

LA PALABRA DESQUICIADA: SOBRE PERIFÉRICA BOULEVARD. ÓPERA ROCK-OCÓ

A PALAVRA ENLOUQUECIDA: SOBRE PERIFÉRICA BOULEVARD. ÓPERA ROCK-OCÓ

Mariana Ines Lardone¹

RESUMEN: Analizaré en este artículo la novela *Periférica Blvd. Ópera rock-ocó* (2004) de Adolfo Cárdenas y su apuesta por volver a la lengua literaria boliviana más decidora, desde una pregunta por la práctica alterada de la lengua y la relación de la escritura con la norma. Se revisará, así, el esfuerzo por desquiciar los órdenes temporales y estéticos de la lengua del Estado y, además, los regímenes sensoriales asociados a la literatura, a partir de los cruces entre lectura y escucha.

PALABRAS CLAVE: Palabra; desquicio; lengua; escucha.

RESUMO: Analisarei neste artigo a novela *Periférica Blvd. Ópera rock-ocó* de Adolfo Cárdenas e sua aposta por voltar à língua literária boliviana mais dizedora, desde uma pergunta pela prática alterada da língua e a relação da escrita com a norma. Revisar-se-á, assim, o esforço por desquiciar as ordens temporais e estéticas da língua do Estado e, além disso, os regimes sensoriais associados à literatura, a partir dos cruzamentos entre leitura e escuta.

PALAVRAS-CHAVE: palavra; enlouqueço; língua; escuta.

I

La apuesta de ciertas poéticas bolivianas del presente radica en corroer la linealidad con la que los procesos modernizadores moldearon a la lengua y sus usos literarios, para desenterrar del pasado “las semillas del futuro” (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 55) que subviertan la homogeneidad de la frase y la temporalidad teleológica de la escritura. Si en la conformación de los estados modernos latinoamericanos las voces heterogéneas fueron neutralizadas por la postulación de proyectos que reglamentaban el uso de la lengua y decretaban la

¹ Doutoranda em Literatura Argentina pela Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Bolsista de doutorado CONICET. E-mail: marianalardone@gmail.com.

escritura en detrimento de la oralidad, al caso particular de Bolivia debemos sumarle la obligatoriedad del español como lengua pública y de la norma. Los efectos de esta imposición colonial son, por un lado, el de una homogeneidad “puramente nominal” (WIETHÜCHTER, 2017, p. 129), en tanto proyecto de la élite criolla que no se condice en su puesta en práctica con la multiplicidad de lenguas propias del territorio²; y por el otro, el de volver a la palabra escrita menos “decidora” (PIÑEIRO, 2015, p. 162), es decir, alejarla de la tierra y quitarle su potencia de nombre.

Como se sabe por los aportes de lecturas como los de Ángel Rama, Julio Ramos o Antonio Cándido³, para resguardarse de esta distancia en la que el uso puede derivar en un uso alterado y por lo tanto alterador, la ciudad letrada trazó mandatos estéticos para regular los usos literarios de la palabra dentro de marcos de corrección e incorrección (como el privilegio de lo escrito, el imperativo mimético o la ocupación silenciosa de la página en blanco). Pero, frente a una normativa que divorcia la escritura de la acción, del sonido, del cuerpo, de lo oral, nos encontramos en la historia de nuestra literatura con que dan a escuchar las desobediencias silenciadas de una palabra que no se aquieta en los marcos de la sintaxis reglada de la hoja, que muestra las fricciones irresueltas y las tensiones chisporroteantes que conviven sin resolución haciendo avanzar lo dicho al encuentro del mundo. Es en este forcejeo entre la rigidez de las normas de una gramática ya establecida y la fluidez de la lengua en uso que se juega al fin y al cabo la eficacia del “gesto” (NANCY, 2014, p. 26) para intervenir en los nombres de la lengua común. El uso literario consume la lengua en una acción que hace chirriar los cerrojos de la gramática colonial e ilustrada para abrir posibilidades obturadas de significar el mundo y darlo a sentir.

