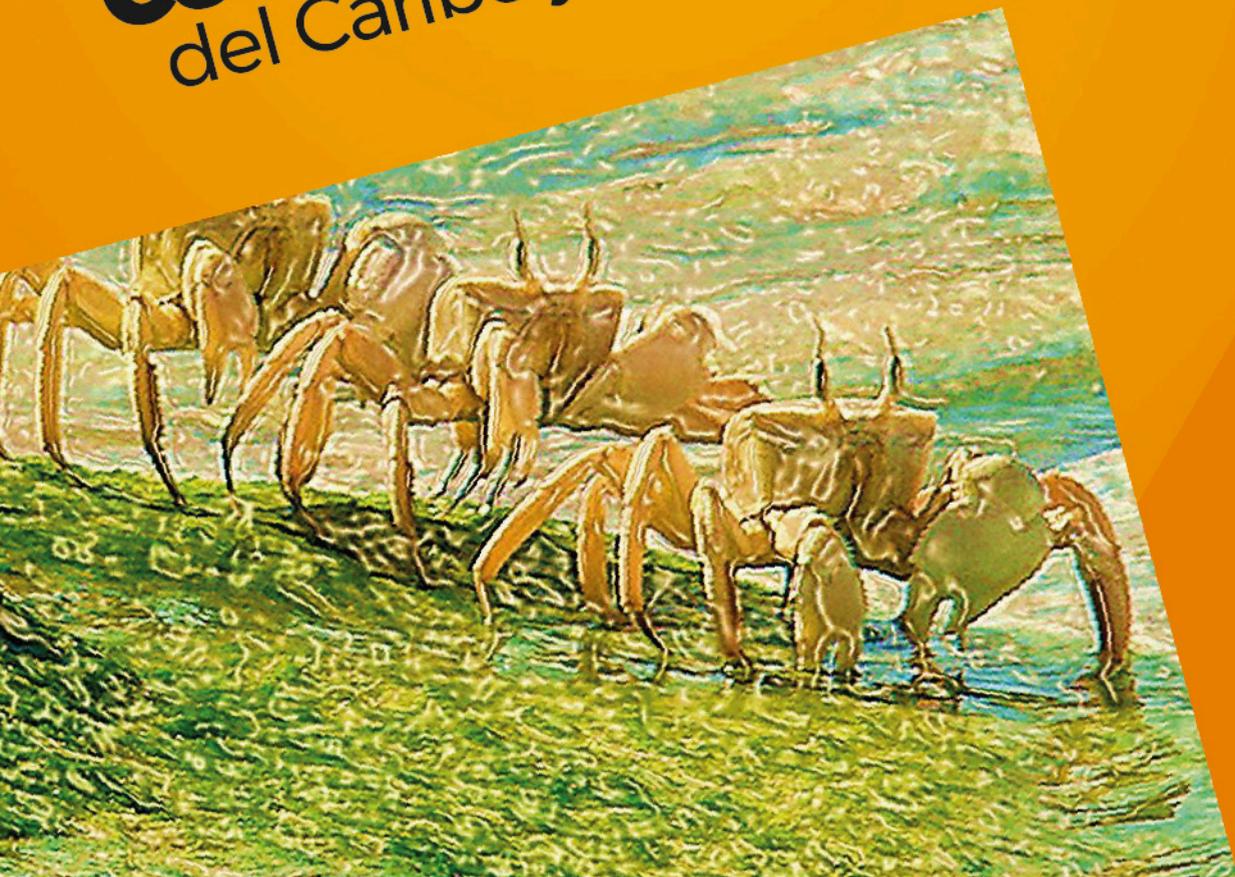


**Juan Duchesne Winter  
Rubén Ríos Ávila  
Ary Pimentel**

**Compiladoras:**  
Mónica María del Valle Idárraga  
Eliana Milagros Díaz Muñoz

# **Cosmografías sutiles** del Caribe y Latinoamérica



Sello Editorial  
**UNIVERSIDAD  
DEL ATLÁNTICO**

# **Cosmografías sutiles** del Caribe y Latinoamérica

**Juan Duchesne Winter**  
**Rubén Ríos Ávila**  
**Ary Pimentel**

**Compiladoras:**

Mónica María del Valle Idárraga  
Eliana Milagros Díaz Muñoz





UNIVERSIDAD  
DEL ATLÁNTICO

# **Cosmografías sutiles** del Caribe y Latinoamérica

**Juan Duchesne Winter**  
**Rubén Ríos Ávila**  
**Ary Pimentel**

**Compiladoras:**

Mónica María del Valle Idárraga  
Eliana Milagros Díaz Muñoz



Sello Editorial  
UNIVERSIDAD  
DEL ATLÁNTICO

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Duchesne Winter, Juan

Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica / Juan Duchesne Winter, Rubén Ríos Ávila, Ary Pimentel. – Barranquilla, Colombia.: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2017.

189 páginas; ilustraciones y fotos a color.

Incluye bibliografía.

ISBN 978-958-8742-97-7

1. Identidad Cultural – 2. Cultura poética -- 3. Antropología Cultural – Investigaciones -- 4. Culturas populares – Narraciones -- 5. Narraciones poéticas -- I. Ríos Ávila, Ruben -- II. Pimentel, Ary -- III. Tit.

SCDD: 306.07

## **Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica**

Autoría: Juan Duchesne Winter • Rubén Ríos Ávila • Ary Pimentel

Compiladoras: Mónica María del Valle Idárraga • Eliana Milagros Díaz Muñoz

### **Centro de Estudios Literarios del Caribe (Ceilika)**

### **Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe**

### **GCaribe. Pensamiento, cultura, literatura (Bogotá)**

© Universidad del Atlántico, 2018

#### **Edición:**

Sello Editorial Universidad del Atlántico

Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)

[www.uniatlantico.edu.co](http://www.uniatlantico.edu.co)

[publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co](mailto:publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co)

#### **Preparación Editorial:**

Calidad Gráfica S.A.

Av. Circunvalar Calle 110 No. 6QSN-522

PBX: 336 8000

[info@calidadgrafica.com.co](mailto:info@calidadgrafica.com.co)

Barranquilla, Colombia

#### **Publicación Electrónica**

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

---

#### **Cómo citar este libro:**

Duchesne Winter, J., Ávila Ríos, R., & Pimentel, A. (2017). M. M. del Valle Idágarra, & E. Díaz Muñoz (Comp.), *Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica*. Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico.

## Contenido

Prólogo.....	7
Del Caribe a Caribana: la Cosmografía literaria de Cubagua .....	13
Pájaro Caribe: Puerto Rico y la poética de la relación .....	51
Funk prohibido, redes de microtráfico y territorio. Discurso normatizador y construcciones identitarias en la música de dos favelas de Río de Janeiro.....	77
Los autores.....	117



## Prólogo

Una cancha de criquet vista desde una ventana por un chico, un mangle poblado de cangrejos, un dictador, un vientre-abismo alimentado por otros grandes abismos, un sonido proscrito, un espíritu a caballo sobre un humano, una cicatriz, un desierto como un mar, un avión que sobrevuela el espacio innombrable en cuyo centro corren un par de jueyes, un dios mono que salta hacia el fruto sol, un jardín alimentado por semillas de todas partes, una china que a ojos de todos fue chino toda su vida, un hombre que dialoga con su cabeza cercenada ya hace siglos, una negra gorda de *shopping* en Londres o con un hibisco en sus cabellos, uno muerto por su amo y dejado de guardián al lado de un tesoro enterrado, una isla, un cristo negro, un turista que busca amor, un litoral, un hombre disfrazado de dragón, la Mamá Grande que dicta su testamento interminable en el lecho de muerte y que seguirá expandiendo su gobierno hasta los reinos del otro lado, una bonga embrujada.

El Caribe... un campo de metáforas... Quizás.

El gesto dubitativo de esta respuesta no es sinónimo de incompreensión, indiferencia o vaguedad. Obedece a una vocación por los espacios fronterizos y liminales, a un sentido de la apertura y del desplazamiento que una noción como “el Caribe” entraña.

