntza hori hizkuntza baten irudikapena da, eta gatazka, berriz artifizioa, opera, «ópera rock-ocó»-a, liburuaren lehen orrialdean iradokitzen den moduan; hau da, muturreko barroko baten eszenifikazioa, rokokoa.

Arreta deitzen du, baita ere, autoreak opera bezalako musika-errepresentazio bati eman nahi izan dion garrantziak, pertsonaiak antzezle gisa aurkeztuz eta ahots-erregistro bat ere emanaz — sopranoa, tenorea, baritonoa...— eta partaide bereziak aipatuz (*Batallón 2 morados de artillería* edo *Fundación orquestal de rock sinfónico*) (Cárdenas, 2004: 9). Horrek, gutxienez bi gauza markatzen ditu hasiera-hasieratik: hasteko, garrantzitsua da eleberri hau irakurtzea ikuskizun bat ikusiko genukeen era berean (hain da

erreal, bizia, egunerokoa nahiz artifizioz betea, eraikia, ezagutzen dugun egun-argiko hiritik ateratzeko sortua), jarraitzeko, pertsonaia bakoitzaren hizkera La Pazeko izaerari eta haren itxura guztiei egindako omenaldi gisa ulertu beharko dugu. Liburu honen soinuzko ehundura oso sakona da, eta ozenki irakurtzea ere merezi du, baita, posible bada, kontakizunaren eta gizartearen imajinarioaren parte gisa transkribatu diren melodiak abestea ere. Alabaina, eleberrian ez da soilik entzundako eta pentagraman idatzitako (eta hori nahiko ironikoa da, kontuan hartzen badugu musika herrikoi folklorikoak ez duela idatzizko tradizioz) soinua agertzen, genero gisa arte ia guztiak barne hartzen dituen operarekin nahasten den testuartekotasun maila altua eta gidoiak sortzeko teknika ere hauteman daitezke. Kapituluak ekitaldiak ordezkatzeko dituzte, eta ekitaldi bakoitza pertsonaia batek narratzen du, ariak balira bezala, non ka(o)ntalariak haren subjektibotasuna aditzera ematen duen, bera baita eszenatoki gainean dagoen bakarra, egoera bat deitzeko prest: bere egoera.

Ekintza horri jarraiki, berriro ere parodikoa den, edo, kasu honetan, burla egiten duen, keinu bat ageri da eraikin herrikoi sinple horien gehiegizko interpretazio akademikoari dagokionez; izan ere, eraikuntza horiek ia behartuta jasan behar dute testuingurutik kanpo egiten den analisi bat, beharrezkoa ez den ahalegin intelektual bat eginez testu horiei haien sortzaileek eman ez zieten eta testuek beraiek ez dituzten esanahi batzuk inposatzen zaizkie. Horren adibide dugu Juan kaporalak Severoren laguntzarekin konposatzen duen abestia: «Domitila no me dejes/ Domitila no te vayas/ No me dejes amorcito/ no te vayas mi cholita» (Cárdenas, 2004: 143), zeini buruz egunkari batean agertutako kritikak —hala esaten da eleberrian— zera azaldu zuen:

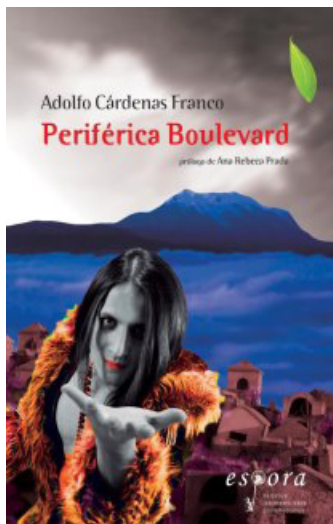
«... retrata tan magistralmente la soledad del hombre andino trasplantado a la urbe, donde desintegrado de su medio, nómada por obligación, construye un elaborado pedido de auxilio por debajo de la aparente simplicidad del texto estructurado a partir de prefijos simbólicos, que juntos casualmente forman el nombre Domitila en el que se puede entre-leer: DOnde MI Tierra Laja, búsqueda recurrente del retorno que se eterniza en la salida sin llegada-encuentro con la tierra-mujer añorada...» (Cárdenas, 2004: 246).