² Blanca Wiethüchter consigna que, hacia 1925, solo el 20 por ciento de los habitantes de Bolivia hablaba español (2017).

³ Me refiero principalmente a *La ciudad letrada*, de Ángel Rama; *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, de Julio Ramos y el ensayo “Literatura y subdesarrollo” de Antonio Cándido.

En el presente, Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Ayllón advierten cómo la linealidad republicana se actualiza bajo la forma de una multiplicidad aquietada: una “narrativa hegemónica, que se traviste de indigenismo y pluralidad” (2015, p. 16). Es decir, que al mismo tiempo que se incitan imaginarios de la pluralidad o se celebra el resurgimiento de lo alterno como lo exótico, se trazan normas que detienen su fuerza antagónica al traducir la ajenidad de los fragmentos a totalidades consumibles para la lengua homogénea del consenso. Las fricciones y conflictividades de lo ajeno son domesticadas en una linealidad fácil de ser pronunciada y neutralizada y, por lo tanto, una vez incluida a condición de abandonar la potencia transformadora de su diferencia, fácil de ser intercambiada y mercantilizada.

En este sentido, me interesa abordar en el presente trabajo la novela de *Periférica Blvd. Ópera rock-ocó* (2004) de Adolfo Cárdenas, novela policial que relata una persecución en los márgenes de la noche pacaña. Si es en el uso donde se actualiza el acto y emerge la potencia transformadora del gesto, mi hipótesis es que Cárdenas consume la lengua de un modo alterado para dejar que se desquicie el orden de sus reglas. Lo que es lo mismo que exhibir una lengua ya siempre y cada vez desquiciada, como forma de corroer, con la singularidad del gesto poético, los órdenes que nos educan en la percepción de una palabra aquietada y sin alteridades. Porque esta distancia que existe entre la gramática y su uso no solo es indicio de una normativa reglada, centralizada y homogeneizadora que falla en su deseo de imponerse impoluta en los diferentes presentes de los diferentes márgenes. También revela la falla constitutiva de la palabra que el estado republicano quiere disimular para fortalecer su poder, es decir, la insuficiencia de un nombre que traduce las sutilezas de lo singular en un signo que se pretende homogéneo y la fricción chisporroteante entre las palabras y las cosas. Así, el recurso a la opacidad que consume a la lengua y la procesa en una escritura “ilegible”, como veremos en Cárdenas, desmiente el mito de la transparencia y la correspondencia necesaria de las palabras con el mundo. Mejor, delata que cada vez que se escribe la palabra

falla para transformar esa falla en la potencia performática de un consumo desobediente.

Entonces: frente a los controles neutralizadores que detienen la heterogeneidad y relegan su potencia a los fondos de lo imperceptible -o lo perceptible en tanto convivencia armónica-, la urgencia radica no tanto en mostrar, sino en alterar los modos de percepción que muestran u ocultan partes del mundo. “Solamente transformado el castellano podremos acceder a una palabra más apropiada, más decidora. Cada uno de los idiomas que hablamos puede inyectarle al castellano sutilezas indecibles, y de esa manera devolverle el poder a la palabra” (Piñeiro, 2015, p. 162), decía en una conferencia del 2013 Juan Pablo Piñeiro y describía, en su singularidad, un proceso que también Nelly Richard encontraba en la literatura de la neovanguardia de la transición neoliberal.

Es decir, la de alterar, mediante una escritura que consume los fragmentos, el régimen de percepción que relega los restos que quedaron por fuera de la línea recta y homogénea del progreso al fondo de lo imperceptible. Alterar los regímenes literarios de percepción del mundo es una disputa que Cárdenas asume al nivel del sustantivo en su rol de nombre. Pensaré, aquí, en la micropolítica de una escritura y su afán de volver a la lengua boliviana más decidora.