Muchas veces leído y experimentado como un centro que escenifica la construcción del otro o como “lo otro” por definición, donde coexisten y se superponen la imagen paradisíaca y el desmoronamiento de las utopías, los materiales diversos que se rescatan del naufragio de las revoluciones, las posindependencias, las

dictaduras, las democracias fallidas junto a la explosión de los frutos carnavalescos y su implosión escritural, donde se travisten todos los géneros posibles, incluso los literarios, el Caribe, el Gran Caribe, siempre nos da la sensación de ser más. Más que alguna definición reduccionista (y la mayor parte de las veces, dominante) porque su puesta en escena está fundada sobre singularidades desperdigadas por múltiples puntos. Ahí es donde se vuelve precisa la figuración, la metáfora, en la que se dejan ver aquellas carnalidades pensadas como alternativas a una subjetividad hegemónica o en convivencia con ella.

Son formas de pensamiento encarnado, como las ha entendido cierta teoría del arte; aquello que surge del extravío y encuentro de elementos hasta entonces equidistantes, un diálogo continuo entre lo que el mar trae, lleva, esconde... Estos encuentros y desvíos y retornos no son duraderos ni pretenden serlo. Los elementos mutan o se sobredimensionan siempre en búsqueda de crear nuevas relaciones, nuevas formas de comprender, nuevas metáforas que violentan los sentidos habituales.

### **Cangrejo contra Polifemo**

Consideramos que el gesto de fluir, de integrar corrientes dispares y al mismo tiempo cercanas, marca el sentido del Caribe Grande que leemos hoy. Pensamos en la confluencia y en la divergencia, además de las corrientes marinas, de los huracanes, las precipitaciones, los deslaves y también de las oleadas migratorias, los desplazamientos indígenas desde el interior de la selva hasta las costas que modificaron los paisajes, en la superposición de espacios, tiempos y pensamientos. En los escritos que reunimos, el Gran Caribe se nos presenta como un espacio donde se entrecruzan las aguas de lo físico como percepción sensorial, mental

y cognitiva de un territorio, las elaboraciones simbólicas surgidas a partir y desde aquello que entendemos como materialidad, y lo experimentado por los sujetos que lo habitan. Apreciamos en estos textos compilados lo complejo y polivalente de esta demarcación cultural y teórica, donde aunque se denomine en singular el Gran Caribe que se contempla no es uno, sino múltiple.

Fundamentales, en nuestra perspectiva, son los desplazamientos que llevan a cabo estos tres ensayos y los horizontes de problemas que ponen sobre la mesa para la crítica literaria y cultural en el Gran Caribe y Latinoamérica.

La Ley, la Historia, la Teoría, lo Esperable, el ojo único, derrotados por otro hijo del océano: el cangrejo. Con su caminar en sesgo y su mirar potente, su andar y su nadar, su afán deglutidor, su esquividad a la captura, el cangrejo, ser de umbrales, es idónea figuración para la tarea que realizan estos tres textos y para el modo como trabajan la teoría estos tres autores. Leyéndolos en su conjunto, es posible resaltar diferencias en estos textos, y también una continuidad de preocupaciones que nos gustaría situar dentro de esa poética de la relación que ellos están acotando, donde vale tanto la similitud como la diferencia. En este sentido es que el cangrejo va de uno a otro de los textos y es, como dice Ríos en esta compilación: "custodio sigiloso de la poética de la relación".

Tres elementos en común quisiéramos subrayar. (Uno) El pinzado de las teorías se realiza con (Dos) la espléndida mediación del recurso a lugares concretos. El resultado, que se dice en una voz personalísima, es una visión apropiada: una que corresponde a un medio con su historia y sus rasgos únicos; una que por eso

mismo tiene voz propia. Por su anclaje en contextos sociales delimitados y momentos puntuales de la historia, los temas que los tres textos tratan los obligan a sobrepasar (Tres) en contenido y abordaje lo previsto y avalado por la crítica literaria tradicional.

***El mar... “no se libera, ni se descoloniza, simplemente queda potenciado”***

La presencia más inquietante en el texto de Ríos es el mar, esa inconmensurabilidad material que parece ser inconmensurable hasta ahora también en la teoría, una presencia física contundente que los estudios literarios sobre el Caribe por lo regular vacían y apenas sobrenadan. Ríos, atento a lo que los poetas puertorriqueños de los años ochenta dicen, le abre campo, lo escucha, y reactiva inquietudes que estos poetas han sumado a las que otros escritores y escritoras del Gran Caribe han elaborado: aquí son convocadas las profundidades del mar, visto como vinculante, donde “todas las identidades caribeñas se funden, se confunden y se desvelan”. Pero ya que la trashumancia atraviesa el texto de Ríos, como ha atravesado la vida de Puerto Rico, entre otros territorios caribeños, de modo profundo, es igual de importante que ese mar aquí adquiere consistencia de lugar, y desplaza a la tierra firme. Desde ese mirador, es lícito ya preguntar: “¿Qué significa hablar del archipiélago [y de otra tierra firme circundante] desde o sobre el mar?”. Una pregunta que invita a volver sobre esa masa aglutinante y sobre las implicaciones y sentidos del mar en el Gran Caribe.

***Las fugas... “una extrañeza que puede resultar insoportable”***

La imposibilidad de ser fijado por un vigilante y unidireccional ojo de teorías prescritas, deviene en la posibilidad de la mirada

---

del cangrejo: un ojo que es multitud de omatidias, uno que puede moverse hacia todos los frentes. Esta variedad de focos o frentes atacados por Duchesne, siguiendo el hilo de una novela repleta de esquiveces, es una esgrima contra la fijeza de las teorías, contra la aplicación a secas de las mismas... Duchesne retoma los trasvases caribeños de los trazos deleuzianos-glissantianos y los explota en el entramado variable de dimensiones espaciales y temporales que presenta la novela. Su logro: desencajar el Caribe del marco que le ha creado la teoría poscolonial/decolonial y del que lo restringe a las islas y privilegia lo afro o las herencias europeas o su combinación. Con un gesto similar al de los personajes, el crítico persigue las “conexiones, aliados, posibilidades de fuga” para pensar lo caribeño más allá de las fronteras marinas y a los caribeños más allá de la dualidad colonial. Consigue así resaltar una geografía política de redes subterráneas y aéreas, pasadas y presentes, a veces suspendidas, a veces estables, que todavía no tiene mapa.

### ***La música... “¿cuánto me atrevo verdaderamente a escuchar?”***

Este es el desafío que el funk prohibido, desde el lente crítico de Pimentel, lanza a los estudios literarios tradicionales. Es una pregunta que involucra por igual a estas islas urbanas que son los territorios de exclusión social, y a ciertos Caribes “mal hablados”: los Caribes de los creoles y los del ragga, el dancehall, la champeta... Al escuchar, como crítico, una música que se considera “música de negros y pobres”, Pimentel ilumina los procesos, tensiones, apropiaciones que rodean la producción, circulación y recepción de estas músicas; escudriña las subjetividades que ellas constituyen y vehiculan. Su trabajo bordea temas que en el Gran Caribe y en Latinoamérica empiezan a esbozarse en el campo de la crítica: la construcción de las masculinidades, la oralidad,

la estética más allá del molde, la poética política... La suya es una manera de escuchar que obliga a la crítica a fijarse en los otros cercanos, a encontrar el texto dentro y fuera de las solapas, a contemplar un tejido estético que está en las novelas y en las ciudades, una manera de andar por la teoría desde los bordes, no en direcciones opuestas sino alternativas a las señaladas por la academia.

