
Gabinete de curiosidades: Interrupción y percepción del otro a través del lenguaje oral en la novela *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó* de Adolfo Cárdenas Franco

BLANCA ARANDA GÓMEZ GARCÍA
WESTERN WASHINGTON UNIVERSITY

Adolfo Cárdenas Franco (1950) ha publicado varios textos de narrativa entre los que destaca su novela *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó* (2004). Su construcción fragmentada describe la ciudad andina de La Paz como un gabinete de curiosidades, de múltiples y disímiles convergencias. A partir de la interrupción del texto escrito y del español estándar, el lector se introduce en el mundo del otro: los otros textos que conviven con el texto escrito para narrar la trama y los otros idiolectos cohabitantes del espacio compartido con el español estándar. El asombro, frente a un intertexto que va más allá del texto escrito y una oralidad que mantiene al margen el dominio de la escritura, nos invita a conocer una otra forma de acercarnos al mundo: *otro* saber.

A partir del fragmento, elemento compartido tanto por el gabinete de curiosidades como por la oralidad como sistema de cultura, el análisis que ahora se presenta parte de la materialidad de lo fragmentario, como herramienta narrativa que interrumpe, para proponer una perspectiva renovada sobre la convivencia de la oralidad y la escritura en las letras latinoamericanas y la apertura a un saber alternativo que se sostiene en el asombro y la curiosidad. La oralidad cultural, más allá de su representación discursiva, promueve a partir del fragmento, la apreciación de las variantes nuevas del relato, la proyección a las versiones anteriores del mismo, la relación indivisible emisor-relato-receptor y la visibilidad del otro, trátase de otro texto o de otro habitante de la ciudad.

Las reverberaciones de una tradición literaria iniciada por escritores como Guillermo Cabrera Infante, Jaime Sáenz, José María Arguedas, Juan Rulfo, Lydia Cabrera y Luis Rafael Sánchez Ferlosio alimentan una novela que, desde la materialidad del texto, nos regresa al paradigma de la oralidad discursiva y cultural, a la larga interacción que sostienen la oralidad y la escritura en las Américas y a la resistencia de una cultura oral que promueve un saber alternativo al que domina el sistema escrito.

Interrupción y percepción del otro

Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó narra la persecución nocturna por parte de dos agentes de la policía boliviana—a través de las ciudades vecinas de La Paz y el Alto—del testigo del asesinato de un hombre de sobrenombre “el Rey” que se dedicaba a pintar grafitis. Se trata de una búsqueda para silenciar al supuesto testigo ya que temprano en la narración, y gracias a la intervención del chofer de patrulla policial Severo Fernández, se confirma que el asesino es su superior en grado militar, teniente Villalobos, quien en su juventud se había dedicado a pintar grafitis y quería vengarse del Rey por el constante robo de ideas.

Fernández y Villalobos persiguen a Maik en un recorrido que se inicia en el “Polifuncional” de la ciudad de El Alto, pasa por el bar “Sombras nada más” en Villa Fátima, atraviesa las “Catacumbias” en el centro mismo de la ciudad de La Paz, se detiene en los locales “Free bolas”, “Studio 69” y “Sastrería Borda”, visita la casa de Don Mateo en el altiplano boliviano y termina en el edificio Roxi donde los policías comprueban que el testigo es incapaz de reconocer al asesino, el policía que en ese momento lo está interrogando, teniéndolo en frente.