Keinu hori hizkuntza omentzen duen polizia-eleberri honek kulturari eta akademiari egiten dizkion burla anitzen beste adibide bat da.

Bestalde, komikiaren erabilera ere kontuan hartzeko modukoa da, eleberriaren egitura tradizionala apurtzen duen idazkera bisual-testuala baita; izan ere, komikia erabiliz, eszena batzuk ez dira narrazioaren bitartez deskribatzen, baizik eta irudien eta komikiaren berezko estetikaren bitartez adierazten dira. Horren adibide dugu «eso» baten ondoren hitzezko narrazio baten ordezkari grafiko bat

eskaintzen duen eszena; hala, era horretan irakurtzen den kultura bat adierazten du, ez testu osoen bidez adierazten dena, baizik eta idazkera anonimoen, ezkutuen, bortitzen eta kodifikatuen bitartez. Hori eleberraren alderdi tematiko bat baino zerbait gehiago da: lurazpian dagoen komunikazio-indarraren eta marka horien bitartez argitara ateratzen diren eta imajinarioa bereganatzen duten botere-jokoen inguruan hausnartzeko aukera ematen diguten mezuak ditugu aurrean: benetako manifestuak aipatzea, marraztea eta zeharka izendatzea presentziak eta mehatxuak dira haiek (de) kodifikatzaileentzat.

Ezaugarri horiek nahikoa dira *Periférica Blvd.* lanak Boliviako espazio polizial-barrokoan sortzen duena ulertzeko; hala ere, ezinbestekoa da nabarmentzea aipatutako asmakizunen eta eraldaketen zerrenda luze hau ezinezkoa izango litzatekeela hain era eraginkorrean eraikitako umore horren presentziarik gabe. Hori, bere aldetik, generoaren barneko eraldaketa sakona da, ironiari eta keinu umoretsuei dei egiten baitie, baina ez baitu gizartearen alderdi tragikoenetatik atsegin hartzen. Interesgarriena zera da, pertsonaien itxurazko degradazio horren atzean —horrek berak, gainera, barrea eragingo digu komedian pentsatzen badugu— kritika sozial benetan gogorra dago, eta hori baliagarria da ez soilik negar egin ordez barre egiteko, baizik eta, batez ere, beste ikuspuntu batetik begiratzeko. Hala, pertsonaia guztiek jasaten dituzte gainerakoek eragindako degradazioak, ahaztu egiten dira tokiak eta karguak, festak edo inauteriak aginduko luketen legez.



Txileko edizioaren azala

Azpimarratu beharra daukat, hala, jada aipatu dudan barrokoaren garrantzia esanahiz beteriko mundu barregarri hori eraikitzeko garaian, eleberriak generoa eraldatzeko egiten duen lanean garrantzia handia baitu. Arrazoimenaz gain soiltasuna, datuen zehaztasuna eta informazioaren bat etortzea behar zen tokietan, oparotasuna, gehiegikeria, hitz jariora, irudien, soinuen, musika

pasarteen dibergentziak, tipografia aldaketak, pertsonaien alde ezkutua erakusten diguten iragan sinestezinak, «Drag» koroatzeak, prostituzio-etxeak... ditugu. Beste era batean esanda, kapituluetan aurrera egin ahala, Maiken bilaketarekin lotura gutxi duen mundua eta edertasunez beteriko digresioak diren agertzen zaizkigu, Alejo Carpentierrek (1990) esango lukeen gisan, ezer kontzentratzen ez duten eta ihesean doazen «núcleos proliferantes», La Pazeko kultura herrikoa aberasten duen dispersioa ospatzeko baitaude hor beste ezeren gainetik. Hala, Maitek bazterkerian bizi diren hamarnaka drogazale topatzen ditueneko eta antzeko bizipen bat bizi ezean inoiz utzi ahal izango ez dituen hiriko estolderian zehar egindako bidaia kontatzerakoan zera esaten du:

Con la orgía ya en reflujó y el desenfreno escapando por las bocas de tormenta, el vuelo se hace más tranquilo, alterado tan solo por esa lluvia ácida que persistentemente se desprende del reverso del asfalto, empantanado más esa geografía apocalíptica regada de insepultos acurrucados, semidesnudas de sonrisa patética, lactantes apelotonados, enfebrecidos espectrales, madonas yacentes o majas vestidas, todos despojados de sus disfraces de guerreros de cloaca, indefensos, desprotegidos que roncan, pedorrean, eructan, vomitan, tosen, se ahogan, se buscan y rebuscan tratando de inventar la fórmula que les permita vivir otra hora... (Cárdenas, 2004: 53)

Mugimendu zentrifugo hori, joan-etorri hori, hiriaren gainazalean eta geruza sakonenetan noraezean joate hori da Macarena Arecok «Cartografía de la novela chilena reciente» lanean «novela de la intemperie» deitzen duenaren adibidea, bere hitzetan «novela de la intimidad» (2011: 183) izango litzatekeenaren aurka (hau da, barruan gertatzen den eleberri bat, non desplazamenduak barnekoak, subjektiboak eta ia minimalistak diren). *Periférica Blvd.* guztiz kontrakoa da; kanpoaldeko abentura da, kalearen, erakustearen, mugimenduaren, beti kontrakoan presentzia gustagarria den munduen arteko kontaktuaren ospakizuna.

Esposizio hori da eleberriaren bukaeran argitara ateratzen dena, konturatzen garenean narratzailearen egilea Severo Fernández Jendarrea izan dela, Villalobos Tenientearen omenetan, nor 2003ko otsailaren 12an hil zen, La Paz hirian Poliziak Armadari aurre egin zion egunean, eta hala ondorioztatzen dugu benetan gertatu zen jazoera historiko hartan hil zela tenientea, pertsonaia. Hala ere, hiltzeko erabaki horrek misterio bat izaten jarraitzen du; hasteko, eleberria idatzi zen urte berean hil zelako eta, jarraitzeko, heriotza hori ez delako azaltzen, eta irakurle arretatsu bat, ziur aski, Boliviakoa, baino ez baita gai izango hartaz jabetzeko. Ezin jakin daiteke Cárdenasek teniente apokrifoa saihestu nahi zituen edo helburua bigarren zati bati ate guztiak ixtea izan zen. Kontua da tenientearen heriotzarekin eta Severoren eskaintzarekin, espero ez zituen aukerak agertzen direla, ez soilik detektibe posible gisa, baita liburu

baten autore gisa ere. Baina bada beste zerbaitekin, polizia irudikatzen duen eta eleberriaren bizkarrezurra den rol tradizionalen gainjartze hori, aldi berean «ser en parte» mendekoa, detektibea, ia hiltzailea, adibidez, hainbat herriren historiari eragiten dion homogeneousitasun eta kohesio faltaren alegoria ere bada. Cornejo Polarrek dio lurralde horietako literaturari buruzko ikerketetan, «yo» kohesionatu bat aurkitu beharrean «un sujeto complejo, disperso, múltiple» (2003: 12) aurkitu duela; subjektu parodikoa, parodiatua eta parodiatzailea, esango genuke, proposamen horren aurrean eta, ezer irabazten ez bada errealitate horren aurrean, ez badira desberdintasunak, esanahia sortzen duen kaosa eta egiten gaituzten palimpsestoak aldarrikatzen, haiek ospatzea besterik ez da gelditzen.