\*\*\*

Estos tres textos, que en principio fueron ponencias centrales de la II conferencia de teorías y literaturas en el Caribe y Latinoamérica (Diálogos, conexiones, historias compartidas), realizada en Barranquilla del 9 al 12 de septiembre de 2013 y organizada por la Universidad del Atlántico, la Pontificia Universidad Javeriana y el grupo de trabajo e investigación Gran Caribe: pensamiento, cultura y literatura (GCaribe), iluminan procederes, perspectivas, y temáticas sustanciosas; rumbos excitantes para pensar el Gran Caribe y Latinoamérica, sus literaturas y sus culturas, en los próximos años.

**Mónica María del Valle Idárraga**  
**Universidad de La Salle**

**Eliana Milagros Díaz Muñoz**  
**Universidad del Atlántico**

---

**Cómo citar este libro:**

del Valle Idárraga, M. M., & Díaz Muñoz, E. M. (2018). Prólogo. En J. Duchesne Winter, R. Ríos Ávila, P. Ary, M. M. del Valle Idárraga, & E. M. Díaz Muñoz (Comp.), *Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica* (págs. 7-12). Barranquilla: Universidad del Atlántico.

## **Del Caribe a Caribana: la Cosmografía literaria de Cubagua**

Juan Duchesne Winter  
University of Pittsburgh

A Alejandro Bruzual, oficiante de la magia de Cubagua

El mar hace pensar en las selvas como en tierra adentro se sueña con las anchuras marinas. La selva ejerce su atracción sobre las islas, penetra con los ríos en el Caribe y allí vierte su pensamiento. [...] En la superficie del mar se estremece el alma de la selva verde y oscura

**(Enrique Bernardo Núñez, Cubagua, 2012, p.55)**

La realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado.

**(Enrique Bernardo Núñez, 2012, p.85)**

## 1

Hay muchos mapas de los siglos XVI, XVII y XVIII que le llaman Caribana a una vasta zona correspondiente a lo que es hoy la Orinoquia y otras partes de Venezuela y las Guayanas<sup>1</sup>. Hasta mediados del siglo XVIII, se habló de un supuesto imperio o reino Caribe que en verdad no era sino el área donde la influencia de los pueblos caribe fue más sentida, un área poblada por gentes amerindias de varios grupos lingüísticos para quienes el contacto frecuente y más o menos intenso con los hablantes de lenguas de la rama caribe constituía una experiencia común. Caribana se mantuvo como espacio poroso adecuado a una relativa autonomía amerindia hasta que quedó neutralizada la gran rebelión caribe de 1732-1744 en la que el cacique Taricura y otros movilizan a los guraunos, arguacas y otras etnias en un frente amerindio multiétnico contra los españoles. Estos, en especial los misioneros católicos, tendían a impedir el libre acceso a los “cotos de captura” donde los caribes cazaban cautivos de etnias enemigas para venderlos como esclavos a los blancos y también amenazaban el control caribe del intercambio de bienes europeos en la región<sup>2</sup>. Los caribes se caracterizaron por su gran capacidad para la guerra, el intercambio y el desplazamiento veloz a largas distancias que les permitieron mantener una influencia notoria en casi todas sus zonas de acción, pero el espacio que recibe su nombre en la época de los mapas donde figura Caribana es producto de una multiplicidad de pueblos amerindios que

---

1 Véanse, entre tantos ejemplos existentes, mapas como el de Juan Martínez (Madrid, 1587), Arnoldo Florencio Langren (Amsterdam, 1595), La Casa Seller (Londres, 1685) y H. Moll (Londres, 1701), consultados estos en el Atlas de Cartografía Histórica de Colombia (Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi, 1985), láminas IV, VI, VII, X y XI. Nótese que el topónimo Caribana aparece en algunos casos donde todavía no se alcanza a nombrar a Nueva Granada ni Venezuela.

2 Cf. Neil Whitehead, *Lords of the Tiger Spirit...*, 1998, pp.106 y ss. y Miguel Ángel Perea, *El Orinoco domeñado...*, 2006, pp.105 y ss.

mantenían entre sí complejas relaciones de hostilidad y alianza. Esos mismos mapas aún no nombraban un mar Caribe, sino un Mar de las Antillas. Fue un vasto interior selvático y fluvial el que primero derivó su nombre del gentilicio caribe que hoy designa toda un área de estudios académicos capaz de convocar incontables simposios y programas de especialidad y que casi siempre se asocia con islas de la mar. Los mapas mencionados designan una zona más o menos correspondiente a la Orinoquia y adyacencias, pero si se examina el fenómeno históricamente, tomando en cuenta los tiempos precolombinos, se puede designar una Caribana que fue, no un territorio exclusivamente caribe, sino una red de diversos pueblos en contacto continuo significativamente mediado por los caribes, que hunde sus nexos en la Amazonia y los extiende por las Antillas, por otros litorales de los subcontinentes suramericano y mesoamericano y por las rutas fluviales que acceden al interior de todas esas tierras. Hallazgos arqueológicos en diversos puntos de esa red, en los asentamientos taínos de las Antillas, en el territorio koguí de la Sierra Nevada de Santa Marta y en interiores fluviales de tierras mayas, para dar algunos ejemplos, comparten cantidades significativas de objetos rituales y cotidianos de la misma factura<sup>3</sup>. Los caribes no hubieran realizado ni una fracción de sus hazañas si no fuera por ese extraordinario aliado que tuvieron en la piragua, uno de los vehículos más eficientes jamás empleados en su entorno, pero no por eso eran una cultura exclusivamente costera ni insular, sino más bien fluvial y continental, tanto por su procedencia histórica como por el ámbito principal de su actividad<sup>4</sup>. Lo mismo se puede decir, con diversas gradaciones y excepciones, del conjunto de pueblos de otros grupos lingüísticos que conformaron la red

---

3 Cf. Reniel Rodríguez Ramos, "What is the Caribbean?...", 2010, *passim*.

4 Cf. Neil Whitehead, ed. *Wolves from the Sea...*, 1988, pp.12-15.

Caribana, mayormente de las ramas arawak, caribe, tupi-guaraní, chibcha y maya. El propósito de este exordio es apuntar a un Caribe tan continental e isleño, como marítimo y fluvial que disputa la manera en que se lo ha demarcado geográficamente como objeto de los estudios de área; apunto así a lo que he llamado un “Caribe interior excéntrico”<sup>5</sup>.

He defendido en un ensayo con ese título la concepción reticular del espacio Caribe propuesta por el arqueólogo puertorriqueño Reniel Rodríguez Ramos (2010) contra la concepción insularista angloamericana dominante desde el primer tercio del siglo XX. Coincido con Reniel Rodríguez en que, además del trasunto geopolítico bastante obvio, la concepción insularista adolece de limitaciones metodológicas en cuanto pretende fijar fronteras de geografía e identidad a partir de las cuales se incluyen o excluyen objetos de estudio. Domina un concepto geográfico de espacio-área o espacio-región. Contra este, el espacio-red relativiza las nociones de interior y exterior y privilegia la variedad ilimitada de actores y conexiones; no solo es la pertenencia a un área geográfica dada la que debe definir los objetos de estudio, conjunto cerrado por definición, sino también el conjunto abierto de conexiones y relaciones posibles. Argumentaré aquí que el mundo amerindio propicia en el Caribe una cosmopraxis abierta a una multiplicidad de actores-red<sup>6</sup>, que trasciende no solo las fijaciones de geografía e identidad antes señaladas, sino también la repetición estructural del sujeto colonial, poscolonial o decolonial a que se han ceñido gran parte de los estudios literarios y cultura-

---

<sup>5</sup> Juan Duchesne Winter, “Caribe interior excéntrico...”, 2013.