II

Periférica Boulevard. Ópera rock-oco es una novela musicalizada del 2004 en la que grafittis, partituras y las voces discordantes de un elenco de personajes de diferentes procedencias -y por lo tanto de diferentes hablas- entonan el relato fragmentado y polifónico de una persecución policial en las periferias de la ciudad de La Paz. El conflicto del relato se desata cuando en una noche de hip-hop, grafittis y fiesta en un polideportivo de la Ceja de El Alto, un grafittero que firma con el nombre de El Rey es asesinado. Antes de concluir el primer capítulo, nos enteramos de que el culpable del delito es en realidad la ley, encarnada en el personaje del teniente R. Villalobos quien junto con su chofer Severo tenían la

misión de controlar las actividades transgresoras. El resto de la novela transcurre en las pocas horas que dura la persecución elíptica y desencontrada no del asesino, que es el mismo perseguidor, sino de Maik, el único testigo que podría delatar a los culpables. Al final de la novela sí sabemos cuál es el crimen, pero no muy bien quién es el culpable y quién el justiciero, o si esa diferencia importa para algo. Lo que podría tomarse como una alusión a la corrupción del aparato policial y una denuncia al estado boliviano o, en consonancia con la hipótesis aquí trabajada, como un esfuerzo de la novela por desmoronar las legalidades de la lengua evidenciando la falsedad de sus fundamentos.

Desde el primer momento el delito atraviesa tanto a los representantes de la ley como a los representantes del crimen. Pero lo que sí ayuda a construir la hipótesis que estoy tratando de desarrollar, es que en el argumento de la novela el crimen narrado conjuga en la ilegalidad al consumo la droga con la escritura: los “thojperos” son al mismo tiempo los graffiteros. Si el grafiti es una de las formas donde quizás se hace más palpable la transgresión de una palabra como respuesta a una urgencia donde se pone en juego la vida, quizás la censura que sobre ella se ejerce, es porque desobedece a los órdenes del poder de forma visible duradera - aunque sea difícil de borrar-.

“Por la pared en que se inscriben, por su frecuente anonimato, por sus habituales faltas ortográficas, por el tipo de mensaje que transmiten, los graffitti atestiguan autores marginados de la vía letrada” (RAMA, 1998, p 50), nos comenta Ángel Rama. Es decir, que, si en la materialidad del grafiti la escritura se vuelve evidencia de lo ilegal, Cárdenas recupera ese margen y lo pone a circular en la narración de su historia como un signo que convive con diferencias, pero sin jerarquías con el signo escrito. Así, abre la novela la imagen de un grafiti donde se destaca la firma de El rey y recién después se descubre, por el diálogo de Villalobos y Severo y de las acciones que se desencadenan, a excepción de la muerte, que de vuelta nos es relatada por un grafiti que dice “El rey ha muerto”.

Y es este último grafiti, el crimen que relata el crimen, el que conjuga la ilegalidad y la escritura de una forma singular. Primero porque, como dijimos, el

crimen es narrado con una escritura criminalizada. Pero también porque El Lobo, quien firma ese grafitti, viene a ser el mismo teniente Villalobos, que en su tensión heteronímica, es el ejemplo de la imbricación entre el consumo de drogas y el consumo de la lengua -o escritura- en el marco de la ilegalidad. Y una ilegalidad a la que se le vuelve imposible mostrarse como legal porque la escritura alucinada del grafitti es la que la narra.

Y antes de avanzar, me gustaría hacer una pausa en torno la referencialidad de una historia de la droga aquí narrada, que es una referencialidad más bien quebrada o remitida que nos hace sospechar como lectores más que denunciar abiertamente el estado de la ilegalidad. Si la disputa se juega al nivel del nombre, vamos viendo el gesto de la alteración en el hecho de que los nombres que se le da las drogas o a los consumidores se desplaza de los del marco jurídico-legal, o cotidiano, que como lectores podríamos usar de referencia común, a la singularidad de las palabras de la jerga urbana paceña.

