

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 estribaría 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.

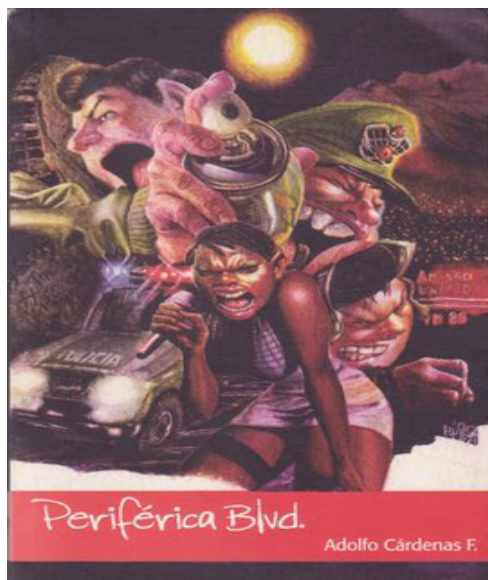
Por otro lado, está además la decisión del teniente Oquendo de dar

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:

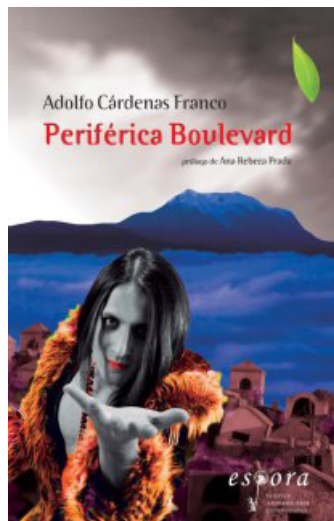
«... retrata tan magistralmente la soledad del hombre andino trasplantado a la urbe, donde desintegrado de su medio, nómada por obligación, construye un elaborado pedido de auxilio por debajo de la aparente

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, pedorrear, 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.