<sup>6</sup> El actor-red es una entidad por definición singular-plural, es decir, concebible solo como multiplicidad, ya sea humana o no humana, que emerge en asociación con otras, actuando en red, tipo rizoma. Cf. Bruno Latour, *Reensamblar lo social...*, 2008, *passim*.

les caribeñistas<sup>7</sup>. Es la literatura la que, en obras como Cubagua, de Enrique Bernardo Núñez, abreva en la experiencia de la sociedad neocolonial, en la praxis amerindia de la multiplicidad y en las tendencias paralógicas occidentales apropiadas por las vanguardias artísticas, para crear una cosmografía caribeña<sup>8</sup>. Llamo “paralógicas” a las búsquedas de conocimiento que privilegian la diferencia sobre la repetición, la variable sobre la invariante, la puesta en variación continua de las reglas metodológicas, la pista marginal y la fuga, sobre la ciencia de estado fundada en la mera confirmación de la tendencia estructural dominante. Suscribo la feliz síntesis de la *paralogía* que provee Lyotard: “produce no lo conocido sino lo desconocido”<sup>9</sup>. Esta es sustancial a las maneras de producir las propias condiciones de vida (praxis) acordes a un mundo constituido por relaciones múltiples, reversibles, no unívocas ni lineales, entre los seres, los espacios y los tiempos y, por ende, las identidades (cosmos) que nutren la expresión narrativa de los actores humanos y no humanos que inscriben ese cosmos y lo potencian con sus devenires, dando pie a una cosmografía. En ello pueden participar y compartir, según lo demuestra Cubagua, tanto la expresión amerindia como la vanguardia artística occidental.

---

7 El crítico marxista venezolano Carlos Eduardo Morreo vincula el “secreto de la tierra”, tan importante en Cubagua, a la necesaria primacía del problema de la renta de la tierra por sobre el problema del sujeto del trabajo en países neocoloniales (basándose en el concepto de “sociedad de extracción”, de Fernando Coronil). Morreo erige de esta manera la relación con la geografía (en su más amplio sentido de praxis social-natural) en el campo político por excelencia y arguye que “sólo en un segundo momento se plantea el problema del sujeto (colectivo) de la política”. Me parece que con esta aguda observación Morreo se desmarca del enfoque “decolonial” (basado en la epistemología del sujeto) que parece adoptar en otras partes de su trabajo y se aproxima a una cosmopolítica. Cf. Carlos Eduardo Morreo, “Colonialidad...”, 2011, pp.6-9. Ver *infra* sobre el “secreto de la tierra”.

8 Acojo aquí la advertencia del crítico venezolano Alejandro Bruzual: “Cubagua no surgió por generación espontánea en la literatura venezolana, ni fue un *tour de force* del trabajo artístico de Núñez, como parecieran sugerir algunos de los críticos. Fue resultado de un estudio enjundioso de la historia nacional que condujo a su autor a una postura antiimperialista, casi militante sin serlo, que se fue profundizando con el tiempo. Desde el punto de vista de la elaboración literaria, Cubagua es impensable sin los recursos de la vanguardia...”. En *Aires de tempestad...*, 2012, pp.218-219.

9 Véase François Lyotard, *La condición posmoderna*, 1987, p.47.

## 2

En 1928, cuando comienza a redactar *Cubagua*, Enrique Bernardo Núñez es un escritor profesional con suficiente interés en las manifestaciones de la vanguardia a las que tiene acceso como para aprovechar recursos poéticos que le permiten realizar una superposición agresiva de dos momentos claves de la economía de extracción que ha asolado a Venezuela. Hay varias superposiciones y yuxtaposiciones fuertes y tajantes en *Cubagua*, pero la que establece el tono fundamental de la novela es la realizada entre el episodio de la extracción intensiva de perlas en la isla de Cubagua entre 1500 y 1541 y la mega-industria petrolera desarrollada en el noroccidente de Venezuela a partir de 1922. Se superpone el auge y caída de Nueva Cádiz, la rutilante ciudad perlera en Cubagua que desapareció a mediados del siglo XVI, al evento que define a la Venezuela moderna, cuyo enorme impacto dispensa que basten dos o tres alusiones al petróleo en el texto para consignar la omnipresencia de su “estruendo mudo” en el espacio narrado<sup>10</sup>. Flota en la novela la atmósfera enrarecida de una “tierra de extracción”, ya se hable de perlas, petróleo, magnetita u otros minerales de exportación. El novelista venezolano Doménico Chiappe consolida los tópicos proféticos de la tierra de la abundancia y la tierra yerma en lo que llama la tierra de extracción: abundancia y escasez se articulan al gran flujo que extrae y extrae una materia prima hasta el desgaste para satisfacer una demanda global a cambio del consumo dependiente,

---

10 Entre 1922 y 1929 ocurre un “meteórico ascenso de Venezuela al segundo lugar de la producción mundial” del petróleo durante el cual la producción se duplica casi cada año, pero ello se registra en el marco de la dependencia económica y la supeditación de todos los demás sectores de la economía y la sociedad a una renta única determinada por las especulaciones de tres grandes petroleras transnacionales, con la mediación corrupta del gobierno dictatorial y la oligarquía. Cf. Edwin Lieuwijn, *Petróleo en Venezuela...*, 1964, pp.74, 95-97, *passim*.

ese otro flujo que entra en condiciones desiguales. Una gran circulación despótica repetitiva suprime toda otra circulación o relación menor, múltiple, diferente, emergente, creativa<sup>11</sup>. En forma parecida, los tópicos de la tierra de abundancia y la tierra yerma se complementan en la prosa de Núñez. Descripciones de un preciosismo modernista, mar y sol inagotables, frutos, peces, flores, belleza, se yuxtaponen al registro de la miseria. Se le reprocha no hacer ese registro al poeta margariteño J. T. Padilla luego de citar la frase suya que sirve de título al primer capítulo de la novela, *Tierra bella, isla de perlas*: “Pero el poeta nada dice de la miseria de los labriegos, ni de sus valles áridos. Por eso Padilla y su isla se mueren de hambre” –acota el narrador–. Al registro de la sequía, la indigencia y la modorra, se suman elementos góticos asociados al pasado criminoso de expoliación colonial. El estilo extremadamente elíptico, reticente, pródigo en cortes y yuxtaposiciones de elementos heteróclitos produce un efecto de montaje cinematográfico que destaca la impronta vanguardista del texto. Esta tierra de extracción es un montaje que permite superponer la historia pasada de Nueva Cádiz al momento contemporáneo (petrolero) y con ello propone un enunciado profético: una metáfora con una secuencia muy sencilla: tal cual el auge y caída de la Nueva Cádiz, el auge y eventual caída del nuevo progreso petrolero. La maniobra poética conjura el anacronismo, sincroniza los momentos: la metáfora es reversible. La Nueva Cádiz es metáfora del nuevo progreso petrolero y viceversa. De ahí la superposición estéticamente violenta de la catástrofe de la ciudad fantasma sobre los escenarios donde los personajes burgueses alojados en la isla de Margarita especulan con virtuales concesiones de todo tipo.

---

11 Cf. Doménico Chiappe (2009), *Tierra de extracción*, novela multimedia en línea: [www.domenicochiappe.com](http://www.domenicochiappe.com). Véase nota 7.

Las dos décadas que anteceden a la escritura de Cubagua experimentan en Venezuela una vorágine de especulación concesionaria en torno al petróleo, mucho antes que se materialice a escala significativa la producción real del crudo. Sucede una verdadera fiesta de tiburones de la que emergen triunfantes hacia fines de la segunda década las Tres Grandes transnacionales (Shell, Gulf y Standard), devorando ellas solas el 98 % de la producción. Pero la salpicadera de la especulación y la corrupción en torno a estos tres tiburones fascina y arrebató a amplios sectores. Solamente en 1920 se adjudicaron 176 concesiones a venezolanos, todos favoritos del presidente, y estas concesiones fueron vendidas nuevamente a compañías extranjeras. Y así cada año. Algunas concesiones incluyeron la isla de Cubagua. El capital obtenido por los concesionarios venezolanos se esfumó en especulaciones, adquisiciones suntuarias e infaltables viajes a Europa. El dictador Gómez estableció vía testaferrós una compañía venezolana, llamada sottovoce “la Compañía del General Gómez”, con la cual él y sus secuaces se hicieron de millones de bolívares luego dilapidados en gastos caprichosos<sup>12</sup>. Mientras tanto, el régimen llenaba cárceles y fosas con opositores. Es lo que venía ocurriendo pocos años antes de que se redactaran los pasajes de Cubagua en que los personajes dialogan así:

—Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho a Europa. [...] Deseo huir de todo esto, porque los años son días y aquí los días son años.