La descripción de cada uno de los recintos visitados por los agentes nos acerca al concepto de lo fragmentario, a partir de la materialidad de los objetos que pueblan cada uno de estos espacios. Pobladas por niños y adolescentes, las “Catacumbias”, descritas como una ciudad debajo de la ciudad andina, constituyen uno de los ejemplos más claros de uno de estos espacios:

Esa Arcadía al revés y que comienza en lo obvio es decir las heladeras deshechadas y amontonadas en barricada para terminar en las cajas de mercadería taiwanesa sin abrir . . . enormidades de alimento contaminado, turriles del ejército . . . llantas usadas por docenas, pedazos de tractor, restos de armamento de la guerra del Chaco . . . hojas de calamina, sillas Luis XV. . . o frazadas tigre regadas a lo largo de los interminables vericuetos que nos conducen finalmente hacia una luminosidad amarillenta que proviene de una especie de salón o canchón subterráneo y donde el Oquendo y algunos miembros del escuadrón de élite han logrado reducir a un grupo de gente entre los 18 y los 4 años a los que el teniente grita: ¡Quién es el jefe de este ható de vagos, mierda! (65-66)

En las “Catacumbias” convergen objetos que al ser extraídos de su contexto asombran: desde heladeras desechadas hasta sillas Luis XV y fraza-

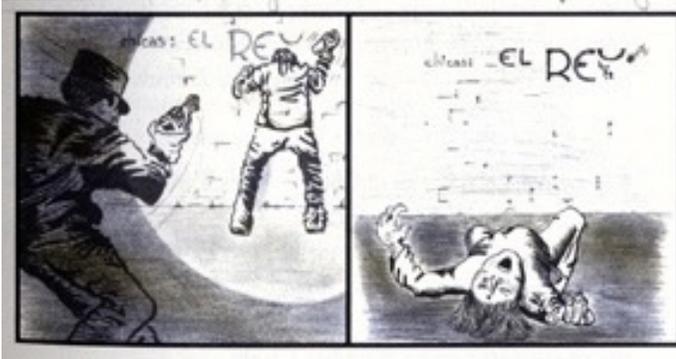
das tigre. Los objetos descontextualizados no cumplen otra función que la de formar parte de un espacio común (algunos nunca usados, otros catalogados como obras de arte y restos de otros tantos). No sólo están separados de la función para la que fueron concebidos, sino que también se han convertido en curiosidades cuyo único valor reside en formar parte de ese espacio físico compartido.

Como un gabinete de curiosidades, Las “Catacumbias” nos permiten ver la selección de un coleccionista que nos invita a construir nuestra propia red de relaciones. Si bien coincidimos con los críticos Renjel, González y Ormachea respecto de la presencia dominante de una narración polifónica, es determinante apuntar que cada uno de los capítulos es narrado por distintas voces; la descripción de un espacio fragmentado es una constante en todas las narraciones.

La estructura polifónica de la novela no se opone, entonces, a la presencia de una narración-coleccionista que reaparece a través de otras dos colecciones: la que reúne distintos tipos de texto que interrumpen la narración del texto escrito, y la que trabaja la imitación de los idiolectos paceños, que interrumpe el uso de un español estándar, siendo ambas responsables de dar cuenta del relato de la trama.

El *comic*, la partitura musical y la reproducción de grafiti se encuentran entre los textos que comparten con el texto escrito en la narración. Se trata de fragmentos textuales que diluyen el dominio del texto escrito para acercarnos, a través de estos medios considerados todavía como alternativos, a la construcción de lo narrado desde una perspectiva visual y auditiva que se aleja de la abstracción. El *comic* es probablemente uno de los ejemplos más claros de la función que desempeñan estos textos.

— . . . yo estaba re-cerca del Rey chequeando lo que pintaba no? hasta que de pronto con un golpe de luz del estrobo, video:
eso... y eso...



Puuuuuuuucha pero tienes una bo-booooooomba entre las manos macho, una pepa de palta como dirían algunos colegas, pero . . . estás seguro de que lo puedes identificar?

— O sea, más o menos sí manón. . . . (37)

Estas dos viñetas aparecen en medio de la conversación entre Maik, el testigo del asesinato, y Alex, el conductor de un programa que se transmite por radio. Rivera expone que las dos son el recuerdo visual de Maik que, si bien se le transmite a Alex, está dirigido al lector al ser éste el único que puede, literalmente, mirar la descripción. Así, concordamos en que “los gráficos remplazan las palabras” (“Adolfo” 53) y añadimos que interrumpen la narración del texto escrito, pues se encuentran en medio de la descripción y son los únicos que dan cuenta de lo acontecido.

