

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'esshado» (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, 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?». 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 barroc; 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 nuestro 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 dona 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 dona 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

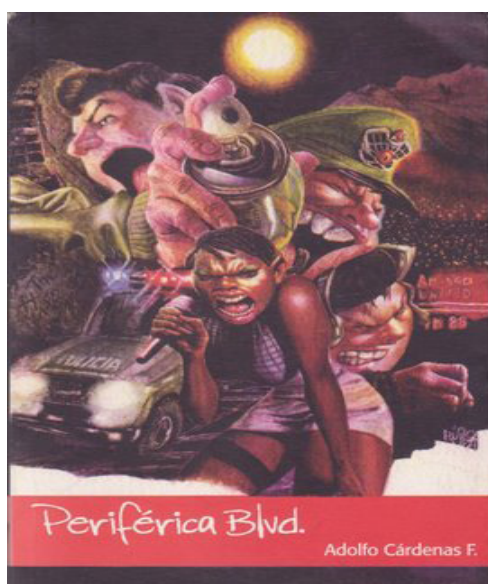
la novela policiaca negra sirve simultáneamente como medio de crítica social y como válvula de escape colectiva a los conflictos y tensiones provocados por choque de intereses en la sociedad y por ambiguas posturas con respecto a ciertos valores morales particulares. (1994: 220)

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, sinècdoque 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 intraduïble 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:

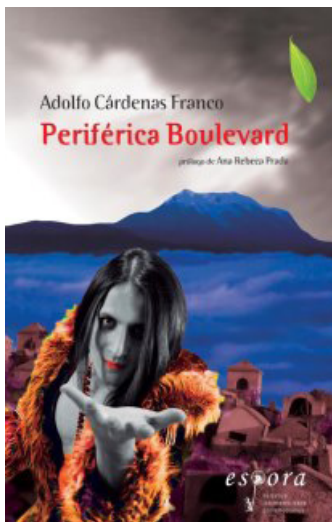
«... retrata tan magistralmente la soledad del hombre andino trasplantado a la urbe, donde desintegrado de su medio, nómada por obligación, construye un elaborado pedido de auxilio por debajo de la aparente simplicidad del texto estructurado a partir de prefijos simbólicos, que juntos casualmente forman 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'invençions 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 apelonados, 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)

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.