Y jerga no tan urbana después de todo, o de algunas zonas marginales de la urbe, podemos adivinar, porque como nos cuenta el estudio introductorio de la edición de la novela de 2012 en la editorial chilena Éspora, a cargo de Ana Rebeca Prada, los estudiantes de la carrera de literatura de la Universidad Mayor de San Andrés (esto es nada más y nada menos que La Paz) tradujeron algunos capítulos de la novela para volverla más legible. Y a esa incomodidad en el consumo letrado de la novela radica la apuesta por la opacidad de lo intraducible del autor: en que la extrañeza de los significantes desconocidos por la institución que estudia y legitima los usos de la lengua, se transformen en habituales y la lengua se altere produciendo un impacto directo en las formas de habitar la ciudad. Podemos escucharlo de sus propias palabras:

La intención de la novela es que se entienda a partir de ciertos referentes, pero también admito que está dirigida al público lector de La Paz, es posible que determinados lectores no entiendan algunas voces de la novela. Si es así, es que esos lectores no están viviendo su ciudad adecuadamente. (CÁRDENAS *apud* PRADA, 2012, p.19)

Así, y en una cadena un poco deformada donde las jugarretas con el policial se vuelven fascinantes, la narración sobre el consumo de sustancias ilegales trafica a la lengua literaria la singularidad de las palabras nacidas de la jerga marginal del consumo de los “delincuentes” de la ciudad real. La literatura ya no es el lugar de la ley letrada, sino que los nombres de delito se han infiltrado en ella y seduce a los lectores al aprendizaje de la lengua de la ilegalidad. Para nombrar la ciudad, el lector debe habitar la lengua del crimen.

En estas continuidades que Cárdenas logra aperturar entre la novela y el mundo, la escritura hace fallar el orden de un poder que intenta imponerse porque escribe con una palabra ya fallada. Voy más despacio. En la historia que leemos, la ley habla una lengua cuyo rendimiento en términos de eficacia es nulo. Ni siquiera alcanza a nombrar a los culpables porque en el desencuentro de los códigos y sus significantes no equiparables entre sí, la comunicación se interrumpe, como percibimos, por ejemplo, en el interrogatorio que se monta luego del descubrimiento del cadáver. Y no solo eso, sino que los representantes de la ley son escritos hablando una lengua que no es la aceptable por la legalidad letrada, como vemos por ejemplo en el uso del qué por el cómo que infringe el siguiente policía:

- Vos qué te llamas.
- Turbo Pascual- le contesta el interrogado.
- No tu chapa, imbécil; ¡tu nombre!-le grita el Oquendo.
- Pascual Vargas. Pascual vargas, mi teniente.
- ¡So pendejo!, así está mejor. ¿Y cuántos años tienes?
- Diecisiete, mi teniente.
- ¡Ajá!, menor de edad. A ver, vacíe sus bolsillos. ¿Qué es eso?
- Una zonita, mi teniente- dice alguien.
- ¿Una zonita? ¿Y qué es una zonita? ¡Ah!, droga y menor de edad: estás jodido, chango.
- (...)
- ¿Y por qué está así?
- Espid está, mi teniente.

-¿Qué cosa?

-Ha curtido satuca, mi teniente.

-De qué habla este?... Che, Severo, llámalo a tu jefe, él los entiende a estos... (CÁRDENAS, 2004, p .45)

Deslegitimados en sus fundamentos, los marcos de legalidad que regulan la significación de los significantes caen, y emerge el caos de la Babel de la noche pazeña. Lo que advertimos como lectores es lo que sucede con la palabra si la legalidad de la institución que la define comienza a tambalear. Allí donde la referencialidad de los significantes falla, la instauración de la legalidad se dificulta y el control del consumo no es posible. Y si el control del consumo cae, la escritura que consume la cara proscripta de la ciudad letrada libera el espacio para su actualización.