Este estudio de Rivera, así como uno más reciente, “Cosmopolitismo y neobarroco” (2015), se concentran en lo que este crítico ha denominado “teatralidad neobarroca”. Se trata de procedimientos visuales y de representación sonora que nos refieren a otras artes al mismo tiempo que revelan la complejidad de la representación. Si bien el aporte de Rivera que sitúa el texto dentro de la estética neobarroca es revelador de los procedimientos escritos en la novela de Cárdenas, una lectura del principio fragmentario del gabinete de curiosidades y el afán coleccionista nos obliga a detenernos en la interrupción del texto escrito por parte de esta colección de textualidades alternativas. En este contexto, pasamos de la descripción de procedimientos, que podemos catalogar como neobarrocos, a una propuesta que, a partir del fragmento, la interrupción y el asombro, revela la manera en la que se acaba marginando el texto escrito y descentrando su autoridad que tantas veces se relaciona con la de un saber universal y verdadero.

El tema del discurso oral en la novela de Cárdenas ha sido abordado bajo distintas denominaciones: “reproducción mimética del habla” (Orihuela), “imitación del idiolecto” (Villena), “cámara de resonancias” (Prada), “ilusión de oralidad” (González), “aymarañol” (Ormachea), “oralidad en la escritura” (Renjel) y “experimentación literaria con el lenguaje oral” (Rivera). Retomamos la denominación de Villena, más apegada a la teoría lingüística y literaria, para hacer referencia al trabajo que lleva adelante Cárdenas para reproducir la manera de hablar de sus personajes, puntualizando que este estudio propone que la oralidad en la novela no sólo nos permite ver un ejercicio de escritura de la oralidad discursiva,¹ sino que también, a partir del fragmento y el papel dominante que éste tiene en la obra, nos ingresa en el

mundo de la oralidad cultural.²

La novela, dividida en dieciséis partes, la narran diferentes personajes, así como un narrador extradiegético. Entre la colección de voces que participan encontramos a Severo, Villalobos, Maik, Oquendo, Juan, Deborah y Tejerina. El siguiente fragmento, la voz de Juan, nos deja ver el trabajo de lenguaje en la novela:

Pareciera no? qui lo qui tece es listoria de mé pero nues la realidad, o sia más ben es de mes pagres que mocho se peleyaban e de me se olueraban e con los mitorestas o la coras mi dejaban e desque porque sigón contan las malas luengas, dece que la uija in aquellos timpos eraba meria tapu asé como rece la siuro o sia mocho se borrachaba e rispues con la compadre, con la aijaro, con la pagreno se llauckaraba, por iso es que la papá a so hejo no le quere porque derepentes no es so hejo, asipis. (142)

Recrea un idiolecto a través de la reconstrucción de la oralidad discursiva de uno de sus personajes. Los cambios de orden sintáctico, fonético y morfológico interrumpen y descentran el español estándar oral y escrito. El lector se ve obligado a escuchar lo que lee en un ejercicio de traducción de un idiolecto español paceño y a reconstruir el significado de lo que Juan, en este caso, está narrando. El resultado de este ejercicio en la cita precedente sería:

Pareciera no? que lo que dice es la historia de mí pero no es la realidad, o sea más bien es de mis padres que mucho se peleaban y de mi se olvidaban y con los metodistas o los curas me dejaban y dice que porque según cuentan las malas lenguas, dice que la vieja en aquellos tiempos era media **tapu** (puta) así como dice el Severo o sea mucho se emborrachaba y después con el compadre, con el ahijado, con el padrino se **llauckaraba** (masajeaba, manoseaba), por eso es que el papá a su hijo no lo quiere porque de repente no es su hijo, así pues. (142)