Analisi honen hasieran esan dut *Periférica Blvd.* lana berari buruz edozein ikuspuntu tradizionaletik esan daitekeenaz harago doala. Eleberri hibridoa den arren, hori baino gehiago ere bada, eta ezaugarri horretan datza haren balioaren zati handi bat. Hau da, Allan Poek sorturiko generoan hasiera batean bateraezinak diren hainbat genero eta adierazpen kontaktuan jarri dituelako da baliagarria, hala nola azterketarako gaitasuna eta festa, pertsonaien egitekoen pilatzea eta barrokoaren hedapena, maskaraz estalita dauden eta aldi berean haien maskarara seinalatzen duten erreferenteen presentzia indartsua; beste hitz batzuekin esateko, konbentzio eta genero guztietatik harago doa eta posible egiten du mundu bat non zeinuak etengabe biderkatzen diren eta ikerketa guztiak umorez beteriko antzezpen eszeniko eta soinudun gisa bizitzen diren. «Adolfo Cárdenas confiesa que aquella fórmula de Woody Allen: tragedia + tiempo = humor, le sirve a la hora de tratar temas como la prostitución, el racismo, la homosexualidad o la transculturación de la(s) sociedad(es)», defendatzen du Medinacellik (2008), eta argi dago konbinazio horrek espero gabeko espazioak ireki ditzakeela edozein generoren barruan, irakurle guztientzako atea irekiz: hala une atseginak igaro eta etengabe barre egin nahi duen irakurleari nahiz esanahi sakonak aurkitu eta mende honetan Boliviako literaturan gertatu den unea markatu duen eleberriaren korapiloez gozatu nahi dituen irakurleari.

Bibliografía

- ARECO, M. (2011): «Cartografía de la novela chilena reciente», *Anales de Literatura Chilena*, 15, año 12, 179-186.
- BAJTÍN, M. (1989): «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- CABRERA INFANTE, G. (1988): *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral.
- CÁRDENAS, A. (2004): *Periférica Blvd.*, La Paz: Gente Común.
- CARPENTIER, A. (1990): «El Barroco y lo real maravilloso», *Obra completa*, Buenos Aires: Siglo XXI, 342-351.
- COLMEIRO, J. (2004): *La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica*, Madrid: Anthropos.
- CORNEJO POLAR, A. (2003): *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- GONZÁLEZ, J. (2009): «Pop Art. Periféricas. I y II», *El cuervo*, <<http://editorialelcuervo.blogspot.com/2009/03/pop-art-perifericas.html>>, [04/04/2009].
- HUTCHEON, L. (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres/Nueva York: Methuen.
- LA LAGARTIJA EMPLUMADA (2004): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», 1, La Paz: Gente Común, 13-18.
- MEDINACELLI, A. (2008): «La ironía de Adolfo Cárdenas», *Palabras Más*, <<http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=273>>, [04/29/2008].
- MÉNDEZ G., C. (2010): «El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva», en Sandoval, P. (comp), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*, Lima: Institutos de Estudios Peruanos, 197-246.
- MORAÑA, M. (2003): «Prólogo», en Cornejo Polar, A., *Escribir en el aire*, Lima: Celacp.
- PÁGINA SIETE (2011): «Entrevista a Adolfo Cárdenas», <<http://www.paginasiete.bo/2011-08-12/Cultura/Destacados/26Cult02-120811.aspx>>, [07/06/2011].
- RAMA, Á. (1984): *La ciudad letrada*, Montevideo: Ediciones del Norte.
- RENJEL, D. y RICO, A. (2007): «Entrevista a Ariel Mustafá y Willy Camacho sobre *Periférica Blvd.*». Inédita.
- TAPIA, L. (2002): *La producción del conocimiento local: historia y política en la obra de René Zabaleta*, La Paz: Muela del Diablo Editores.
- URRELO ZÁRATE, W. (2009): «38 apuntes acerca de la literatura policial», *Ecdótica*, <<http://www.ecdotica.com/2009/09/22/38-apuntes-acerca-de-la-literatura-policial/>>, [09/22/2009].
- ZAVALETA MERCADO, R. (1986): *Lo nacional popular*, México: Siglo XXI.