Lo que, si retomáramos a Derrida y hablando de Babel, podríamos denominar algo así como el poder performativo de lo intraducible, de la palabra que falla al contexto revelando así los mecanismos encubiertos de su estructura: “Lo que la multiplicidad de idiomas viene a cuestionar no es solamente a una traducción “verdadera”, una inter-expresión transparente y adecuada, sino también un orden estructural, una conciencia de estructura” (DERRIDA, 1985, p.01). Es decir, una escritura que en el caso de *Periférica* no solo revela la falla de la palabra para representar el mundo sino cómo la lengua de la hegemonía se postula a sí misma como “correcta”, “verdadera” y oculta sus fallas en el imperativo de la traducción de las ajenidades a sus normas.

Con un procedimiento que podemos vincular al barroco, advertimos que, cuando el vacío queda a la vista, adviene el “horror vacui” de la escritura que prolifera consciente de la falla, pero, también, de que en las sutilezas que la falla habilita se juega el ejercicio del poder de la designación. Más que horror, es viveza, delito, distracción: los significantes se multiplican, pero no como forma de conducir mediante la adjetivación a la identificación de lo que se nombra, sino más bien demorando su visión. Alterados los regímenes de percepción, la literatura se desplaza del ojo al oído, pero a una escucha llena de ruido, “con audio de rock

pesado” (CÁRDENAS, 2012, p. 31). Lo que me recuerda a un capítulo de *La ciudad letrada* en el que Ángel Rama recupera el famoso fragmento donde Alejo Carpentier compara los procedimientos escriturales necesarios para que el nombre pino muestre al lector un pino y el nombre ceibo muestre al lector un ceibo. Como sabemos, la diferencia radica en las universalidades del nombre y lo que designa: el nombre pino muestra al pino a la mayoría de los hablantes del mundo, mientras que para que el ceibo cree un referente adecuado a su imagen, según el cubano, debe recurrir a la proliferación de los adjetivos. La idea de Rama apunta directamente, entonces, al de que para participar de los órdenes legales de la ciudad letrada la palabra debe ser consumible por la lengua hegemónica.

Creado el desajuste en la frase de una palabra no consumible por la lengua hegemónica, Cárdenas no hace ningún esfuerzo por rodearlo y balancearlo recurriendo a adjetivos que ayuden a crear una imagen del referente, sino más bien dispersa las pistas obligándonos a una lectura que aprenda los nuevos nombres desplazándose del centro al margen. En la proliferación barroca, Cárdenas encuentra el fragmento y lo mantiene en lugar marginal, resguarda su intraducibilidad a la lengua del centro, la ilegalidad de su código: “En el barroco existe un tema central, que puede ser el festivo, pero en los términos periféricos, en los términos marginales, en los términos de circunferencia, se manejan los pequeños dramas que van llenando lo que va a ser la representación total” (CÁRDENAS *apud* PRADA, 2012, p. 13).

Lo que importa es que la palabra designe lo que nombra, pero habilitando la percepción alterada: no para mostrarlo, sino más bien para ensordecir su escucha y no transformar el disenso en consenso. En consonancia con lo que venimos planteando y teniendo en cuenta la intraducibilidad de la lengua de los personajes, entonces, los nombres que consumen la droga *tienen que* ser más de uno. Así, por ejemplo, en la escena de una fiesta que luego será escena del crimen y a menos de medio página de distancia leemos toda esta heterogeneidad de palabras que nombran a la droga:

En la libreta de notas del policía:

Posible existencia de marihuana* (bayer en la jerga). Cocaína poco posible, dado el bajo poder adquisitivo de los presentes, quizás sulfato base (zapato) (...). Supuesta presencia de traficantes, viciosos, proxenetas, invertidos, terroristas, meretrices, pushers, palomillos y chulos. (CÁRDENAS, 2012, p.37)