La reconstrucción parcial del español estándar resuelve gran parte del texto, salvo los dos casos destacados en negrita, en los que se requiere de un lector todavía **más**, es decir, cierta familiarización con los idiolectos paceños. Uno que pueda reconocer el *coba*³ en la palabra “tapu” y traducir el verbo “llauckarar”⁴ (llawq’aña) del aymara al español como hicimos entre paréntesis. Juan, como muchos de los personajes, no sólo nos deja conocer su historia a través de la narración, sino que también (aquí retomamos el estudio de Rivera) a través de su idiolecto “revela características intrínsecas

(económicas, sociales, étnicas o de género, etc.) sin necesidad de recurrir a la descripción enunciativa” (“Cosmopolitismo” 3). Así, si bien Juan provee una narración resumida de su vida, a través de la imitación de su idiolecto obtenemos la mayor cantidad de información sobre él. El texto escrito, que generalmente hace uso de un español estandarizado queda nuevamente interrumpido y descentrado, al margen de la narración predominantemente oral.

La voz de Juan constituye un fragmento, parte de la colección de voces que narran la novela, y una de las que presenta mayor cantidad de interrupciones respecto del español estándar presenta; por lo tanto, de manera más contundente, descentra la unidad. Como explica Orihuela en “Chojcho con audio de rock p’sshado” (1992), matriz de la novela que ahora analizamos y que constituye el primer capítulo de *Periférica Blvd.* . . ., Cárdenas “formula un lenguaje altamente creativo y connotativo que desvirtúa la narración hegemónica descentrándola, desplazándola” (419). Igualmente, a este respecto, concordamos con la propuesta de Marcelo Villena Alvarado que establece que se trata de una escritura que:

logra que la “voz” del otro penetre el discurso (del narrador y/o los personajes), superando los límites referenciales y produciendo cierta pluralidad y conflicto discursivos. Pero sabemos también que dicho traslado no siempre se conforma con una “subversión lingüística”, pudiendo lograr lo que Lienhard (1990: cap.VI) ha llamado la “subversión del texto escrito”: la reformulación y/o la resemantización de estructuras espacio-temporales, simbólicas e ideológicas que sostienen el relato. Al otro extremo del espectro de la heterogeneidad, habríamos pasado entonces, de una “diglosia superficial”, a una diglosia en niveles más o menos profundos. (426)

Dentro de los estudios de la oralidad, como sistema alternativo al escrito, la “subversión lingüística” a la que refiere Villena corresponde al campo de la oralidad discursiva. El paso de una “diglosia superficial” a una “diglosia en niveles más o menos profundos” pertenece al universo de la oralidad como sistema de cultura. La oralidad discursiva recrea el habla oral de los personajes, de manera que lo que se descentra es el español estándar oral y escrito. Al mismo tiempo, a partir de su estructura fragmentaria, la novela nos introduce en el universo de la oralidad cultural, saliendo del intercambio oral a la cultura.

Gabinete de curiosidades

El gabinete de curiosidades (Wunderkammer; “wonder cabinet”) es

el espacio en el que se proyecta una colección de diversos objetos cuya principal función es la de asombrar a sus espectadores—no sólo por la rareza de sus partes sino, y especialmente, por las relaciones que se crean entre ellas. Quienes se han dedicado al estudio de su periodización establecen que si bien surge durante el siglo XVI con las nuevas rutas a América y el acceso comercial a gran parte del mundo, alcanza su auge como práctica cultural en el XVII. Durante la Ilustración, con el incremento del museo y sus clasificaciones periódicas y temáticas, el gabinete de curiosidades queda relegado al pasado de la cultura barroca; sin embargo, a principios del siglo XXI el gabinete reaparecerá como un instrumento conceptual para cuestionar la hegemonía epistemológica.