---

12 Cf. Lieuwen, 1964, pp.65-74.

—¡Je, je! Es el pensamiento de todos nosotros: irnos a Europa, pero nuestra tierra no sufrirá nunca esas palpitaciones febriles que usted desea. (Núñez, 2012, p.11)

El protagonista de la novela, Ramón Leiziaga, tecnócrata graduado de Harvard, llega a la isla de Margarita con el encargo difuso de inspeccionar la existencia de materias viables para la extracción, en especial las perlas. Es con ese propósito que realiza una expedición a la isla vecina de Cubagua. Sobre esa maravillosa expedición se superpone abruptamente, sin transición, la secuencia de Nueva Cádiz escenificada cuatro siglos antes. El elenco principal de los capítulos situados en el presente petrolero reemerge en la Nueva Cádiz colonial de la fiebre perlífera. Ocurre una retrospectiva que es también una prospección profética. La poética vanguardista del delirio fundamenta la realidad histórica. En este siglo XVI del capítulo III cada cual cumple un rol congruente con su avatar del siglo XX. Pedro Cáliz, el dueño de trenes de pesca en Margarita y Cubagua, de quien cabe sospechar ha asesinado a un pescador, aparece en Nueva Cádiz con el mismo nombre que tiene en el siglo XX y es un feroz mercader de esclavos. El ingeniero Leiziaga deviene el mismísimo Conde de Lampugnano, inventor, especulador y ladrón venido de Milán a Cubagua en pos de la concesión soñada (ha inventado una máquina de cosechar perlas en el fondo del mar)<sup>13</sup>. Nila, la india de la etnia tamanaco (de filiación lingüística caribe) graduada de

---

13 La referencia al Luigi Lampugnano histórico ha sido considerada por la crítica, sobre todo por Rosaura Sánchez Vega (2008), "El relato intrahistórico en Cubagua...", 61-66. El devenir Leiziaga- Lampugnano queda claramente consignado en el texto cuando la efigie de Lampugnano se le aparece a Leiziaga reflejada en el muro-espejo de la prisión: "Ahí, sentado frente a él, hay un hombre pálido que sonríe placidamente. ¿Lampugnano? ¿Es Lampugnano? Y era él mismo. La barba del intruso es rubia y la suya negra.  
— Te ruego te apartes de mí. Somos uno mismo, realmente no tengo necesidad de verte". 2008, p.84.

Princeton, feminista y tal vez lesbiana, de quien todos murmuran en Margarita, se multiplica y reparte a sí misma en Nueva Cádiz entre la imagen de la diosa Diana atesorada por Lampugnano; Cuciú, la ninfa guaiquerí quemada en la hoguera, y Erocomay, la legendaria cacica de una tribu de mujeres indígenas mencionada en las crónicas coloniales<sup>14</sup>. Fray Dionisio de la Soledad aparece también en la ciudad perdida, con el mismo nombre, pero con la cabeza separada del cuerpo<sup>15</sup> a manos de feroces guerreros caribes en la rebelión indígena de 1521.

Ciertamente el delirio fundamenta este ejercicio de interpretación histórica, pero también lo sustentan subtextos coloniales fielmente consultados. La crítica ha cotejado con relativa prolijidad las referencias históricas de la novela y en especial de este denso y breve capítulo de Cubagua<sup>16</sup>. Delirio y realidad se dan la mano, inseparables. Se plasma con realismo brutal el ambiente aventurero, azaroso, violento, propio de las fiebres de extracción. La prosa persigue concreción y la alcanza: vemos la piel de los esclavos indígenas costrificada por la continua inmersión en el mar, sus carnes chamuscadas por el carimbo o despedazadas por los mastines para diversión de los colonos, vemos las callejuelas repletas de jugadores, prostitutas, mendigos y usureros, las ergástulas repletas de prisioneros, los conquistadores con bubas, tesoros y canonjías en palacios que ni el viento recuerda hoy:

---

14 El múltiple devenir de este personaje se complica si consideramos que Nila Devi es la tercera consorte del señor Vishnu en el panteón hindú. Que una indígena amerindia se llame así aporta a la vocación intercivilizacional de esta obra de Núñez, ya consignada en la biografía inventada para Vocchi.

15 El motivo de un mártir decapitado que porta su propia cabeza se asocia al nombre de Dionisio en el santoral francés: San Dionisio de París fue decapitado en el año 258 y caminó portando su cabeza en las manos hasta el santuario indicado; nexo advertido por Carlos Pacheco (2001), "El secreto de la isla: Cubagua...", n. 8, p.122.

16 Véanse, por solo mencionar algunos: Margoth Carrillo Pimentel (1995); Luis Britto García (1998); Rosaura Sánchez Vega (2008) y Carlos Pacheco (2001).

Era en los mismos días en que llegó Pedro Cálíce con cuatrocientos esclavos. Bajo el cielo de fuego el alboroto de los navíos y de los trenes pesqueros llenaba el ambiente perezoso. Las olas reverberantes se dilataban en un espasmo. Oía a barbacoa, a ostra podrida, a cabra. Las mujeres descansaban en sus lechos flotantes, chupando frutas, los corpiños entreabiertos, adormecidos al recuerdo de sus pueblos en Castilla. Unas garzas rojas se refugiaban en los manglares. (Núñez, 2012, p.12)

Son también los mismos días concretos y reales en que Leiziaga, en su avatar de Lampugnano, igual que en Margarita, intenta dar con alguna concesión extractiva, es encarcelado por robo e igual adora a una ninfa amazónica plasmada en la efigie de Diana y las personas de Cuciú (la hetaira sagrada guaiquerí) y más adelante Erocomay (jefa mítica de una tribu de mujeres indígenas), avatares de la Nila deseada y envidiada por hombres y mujeres en Margarita que no entienden cómo es posible que sea india, que haya estudiado en Princeton, que sea tan atléticamente bella y no repare en nadie. E igual son los mismos días reales y concretos en que tanto Leiziaga-Lampugnano, como Nila-Diana-Cuciú-Erocomay anhelan la fuga.

Las peripecias escenificadas en la Nueva Cádiz colonial mimitizan las del presente narrativo (y viceversa) contribuyendo al efecto de sincronía ya señalado, gracias al cual una estructura narrativa que alterna secuencias del pasado y el presente, en verdad sabotea esa demarcación de los dos tiempos, al propiciar su mutua contaminación con personajes y motivos de uno y del otro<sup>17</sup>. Se alcanza un punto en que pasado y presente se

---

<sup>17</sup> Morreo (2011) propone una interesante lectura del tiempo en esta novela basada en el concepto de "tiempo en constelación", 2011, p.5.

convierten en combinatorias expresivas igualmente concretas de un único plano atemporal y abstracto, que es, por supuesto, el plano mágico de la ficción<sup>18</sup>. No es preciso insistir en que la osada apertura de las estéticas de vanguardia a la potencia delirante y onírica del arte es la que permite aprovechar los recursos de la ficción de manera inusitada en la historia moderna de la literatura occidental. El montaje agresivo que vemos en Cubagua es resultado de ese provecho, que en nada disminuye, sino más bien potencia la capacidad del texto para dialogar con una realidad histórica y lo predispone a la cosmopraxis amerindia, como veremos adelante. El capítulo de la Nueva Cádiz concluye con un pasaje de sincronía condensada que vale la pena citar completo:

Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había ya quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas. La voz de fray Dionisio suena como en eco: *Laus Deo*.

—¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?

Fray Dionisio se pasó el pañuelo por la frente, por aquella calvicie, remate de una cabeza que parecía desenterrada.