En la voz de Severo:

...Thojperos, mi teniente! (CÁRDENAS, 2012, p.37)

En la voz de una ckaipira reproducida por el relato de Severo:

o sá chequeen, cuats, tanto cana a voltear merca, fija... (CÁRDENAS, 2012, p.37)

III

Y ese dislocamiento tiene mucho que ver con la construcción de una lengua que rehabilita las mercancías soterradas en el pasado para interrumpir las indecibilidades del presente y aperturar un futuro que emancipe los restos del pasado. Entonces, se trata de pensar un consumo de la lengua que altere, aperture y muestre grietas para que emerjan los restos silenciados, detenidos, neutralizados. En este sentido, me parece interesante recuperar la noción de “desquicio” (AYLLÓN Y RIVERA CUSICANQUI, 2015, p 33), esto es, aludiendo por un juego de sonidos al resquicio del desquicio como el espacio para la fuga que desordena la racionalidad establecida del orden logocéntrico, posibilitando que emerjan los restos silenciados. Desquicios de una palabra alucinada que percibimos en un primer golpe de lectura de la novela, tomando cualquier fragmento al azar. Por ejemplo:

Pucha cómo me he farreado, pero farreaaaaaado como si esta infeliz, mate de calzón mi´hubiera dado, de preste en preste al final igualito que los ckaras que criticaba la mamá, bien yuquita me recogía: asaltado, embarrado, sin charra, sin chimpunis y en la soledad de mi habitación el recuerdo de la Domi, igualito se presentaba así como el cabito Juan dice cuando habla de alguna chota: **con so pechoga torginti e sos tintis marfeños, caualcando si´aparece in los lomos til recuertos**, y salvando ciertas distancias creo que no puedo decirlo mejor porque no soy poeta como el cabo que nadies sabe pero en cuando no maneja el carro del Oquendo escribe letras y músicas de morenadas, de cullahuadas, de carnavalitos, taquiraris porque´s cantautor hasta de cumbias pero eso solo pa´cerse unos quivos dice... (CÁRDENAS, 2012, p. 245).

La experiencia de la lectura alterada a la que nos enfrenta la escritura de Cárdenas, con el sonido de una sintaxis española desordenada en su linealidad por los ritmos que le imprime la pronunciación de lo que imaginamos la oralidad de un hablante cholo, y que se poetiza a través de recursos fónicos -como la prolongación de vocales o la contracción de palabras- o a través del uso de palabras como ckaras o cullahuadas sin cursiva ni glosario. Gesto en el que se delinea sutilmente el resquicio de un desquicio donde se comienza a rehabilitar la otra punta de la “disglosia” que Ángel Rama postulaba como consecuencia de las codificaciones de la lengua en la “ciudad letrada” (RAMA, 1998, p. 49): la de la ilegalidad proscripta de los usos singulares del margen.

Y digo que imaginamos que se trata de una oralidad chola, porque la escritura de Cárdenas no se postula como la transcripción fiel del habla de un margen ni mucho menos nos invita a contrastarla con datos externos, como vengo desarrollando. Más bien nos invita a entregarnos al ruido de un sonido que nos hace dar ganas de leer en voz alta para escuchar mejor y captar la referencialidad de la frase:

Asé sactamente comuel tenente miordena meido al onedad asperar a me propio chef asé comuel Seuero tece e me sento entro la caro, me cauelo, me pensó de toro e con el fino uin lócera se pone el cauisa e pensa fondamental en el uedas, en me ueda: quicho, sistá uin hicho, mal hicho que sembré e lo primeros que me ricuerdo is la lados, la papa, la choño, la pagre que me tece: *Puess hambree ze nota algo de materia gris en*

essa calabaza, puess que digo coño, tú te me vieness a la city para que aprendazz algo máss productivo que plantar papass...