La descripción de los objetos que pueblan las “Catacumbias” nos regresa a la materialidad fragmentaria de los gabinetes de curiosidades. Ambos espacios son albergue de objetos que, al haber sido desprendidos de su función, se convierten en objetos de curiosidad destinados al asombro. A la vez, la novela va más allá de la representación material de lo fragmentario a través de la colección de objetos, extendiendo la colección a la de textos y voces narrativas dentro del texto escrito.

Si bien la colección de objetos nos confronta de manera inmediata con el asombro ante lo extraño y nos obliga a intentar establecer relaciones entre los fragmentos, la colección de textos y voces nos remite directamente a la interrupción de la unidad del texto escrito y su descentración. El asombro y la interrupción, presentes en la novela a partir del fragmento, consituyen paradójicamente un cuerpo indivisible.

El fragmento “Arcadia al revés”, con el que se abre la descripción de las “Catacumbias”, adquiere mayor sentido al interrumpir el concepto renacentista de Arcadia, como lugar ideal, con las palabras “al revés”. Igualmente, la colección de textos que intervienen en la narración interrumpe la unidad del texto escrito. Esta necesidad de leer otros textos dentro de la unidad de la escritura, que ya se encontraba interrumpida por múltiples citas—a manera de epígrafes—⁵ abre cada uno de los capítulos y, como bien apunta González, sitúa el texto escrito en el margen de la representación del discurso oral. Es sin lugar a dudas uno de aportes innovadores de Cárdenas. El intertexto se extiende fuera de los límites impuestos por el texto escrito, borrando la periferia representada por los llamados textos alternativos. En este caso nos obliga a mirar los otros textos y analizarlos con igual rigor analítico para lograr una comprensión cabal de la trama.

La interrupción de la unidad del texto escrito a través de la inclusión de estas textualidades alternativas se complementa con la interrupción del español estándar que se utiliza como parte de la narración escrita. Así, en las partes narradas a través del texto escrito encontramos una interrupción interna que consiste en una colección de idiolectos; éstos nos obligan a escuchar un español que nos regresa al uso oral de la lengua. Esta colección de voces no sólo nos remite al conjunto indivisible oralidad-escritura en la literatura latinoamericana, especialmente andina, sino que además nos brinda la posibilidad de analizar a partir de la oralidad discursiva el papel de la oralidad cultural en la novela.

La oralidad discursiva ha despertado gran interés entre lingüistas, antropólogos y etnógrafos. Si bien el paso del análisis de la oralidad discursiva al de la oralidad cultural ha sido motivo de varios estudios, resulta interesante notar que todavía no contamos con una propuesta que de manera abstracta formule los principios de la oralidad cultural. Existen varios estudios que describen la dinámica cultural en distintas regiones en las que la oralidad todavía se ejerce de manera activa, pero todavía hacen falta propuestas que nos ayuden a acercarnos al universo de las culturas orales desde sus principios fundamentales.

En un trabajo de investigación previo, “Travesía de zorros” (2016), a partir de una lectura comparada de distintas propuestas respecto del universo de la oralidad, destacamos cuatro características para la oralidad cultural: la conservación de elementos básicos de la trama (fragmentos), la valoración de la calidad de los cambios en la nueva variante del relato (reconstrucción), la proyección del relato tanto hacia las versiones anteriores (atrás) como a la gestación de la variante nueva (adelante), y la relación indivisible emisor-relato-receptor (cuerpo destinado a preservar la memoria colectiva en un marco común de referencia). El ensayo que ahora se presenta complementa esta aproximación al estudio de la oralidad cultural a través de la reflexión, que iniciara Walter Benjamin, respecto de la interrupción como una manera de hacer visible al otro.

En este contexto, la colección de idiolectos en la novela nos remite al paradigma de la oralidad discursiva, al mismo tiempo que nos invita a observar la relación que sostiene con la oralidad cultural. Así, resulta interesante ver cómo la novela de Cárdenas no sólo reproduce las particularidades de la oralidad discursiva, sino que también responde a todas las características destacadas respecto de la oralidad cultural.