Pero no importa, piensa Leiziaga. Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de

---

<sup>18</sup> Es muy pertinente aquí la referencia de la crítica venezolana Margoth Carrillo Pimentel a la concepción bergsoniana y deleuziana del tiempo: "Como señala Gilles Deleuze a propósito de la teoría de Bergson, 'el pasado y el presente no designan momentos sucesivos sino dos elementos que coexisten'", 1995, p.69.

negros y taladrazar a Cubagua. Indios, europeos, criollos, vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas. Traen un cine. Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee una tabla: "Aquí se hacen féretros". Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques. Los buques rápidos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos. (Núñez, 2012, pp.51-52)

Aquí prolifera en forma concentrada no solo la sincronía de pasado y presente, sino la "lógica paraconsistente", frecuente en fábulas mitológicas y fantásticas en la que una proposición imposible es capaz de interpretar un estado de cosas dado<sup>19</sup>. En primer lugar, esta es la conclusión de un capítulo situado en la Nueva Cádiz del siglo XVI, protagonizado por el conde de Lampugnano, donde le acaban de cortar la cabeza a fray Dionisio. Pero sin mediar transición, como si tal cosa, tenemos a Leiziaga en persona especulando sobre un futuro petrolero en Cubagua y a fray Dionisio más vivo que nunca, preguntándole cómo interpreta todo lo que ha sucedido en Nueva Cádiz. Su cabeza, por supuesto, parece que acabara de ser desenterrada y su voz suena como un eco. Leiziaga alcanza a tener la visión de una futura Cubagua petrolera donde se repite la fiebre extractora, donde se explota a los trabajadores por contrato, se les entretiene con cine, los buques modernos recuerdan las naos de antaño y figura el mismo aviso apercebido en Nueva Cádiz: "Aquí se hacen féretros" –una muerte que no termina–. Leiziaga profetiza un futuro que ya ha muerto. Se quiere hacer una ciudad y ya se están levantando las ruinas. El pensamiento estoico aquí vertido recuerda las meditaciones del emperador Marco Aurelio.

---

19 "...admitir un cierto grado de contradictoriedad 'local' sin perder la coherencia fundamental". Guillermo Páramo (2000), "Mito y consistencia lógica", p.483.

### 3

Ese fray Dionisio de la Soledad que mantiene en su colección de antigüedades su propia cabeza cortada y disecada hace cuatro siglos por los caribes, propicia los devenires espacio-temporales y de todo tipo en *Cubagua*. Él experimenta intensos devenires<sup>20</sup> entre el pasado y el futuro, entre la vida y la muerte, entre el mar Caribe y la selva profunda, entre la ciencia y la alquimia, entre las obras misioneras y la hechicería, entre los saberes occidentales y el chamanismo amerindio: es un chamán<sup>21</sup> pese a que no es indígena y es también un mago hechicero en el sentido renacentista europeo de esa figura y esto es interesante porque indica un devenir poslascasiano entre los saberes occidentales y amerindios. No es casualidad que el personaje histórico llamado también fray Dionisio de la Soledad efectivamente fue discípulo de Fray Bartolomé de las Casas, y mártir del mayor proyecto experimental que condujo el gran amigo de los indios para comprobar su visión universal cristiana<sup>22</sup>. De las Casas intentó convertir al indio por medios humanitarios y pacíficos, pero el fray Dionisio de la novela procura devenir-indio, lo que no significa que se “convierte” en indio, sino que intercambia elementos europeos con elementos indígenas, como demuestra su extraña biblioteca en las ruinas de *Cubagua*, la misma donde guarda su propia cabeza disecada entre los libros, los mapas, los instrumentos científicos, la cerámica indígena, la botella de “Elíxir de Atabapo” y un poco de “ñopo”<sup>23</sup>.

---

20 Empleo el concepto deleuziano de devenir, en cuanto relación de intercambio entre entidades que no anula la diferencia entre las mismas, sino que se sostiene gracias a esa diferencia y la multiplica. En este caso el personaje deviene indio, lo que no significa que pretenda “convertirse” en indio. Cf. Deleuze y Guattari (2010), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pp.239 y ss.

21 En el relato se invoca repetidamente al “piache”, palabra que comúnmente denomina la figura del chamán en Suramérica septentrional. La “vocación chamánica” de fray Dionisio ha sido mencionada por Luis Britto, 1998, p.652 y Carlos Pacheco, 2001, p.109.

22 Véase nota 29.

23 Nopo es una grafía variante de yopo, el polvo elaborado con semillas de la *anadean-*

El mismo párrafo que introduce a fray Dionisio en la novela nos presenta también a Nila Cálice, la bella hija del cacique tamanao Rimarima asesinado por explotadores de caucho. Ella vive con el hombre religioso, es su protegida y discípula en ese devenir poslascasiano, que más allá de cualquier idea de “conversión” o fusión de ella a la “cultura moderna”, propicia una relación de intercambio intenso entre lo occidental y lo amerindio. El fraile no representa un corte con los saberes de su padre asesinado, sino que procede “a revelarles los secretos en que Rimarima había comenzado a iniciarla” (Núñez, 2012, p.56). Al mismo tiempo el fraile ha transmitido a Nila una aparente devoción cristiana que ella expresa tocando el órgano en la iglesia con carisma arrebatador. Ella ha estudiado en Europa y Norteamérica: “La pasión de Nila era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna” (p.9). El rumor envidioso insinúa que Nila es amante de fray Dionisio. Tanto fray Dionisio como Nila albergan un propósito en sus vidas, un gran proyecto que nunca se declara sino que queda implícito en su manera de vivir y pensar, puesto que les anima una cosmopolítica más que una agenda política. Ambos conforman una pareja hombre-mujer, un combinado andrógino que propone otra modernidad, tal vez la modernidad que el ciclo vicioso, el gran flujo circular de la tierra de extracción siempre ha interrumpido pese a toda la retórica de progreso y modernización. Su alianza, sin embargo, no parece ser erótica puesto que los chismosos no pueden desmentir la devoción ascética del religioso, y a Nila, además de que viste de hombre para montar a caballo, solo se le conocen sus baños escandalosos con Etelvina en la playa:

---

*thera peregrina*, planta del Caribe y Suramérica. El yopo tiene propiedades enteogénicas en el contexto de las prácticas chamánicas de muchos pueblos de la Amazonia y la Orinoquia. Se le llama cohoba en las Antillas, donde lo llevaron los taínos, pueblo de la rama lingüística arawak procedente del Río Negro, región amazónica.

—Etelvina, como de costumbre, se ha hecho amiga suya y se han ido a bañar juntas.

—¡Es pavoroso! ¡El pueblo entero debería protestar! (p.9)

Es muy importante que la alianza entre el fraile español y la doncella indígena no sea erótica, pues no plantea un maridaje de culturas ni una metáfora heteronormativa de unión sexual y sucesión genealógica. Por eso la pareja Dionisio-Nila no es un emblema de mestizaje de culturas, aunque sí de alianza e intercambio. Tampoco lo puede ser la Nila deseada por cualquier otro hombre, como es el caso de Ortega, y Pedro Cálize, cuyo apellido ha tomado; ambos han tenido alguna relación con ella y aún la desean (en el caso de Pedro Cálize, eso deja traslucir el despecho con que la menciona) sin lograr poseerla como persona. Vemos en ella a la indígena que al rehusar la unión fija con hombre alguno, se rehúsa a ser herramienta del mestizaje o de la filiación cultural, de ahí su conexión con esa Diana cazadora tan inaccesible como la luna. Nila es una beldad indígena tamanaco y también una advocación de la divina Diana grecolatina, cual insinúa su doble figura de doncella y ninfa, virgen y hetaira sagrada. El devenir Nila-Diana se consigna antes que ningún otro. Cuando Leziaga la conoció, “creyó haberla visto toda la vida o al menos hallar una imagen que vivía confusamente dentro de él” (p.17). Más adelante en el relato se cuenta que el conde Lampugnano, avatar de Leziaga en el siglo XVI, no se desprendía de una estatuilla de Diana descubierta en su Italia natal, cuyo poder de fascinación levantaba sospechas de que Lampugnano era “dado a prácticas de hechicería”. La potencia mágica de la estatua se reitera cuando los indios caribes, tras atacar a Nueva Cádiz, caen bajo la fascinación de la estatua y no pueden evitar llevársela para

adorarla como advocación de la luna (Diana)<sup>24</sup>. Lo que indica que el Leiziaga-que-deviene- Lampugnano reconecta con su pasado de hechicero y con una deidad de su herencia mítica grecolatina en el momento de su encuentro con Nila, que es también un reencuentro extendido a la jefa amazónica “Erocomay” que Nila encarna en el areito<sup>25</sup>. Cabe recordar que el Lampugnano de la novela se dedica a ganarse la vida como brujo-curandero hacia el final de sus días en Cubagua.