E osea, asé nomás miaparesco en el casa de los coras como so especie de protegidos o más mejor como so mozo, so checo, so llockalla, so pongos y a veces como so popoelos: *pero mira que eress bruto, rufián, te dije en do, vaya que me descompones el hígado* (CÁRDENAS, 2012, p. 147).

Más cerca de los procedimientos evocativos que de los miméticos, no deja de ocultar su artificiosidad al recurrir, por ejemplo, al humor despiadado de una escritura que no se toma el imaginario letrado muy en serio. En su falsa pretensión de registro da pie a un ventriloquismo al revés, al hacer que la voz reproduzca la lengua colonial en tono paródico sino también la voz de su autoridad, el teniente Villalobos, deslegitimando así una cadena de subordinaciones y jerarquías burocráticas que la novela escenifica y disuelve minuciosamente. En efecto -como efecto-, la mímica de las palabras en negrita evidencia la falla de uno de los fundamentos del poder que es el “hablar bien”: el teniente que también es poeta -nótese la exhibición de la imbricación entre ley y estética- pronuncia “incorrectamente” las metáforas más convencionales y remanidas de la poesía en lengua castellana como dientes de marfil, senos turgentes, cabalgar en el recuerdo.

Una cadena de Calibanes y Prósperos que se complejiza, barrocamente, al infinito y quiebra los binarismos dicotómicos con los que el centro piensa los márgenes: no hay un solo conquistador y un solo conquistado, sino y quizás para hacer evidente las tramas del poder multiplicado del colonialismo interno, Calibanes que aprenden la lengua de Prósperos no “bien” sino “como pueden” y donde está más claro el propósito de transar ciertas concesiones con la estructura de la ciudad que insultar al poder. Pero calibanesca al fin la escritura misma en su alucinación que, al narrar estas fallas de la ley pero utilizando la lengua proscripta, evidencia los “desencuentros” entre la lengua legítima (y legitimadora) y los sujetos, las apropiaciones subversivas y las posibilidades que se abren allí, en el

resquicio, donde la cadena de la domesticación falla y los requisitos mínimos e indispensables para ser un poeta son mal pronunciados⁴.

El sonido del “audio de rock pesado” es tan intenso que de hecho el ruido nos impide seguir el argumento policial, pero el ruido es al mismo tiempo el hilo que guía la persecución y hace avanzar el relato. En los vaivenes de una novela que interrumpe el suspenso para dar pie al melodrama de la vida de un personaje travesti, por ejemplo, los apagones nos impiden seguir el desenlace, y cada tanto una voz viene a sacarnos de la anestesia. Porque en realidad las pistas que guían a los policías hacia el testigo las siembra un programa radial que escuchamos en vivo:

-¿Maik? Hola, Maik. ¿Qué tal?... , bien?

-No tan bien. Oye, se trata de lo que estaban hablando con la Q-a-T-cita, ¿no?, y la verdad es que no se trata de un crimen político ni de un quilombo entre pandillas, viejo, ¿sas? Yo he chequeado lo que ha pasado...

-¿Qué?

-¡Severo, despertá, grandísimo! ¿Has escuchado?

-¿Jah? ¿Qué? ¿Ya es de día? ¿No? Sorden, mi teniente. Va a disculpar, mi teniente, miabiá estado torrando, mi teniente. ¿Dónde vamos?, ¿clave cuatro?, ¿Zona Sur? -pregunto, y automáticamente le doy arranque al volvo recibo, como premio a mi rapidez, un codazo en mi costillar...