La conservación de elementos básicos de la trama en la versión nueva del relato se puede ver en la incorporación del cuento “Chojcho con audio de rock p’sado”, publicado en 1992, como primer capítulo de la novela, destacando el tema de la valoración, ya que la novela captó mucho más interés que el cuento. Finalmente, respecto de la relación indivisible emisor-relato-receptor, nos obliga a pensar en un lector instruido en los idiolectos paceños y capacitado para el análisis de distintos tipos de texto.

El trabajo narrativo nos regresa al tema de la interrupción en la lectura que Christine Buci-Glucksmann hace de Walter Benjamin, *Baroque Reason* (1994). Este filósofo logra, a través del ejercicio de la interrupción, la suspensión del juicio abriendo espacio para la aparición del otro. Este último es aquel que no tiene representación cuando persiste un concepto de totalidad en el que la fuerza que ejerce el centro hace imposible la salida del ensimismamiento. Se trata de interrumpir para que se dé el descentramiento que permite el advenimiento y la inclusión del otro. En este contexto, la razón barroca, a través de la interrupción, se convierte en una postura ética. Logramos ver al otro: el otro que narra en su español su tránsito por la ciudad, el otro texto que interviene—con la misma autoridad que el texto escrito—en la construcción de lo narrado, y el otro acercamiento al mundo, a partir del asombro, como otro saber. La dimensión ética de la novela, entonces, no sólo logra visibilidad de la otredad, cualquiera sea su representación, sino que además nos invita a pensar constantemente más allá de la totalidad, la centralidad y la unidad: del texto escrito, de la ciudad y del conocimiento.

Retomando la propuesta de Michel Foucault⁶ en *Las palabras y las cosas* (1984), según la cual los objetos conforman la base sobre la que se ordena la epistemología de toda cultura, Silvia Spitta establece que las cosas, al moverse, cambian. Deteniéndose en el movimiento que se dio tras el encuentro entre Europa y las Américas, Spitta propone que el flujo de objetos tuvo gran impacto en la epistemología de ambas regiones; un impacto que todavía hoy persiste:

Every new cultural configuration and therefore every subject position depends upon transcultural processes: the uprooting of objects, the loss of place and memory that such uprooting entails, the reconfiguration of objects in foreign spaces, and the concomitant, reorganization of the epistemological table of the receptor culture under the impact of those objects. (21)

Los objetos así desenraizados crean grietas en el orden epistemológi-

co de la cultura en la cual se trasplantan, presentando constantes desafíos que alteran la epistemología previamente establecida. Se trata de fragmentos que interfieren e interrumpen el orden de los sistemas y exigen la constante reorganización del conocimiento. Puede tratarse de objetos, en el sentido directo de lo que el término denomina, como en el caso de los objetos que pueblan las “catacumbias” o, de manera alegórica, de textos e idiolectos dentro de un texto escrito constantemente interrumpido y cuestionado respecto del conocimiento que conlleva.

Como en la modernidad temprana, nos presenta un universo asombroso en cuya infinita variedad—los objetos y los sujetos—son el mayor asombro por su naturaleza contradictoria y en cambio constante. La interrupción generadora de segmentos fragmentados no sólo nos obliga a mirar al otro, sino también, a partir de la curiosidad, a considerar formas alternativas de conocimiento y convivencia. La novedad en la obra de Cárdenas, como en el barroco, no consiste en descubrir algo nuevo, sino más bien en crear combinaciones novedosas que revelen y promuevan correspondencias escondidas.

En “Curiosidad barroca” (2012), Luis Gonzalo Portugal nos brinda una visión panorámica de las últimas décadas sobre los estudios de la colección y la curiosidad⁷ en la modernidad temprana, al mismo tiempo que, a partir de una renovada lectura de sus particularidades, nos deja conocer su complejidad de concepto y alcance. De la propuesta de Portugal desprendemos que el asombro, en el contexto del gabinete de curiosidades, no es tanto un producto como un productor, una causa más que un efecto.