#### 4

Examinada la manera en que los dos ámbitos temporales, siglo XVI perlífero y siglo XX petrolero giran en torno al paradigma de la tierra de extracción y establecen el fundamento histórico del mundo narrado, cabe interpretar la peripecia del trío Ramón Leiziaga, fray Dionisio de la Soledad y Nila Cálice. Para todos los efectos, el ingeniero graduado de Harvard, Ramón Leiziaga, emprende un curso de fuga del paradigma histórico que lo confina precisamente cuando se dispone a ejecutar el rol que ese paradigma le ha asignado. Su fuga no responde a un acto de liberación ni descolonización, sino a una serie de contactos con actores-red imperceptibles al ámbito normativo causal. Ese curso de fuga es un aprendizaje, una vía de conocimiento, menos de conocer hechos y verdades que de conocer relaciones con enemigos y aliados que propician el intercambio en la diferen-

---

24 Es muy sugerente la observación de Rosaura Sánchez Vega respecto al pasaje del texto que caracteriza a la estatua de Diana en manos de los indígenas, citado por la autora. El texto dice: “Su sangre hervía como si se hubiese bebido la noche en un filtro. Después de todo, Diana estaba a salvo, volvía a ser libre en medio de los bosques y arroyos”. A lo que Sánchez comenta: “Lampugnano se refiere a la escultura como si hubiera cobrado vida igual a la escultura de Pigmalión, el mítico escultor de Chipre”. Cf. 2008, p.66.

25 Advierte Luis Britto: “Núñez se refiere evidentemente a la célebre cacica mencionada por los cronistas Gonzalo Fernández de Oviedo, Fray Pedro de Aguado, Juan de Castellanos y Oviedo y Valdés, quien la describe como ‘una llamada Orocomay, que la obedecían más de 30 lenguas en torno a su pueblo’”. 1998, p.639.

cia, es decir, el devenir. Como hemos señalado, fray Dionisio es el chamán y mago que conduce a Leiziaga por tiempos, espacios y encuentros diversos. Nila es la auxiliar que hechiza al ingeniero más que por la seducción erótica, por una seducción cósmica. La pareja asexual del fraile español indianista y la india modernista, en lugar del mestizaje, propone una cosmopraxis implícita en la alianza de diferencias que encarnan; en otras palabras, proponen una manera de crear las propias condiciones de vida en relación con múltiples devenires naturales y espirituales.

Una vez arribado a Margarita, Leiziaga no decide visitar Cubagua por iniciativa propia, sino que el ministerio de minas le ordena inspeccionar los placeres de perlas en la zona: "...pensaba cumplir la comisión en tres días y regresar enseguida a Caracas" (Núñez, 2012, p.23). No llega a Cubagua buscando una "liberación", sino entreteniéndose vagas ilusiones de obtener alguna concesión y por eso en sus ensueños llega a proyectar un emporio petrolero en la pequeña isla. Pero fray Dionisio le depara algo más. De alguna manera, el fraile que realiza obra misionera en La Asunción, capital de Margarita, y atiende misiones en el oriente de la Orinoquia, también se aloja con su biblioteca entre las ruinas de la isla de Cubagua y allí se lo topa Leiziaga esbozando una cosmografía.

El eje coincidente de tal cosmografía es Cubagua misma, "una isla decrepita de costas roídas y aplaceradas" que se revela como espacio extraordinario de sincronías y multiplicidades. La propia isla es, no solo un actor-red, sino un personaje protagónico del relato. Aparte de que seis de los ocho capítulos de la novela transcurren en Cubagua y que esta proporciona el título a la obra, la isla actúa como un personaje en la novela al producir las condiciones extraordinarias de encuentro entre tiempos y

actores que animan la anécdota. Cubagua no es solo un accidente topográfico, un punto geográfico o un “canto de tierra”, sino un actor-red, es el conjunto de entidades que conectan con esa isla y los eventos que son esos nexos. Se puede decir, parafraseando la célebre “Meditación XVII” de John Donne, que ninguna isla es una isla entera por sí misma; cada isla es un pedazo del continente, una parte del todo principal<sup>26</sup>. En Cubagua habla el conjunto de actores-redes que la conforman y que ella misma posibilita. Leiziaga percibe el rumor de estas multiplicidades al poco rato de arribar. Conversa con Teófilo y con Cedeño (quien le confirma la existencia de petróleo en el área) cuando los interrumpe, preguntando...

—¿Qué hablan ahí?

Ellos se miran y observan. Nadie ha dicho nada. (Núñez, 2012, p.26)

Pero al poco rato: “Por el mar se aproxima un coro de voces”; voces que el narrador asegura que “nunca se las podrá eliminar” (pp.26-27). Fray Dionisio no perderá la ocasión de asegurarle al ingeniero, tan pronto se le aparece: “Este es el valle de las lágrimas” (p.27), expresión bíblica que remite al tópico profético de la tierra yerma y que en este contexto asocia la tierra a la multiplicidad de cuerpos, voces, instantes que allí entretienen una historia de historias potenciadas por el dolor y la muerte. Muerte que fray Dionisio tiene el poder de transitar a la manera de los chamanes amerindios y los magos occidentales: “Parecía más alto, más

---

<sup>26</sup> “No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main”, John Donne, “Meditation XVII”, *Devotions upon Emergent Occasions* (1623). En español: “Ningún hombre es una isla entera por sí misma; cada hombre es un pedazo del continente, una parte del todo principal”.

flaco, próximo a convertirse en un montón de ceniza” (p.27)<sup>27</sup>. Cubagua es una multitud, una población ruínosa cuya impronta gótica en la estética literaria se plasma en pasajes como el siguiente:

Apenas un arco de las galerías quedaba en pie agrietado y pronto a derrumbarse. Por las salas sin puertas entraba únicamente el viento, salas trazadas con manía de grandeza que los nuevos habitantes cubrieron en parte de paja y zinc. Cuando alguien habla la voz llena toda la casa y vuelan los murciélagos. Aves de rapiña se posan sobre los muros llenos de agujeros y garzas blancas de cuello rojo. Cuando alguna vez se enciende un mochuelo deja ver sus ojos martirizados. El pavimento fue arrancado, reducido a polvo o voló en pedazos, un día. (p.28)

Vale aclarar que en el gótico moderno todo se anima y adquiere intencionalidad amenazante, culposa, maléfica: desde objetos inanimados, plantas, animales, criaturas míticas, fenómenos meteorológicos, hasta los muertos; pero en la cosmopraxis aquí ensayada la memoria del dolor y la muerte, la culpa, el miedo y el resentimiento se trascienden en busca de conexiones, aliados, posibilidades de fuga. Ejemplo de ello es fray Dionisio quien, en su avatar del siglo XX, atesora sin asomo de odio su propia cabeza, que le fuera cortada en el siglo XVI por los guerreros caribes de la zona. De la manera más tranquila y casual, fray Dionisio le dice a Leiziaga que “un indio a quien llamaban Orteguita dio muerte a fray Dionisio”. Y acto seguido Leiziaga percibe la cabeza momificada de su interlocutor en una silla de su aposento: “Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia se

---

<sup>27</sup> Véase más adelante, “Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hundían mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto”, p.33.

quedaron en sus brazos al levantarla” (p.60)<sup>28</sup>. Orteguita aparece como un doble indígena del Ortega español que pretende retornar con Nila. En este encuentro/desencuentro de avatares, la lección cristiana y estoica contra la venganza o la deuda de sangre y la apuesta por la alianza no identitaria ni genealógica se dramatiza. Se demuestra que en la visión de fray Dionisio los avatares transtemporales de los personajes no deben implicar la política por filiación, sino el chance para otra política<sup>29</sup>.