-¡Pero qué haces, mula! Escuchá te digo... (CÁRDENAS, 2012, p. 56)

⁴ Para sostener esa idea debería quizás mencionar, rápidamente y con los fines de crear un frágil imaginario de referencia para lo que sigue, algunas cuestiones vinculadas a la lengua y los afanes modernizadores del estado boliviano históricamente. La universalización del español como la lengua del estado y la cohesión social frente a las treinta y seis lenguas que se reconocen como oficiales en el presente, trazó el requisito del “hablar bien” (Salazar Torres, 2015) como pasaporte de participación de la línea recta del progreso. Transacción que limaba, a su vez, las asperezas que le oponían los sonidos de las lenguas indígenas y sus restos que irrumpían en los sustratos de la pronunciación o los órdenes de la sintaxis y que regían los tránsitos migratorios del campo a la ciudad -de la puna a la ciudad, de la selva a la ciudad, del lago a la ciudad, del salar a la ciudad, de lo infinitamente diferente a lo que se intentaba postular como homogéneo-. Y transacción que divorciaba, a su vez, el trabajo manual del trabajo intelectual al producir un “desanclaje” (Salazar, 2015, p 270) no solo entre el hablante ya una vez educado y su lengua no culta, sino también entre la “cabeza y el corazón” (p 272) y, es posible inferir, entre la palabra, el cuerpo y la acción. Así, podemos pensar a la lengua como un objeto de consumo según parámetros normativos y valorativos de jerarquías que garantizaba el éxito de la vida en la ciudad moderna y la mercantilización del propio cuerpo en las estructuras del trabajo (manualidad, intelectualidad, política).

El sonido no solo guía nuestra lectura sino hasta la escritura de las palabras y sospecho que es por eso que cuando leo algunos pasajes particularmente ilegibles de *Periférica Boulevard* me dan ganas de leer en voz alta. Así, la propia lectura de la novela nos empuja a un consumo alterado de la lengua y la escritura se convierte definitivamente en una sustancia del orden de lo ilegal que altera los modos de percepción literarios a los que la modernidad nos había habituado. Esto es, la escena de lectura silenciosa y aislada del estudio o la biblioteca, y nos empuja a la percepción de un ruido por el que se cuelean los fragmentos soterrados por la lengua hegemónica.

IV

La idea que fue guiando mi análisis de la novela es que *Periférica Blvd* genera el efecto de una “descarga acústica” (RAMOS, 2012, p 13) en la que el sonido se vuelve la materia de lo literario y por lo tanto los tabicamientos estéticos que reparten el ojo para la lectura o la pintura y el oído para la literatura quedan sin jurisprudencia. Es una descarga, a su vez, que no busca algo así como restituir las palabras del margen que faltaban en el centro de la lengua o subvertir los centros, sino que busca decir la lengua más decidora al desenterrar lo enterrado y poner las heterogeneidades a convivir de manera no pacífica, sino en tensión. Dejar que suenen y en la heterogeneidad de sus voces alteren la hegemonía de la lengua y agrietando los regímenes de percepción para que emerjan del pasado que está, en realidad, adelante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYLLÓN Y RIVERA CUSICANQUI. *Antología del pensamiento crítico boliviano*. Clacso: Buenos Aires, 2015.

CÁNDIDO, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”. Sin datos.

CÁRDENAs, Adolfo. *Periférica Blvd. Ópera rock-ocó*. Éspora: Chile, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Desvíos de Babel*. University Press: Londres, 1995.

NANCY, Jean-Luc. *El arte hoy*. Prometeo: Buenos Aires, 2014.

PIÑEIRO, Juan Pablo. “El país del silencio” en *Revers(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas*. Magdalena González Almada (comp). Portaculturas: Córdoba, 2015.

PRADA, Ana Rebeca. “La ópera rock-ocó de Adolfo Cárdenas” en *Periférica Blvd. Ópera rock-ocó*. Adolfo Cárdenas. Éspora: Chile, 2012.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca: Montevideo, 1998.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. El perro y la rana: Caracas, 2009.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón: Buenos Aires, 2010.

WIETHÜCHTER, Blanca. “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano” en *Obras completas*. Vol IV. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2017.

Recebido em 25/02/2018.

Aceito em 25/03/2018.