Habitante del universo de la percepción y al margen de la búsqueda de una objetividad científica, el asombro crea un saber alternativo a partir de la curiosidad. Se trata de una posibilidad infinita de combinaciones, un constante fuera de lugar que reúne todos los fragmentos, evitando la linealidad o la secuencia propias al universo del texto escrito. Coleccionar, ordenar y proyectar implican comprender lo barroco como una forma de saber que ha dejado de ser una revelación para convertirse en una continua interrupción. No se trata de un desorden absoluto, sino de la constante necesidad de encontrar un sentido interior que nos presente una determinada coherencia. Evitando jerarquías y determinaciones, este nuevo saber depende de la experiencia más que de la erudición, es parte de un cuerpo social abierto a la percepción del otro y promueve al sujeto/objeto como centro de la reflexión.

Siguiendo con la propuesta de Silvia Spitta, *Misplaced Objects* (1997),

podemos agregar que es justamente la ruptura de la dualidad sujeto-objeto la que evita crear formas de racionalidad que apoyan empresas coloniales. Dentro del gabinete de curiosidades el sujeto se percibe y está dispuesto a ser visto como objeto curioso, como un agente activo de un saber alternativo fundado en el asombro y la curiosidad. Resta aclarar, sobre este punto, que no se trata de la anulación de la individualidad del sujeto, puesto que el sujeto es visible a través de los objetos de la colección, en cuanto éste es el único responsable de provocar esa red de combinaciones y tensiones que transforman un objeto en parte de una colección. El lector dentro de este análisis forma parte de la colección desde el momento en el que reconstruye la misma. En la acción de ver al otro, al reconocer las múltiples interrupciones, se ve a sí mismo desde la perspectiva renovada que le brinda el asombro como conocimiento.

La novela *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó*, vista como un gabinete de curiosidades que evita la clasificación y que contiene fragmentos en movimiento constante de asimilación y combinación, nos abre, a partir de la interrupción, al reconocimiento del otro. Ya sea que se trate de otro texto, otra voz u otro saber, ello nos invita a cohabitar un espacio compartido. Se trata de un ejemplo para ver la práctica de la colección más allá de la modernidad temprana y como componente inherente de las prácticas culturales de una sociedad barroca latinoamericana.

Notas

¹ Para llevar adelante un estudio general sobre la oralidad, revisar *Orality and Literacy* de Walter Ong.

² Para un estudio sobre la oralidad discursiva y cultural en los Andes, revisar los estudios de Denise Arnold, *Río de vellón, río de canto* y *El rincón de las cabezas*, Margot Beyersdorff, *Andean Oral Traditions*, Rosaleen Howard Malverde, “Storytelling Strategies”, Eduardo Huarag, “Manifestaciones de la oralidad” y Nina Gerassi-Navarro, “Huarochirí recordando las voces del pasado en los mitos de creación”.

³ Para una explicación desarrollada del concepto de coba, como un lenguaje marginal boliviano, retomar los estudios de Alberto Rivera. Para el caso de la palabra “tapu” habría que partir de la relación que existe entre el coba y el palíndromo para formar un código cifrado en el que “tapu” sustituye la palabra “puta”.

⁴ Según el diccionario online del Blog de Lingüística e Idiomas

UPEA, (eliasreynaldo.blogspot.com) el verbo que aparece en la novela como “llauckarar” viene, como se dijo, de la palabra aymara “llawq’aña”. Al carecer el aymara de representación gráfica no se puede afirmar que Cárdenas estuviera alterando la grafía de esta lengua, al mismo tiempo que se puede destacar que la transcripción gráfica en la novela responde a la esfera del universo oral.

⁵ Las citas que aparecen en la novela funcionan como las citas y referencias de la antigüedad que aparecen en los textos escritos de la modernidad temprana. Así, se trata de piezas coleccionables proyectadas bajo la forma de una gran erudición. La cita inscrita en la obra, sin ser completamente asimilada, fragmento, queda superpuesta y lo único que se modifica es la manera de ver y entender del lector. La voz del coleccionista queda oculta entre su colección de citas o imágenes.

⁶ Foucault se detiene en los procesos del saber en el mundo occidental, *Las palabras y las cosas* (1966), estableciendo que el orden que se les atribuye a las cosas implica también un orden cultural y éste interviene en la organización del saber y la lengua. Explica que la relación entre las palabras y las cosas cambia radicalmente en el siglo XVII puesto que la idea de que un signo designa lo que significa, propia al siglo XVI, se transforma en la pregunta de “cómo un signo puede estar ligado a lo significa” (50), dejando al descubierto la artificialidad del lenguaje. Por consiguiente, durante el barroco no se busca comprender el orden del mundo, porque nada es lo que aparenta, y se parte de la idea de que el orden se encuentra en el espacio mismo de la representación.

⁷ Siguiendo la propuesta de Portugal apuntamos que los estudios de las últimas décadas sobre la colección y la curiosidad en la modernidad temprana son: Adalgisa Lugli en *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa* (1983), Oliver Impey y Arthur Macgregor en *The Origins of Museums: The Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century* (1985), Krzysztof Pomian en *Collectionneurs, amateurs et curieux* (1987), Paula Findlen en *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy* (1994), Lorraine Daston y Katharine Park en *Wonders and the Order of Nature 1150-1750* (1998), Barbara Benedict en *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry* (2001), Silvia Spitta en *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas* (2009) y Stephanie Merrim en *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture* (2010).

Obras citadas

- Aranda Gómez García, Blanca. "Travesía de zorros en la última novela de José María Arguedas, el manuscrito Huarochirí y los cuentos orales de los Andes meridionales". *Hispania* 99.3 (2016): 449-58. Impreso.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage, 1994. Impreso.
- Cárdenas Franco, Adolfo. *Periférica Blvd. Ópera-Rock-ocó*. La Paz: Gente Común, 2004. Impreso.
- . *Chojcho con audio de rock p'ssbado*. La Paz: U D'la Piut, 1992. Impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1984. Impreso.
- González, Juan. "Pop Art. Periféricas"(partes 1/2/3). Web Blog Post. *El cuerpo editorial*. 19 Marzo 2009. Red 29 Oct. 2015.
- Orihuela, Juan Carlos. "La ciudad periférica y la narrativa de Adolfo Cárdenas". *Memorias de Jalla Tucumán 1995*. 1 (1997): 414-22. Impreso.
- Ormachea Gutiérrez, Verónica. "Periférica Blvd., novela barroca y paródica". *La Razón*, 2 Jun. 2013. Red 29 Sept. 2015.
- Prada, Ana Rebeca. "La ópera rock-ocó de Adolfo Cárdenas". *Tinkazos: Revista boliviana de ciencias sociales* 17 (2004): 20-29. Impreso.
- Portugal Tarifa, Luis Gonzalo. "Curiosidad barroca: la colección en la cultura literaria hispanoamericana virreinal y contemporánea". Diss. U of Oregon, 2012. Impreso.
- Renjel Encinas, Daniela. "Periférica Blvd. o una (neo)barroca pesquisa en La Paz". *452°F Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 9 (2007): 143-61. Red. 29 Sept. 2015.
- Rivera Vaca, Alberto. "Cosmopolitismo y neobarroco en la narrativa de Adolfo Cárdenas Franco". *Estudios Bolivianos*. De próxima aparición. 2016.
- . "Adolfo Cárdenas Franco: neobarroco y teatralidad". Diss. U Mayor de San Andrés, 2007. Impreso.
- Spitta, Silvia. *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas*. Austin: U of Texas P, 2009. Impreso.
- Villena, Marcelo. "La voz y el espectro de la heterogeneidad". *Memorias de Jalla Tucumán 1995*. 1 (1997): 423-35. Impreso.