Es cierto que el fraile le imparte una suerte de aleccionamiento moral a Leiziaga cada vez que apunta al pasado cuando el ingeniero le cuenta sus ensoñados planes petroleros en Cubagua, pero en su discurso estas referencias al pasado valen más que nada por la plétora de relaciones que ofrecen: “Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años” (p.31). Cuando el sabio religioso le abre al ingeniero su biblioteca de geógrafo y alquimista y le despliega folios y mapas, lo hace para mostrarle nuevos espacios en viejos territorios, para esbozar la cosmografía multitudinaria de Cubagua y demostrarle que la isla no es solo una isla, sino también un continente. De hecho, fray Dionisio no solo le muestra a Leiziaga un plano de Cubagua, sino “una carta de los territo-

---

28 Es un caso de la “lógica paraconsistente” de la ficción fantástica muy próxima a la lógica chamánica (véase nota 19).

29 Margoth Carrillo Pimentel ha examinado la relación histórica entre fray Dionisio de la Soledad y el guerrero caribe Orteguita, basándose en Jules Humbert: “durante los asaltos de los caribes a la ciudad de Nueva Toledo, asentamiento dirigido por Gonzalo de Ocampo en las cercanías del río Cumaná, los indígenas destruyeron la fortaleza levantada por fray Bartolomé de las Casas y dieron muerte a un misionero de nombre fray Dionisio; en venganza por tal hecho el capitán Jácome Castellanos llegó a las costas de Cumaná... [y cita a Jules Humbert:] ‘Apenas echada el ancla dispersó a sus hombres en todas direcciones para sembrar el terror entre los naturales. Todos los indios implicados en la destrucción de Toledo fueron apresados, unos fueron empalados, otros ahorcados, y allí estaba uno de los más feroces jefes, el famoso Orteguita, vestido con el hábito de fray Dionisio y llevando aún oculto en la manta el breviario del mártir’”. Cf. Carrillo, 1995, p.76.

rios de Atabapo, Río Negro y Orinoco con la nomenclatura de las tribus”, zona de “más de doscientos mil kilómetros” a la que se refiere como “el imperio indígena”, y añade: “Hace tiempo vivo entre ellos y los observo constantemente, pero mis observaciones serían censuradas. Ni un soplo ha tocado su alma intacta a fuerza de permanecer silenciosa” (p.32)<sup>30</sup>. Aquí el personaje se está refiriendo precisamente a Caribana, “el imperio indígena” que mencionamos al principio como referencia no solo indispensable sino constitutiva del Caribe contemporáneo no empuje estar geográficamente situada en latitudes tan remotas de la selva amazónica como el Río Negro. Nótese que el santo hombre ha dicho “vivo con ellos” en un presente verbal que denota a Caribana y sus gentes como su ámbito vital de presencia, como su cosmos. Lo del “alma intacta” aparte, este personaje nos brinda aquí una lección de cosmografía contemporánea. Fray Dionisio propicia así el encuentro de Leiziaga con un inmenso aliado. El mundo amerindio, en especial de la Amazonia y la Orinoquia, es el otro protagonista de esta historia, actor-red multitudinario que ofrece, no tanto un “alma intacta” según la teología del fraile, sino conocimientos espirituales, naturalistas, paralógicos y experimentales de gran potencia creativa, sobre todo en su relación de devenir con el conocimiento occidental. Esta aproximación cosmográfica hace de *Cubagua* una suerte de novela indigenista, mas no en el sentido convencional, costumbrista o culturalista, sino en una dimensión cosmopolítica. Ante el gran flujo circular de la tierra de extracción atrapado en la dinámica histórica colonial, este discípulo heterodoxo de fray Bartolomé de las Casas le propone al ingeniero conocer “el secreto de la tierra”:

---

30 La “confusión” no está en quien habla sino en quien escucha.

—Por cierto –continuó en tono más familiar– que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra. (p.34)<sup>31</sup>

A partir de esta primera lección cosmográfica brindada en el segundo capítulo, Leiziaga incursiona, con el auxilio del fraile indiano y la indígena modernizada, en una ruta de encuentros con la red Caribana que le muestra el “secreto de la tierra”<sup>32</sup>, otra lógica de mundos, una práctica y un pensar relacional, reversible, heterogéneo, experimental, fundado en las alianzas e intercambios con el otro en lugar de las filiaciones y las genealogías, e inclinado al devenir más que a la dialéctica. Ese es el derrotero pedagógico de Leiziaga, equivalente en muchos aspectos a la iniciación chamánica, dado su carácter profundamente experimental.

## 5

El chamanismo es un conjunto de prácticas experimentales que consiste en desarrollar aptitudes perceptivas, físicas y mentales para: 1) interactuar con otros seres, humanos y no humanos, visibles e invisibles; 2) actuar en otros espacios, cercanos y distantes, ordinariamente perceptibles e imperceptibles; 3) alterar las condiciones espaciales y temporales de la sensibilidad y la experiencia. Este conjunto de prácticas suele corresponder a una metafísica que reconoce la consistencia ontológica de todos los seres, en cuanto cada existente está dotado de naturaleza propia, perspectivas propias y capacidad de relacionarse con

---

31 Véase nota 7.

32 Véase nota 7.

otros a partir de la diferencia misma que sustenta la multiplicidad de los seres. Esta definición pretende proveer un mínimo denominador común, no agota el fenómeno ni abarca todas sus manifestaciones y ramificaciones, sino que invita a explorar temas de interés filosófico y teórico relacionados con las prácticas y saberes de los chamanes<sup>33</sup>. A partir de esta definición podemos atribuir prácticas chamánicas a fray Dionisio y caracterizar la experiencia de Leiziaga como una iniciación chamánica. No todos los elementos corresponden exclusivamente al mundo amerindio, pues, muchos son compartidos o son más afines a los magos occidentales. Mas tal interculturalidad es parte de la cosmografía propuesta en Cubagua.

Cuando Leiziaga se transporta, sin transición alguna, a Nueva Cádiz en el capítulo III, ya el sabio Dionisio lo ha preparado y motivado con la lección de cosmografía antes comentada. Además, fray Dionisio le dio indicaciones muy concretas. Le habla del conde Luis Lampugnano quien, como hemos visto, es el personaje histórico con el cual Leiziaga establece un devenir particular. Lampugnano deviene avatar de Leiziaga y viceversa, aunque no necesariamente se funden en una sola persona, pues como en todo devenir, se sostiene la diferencia tanto más cuanto más estrecha es la relación. Fray Dionisio le advierte a Leiziaga su coincidencia fundamental con Lampugnano, según palabras antes citadas. Encima de esto, el fraile le da a beber varias copas del “Elixir de Atabapo” que funciona como un psicotrópico poderoso con efectos parecidos al conocido brebaje chamánico llamado

---

33 Esta definición pretende sintetizar principalmente los conceptos y observaciones de: Eduardo Viveiros de Castro (2010); Ariel José James y David Andrés Jiménez, comps. (2004); Jean-Pierre Chaumeil (1998).

yagé o ayahuasca<sup>34</sup>. Contrario al énfasis que prodiga cierto enfoque fenomenológico, o peor, el enfoque nueva era, la función esencial de los llamados psicotrópicos o alucinógenos chamánicos no es beneficiar la psiquis con el mero objeto de que el sujeto “se sienta chévere”, relaje las tensiones, sea feliz y otras lindezas bienpensantes, sino transmitir poderes de interactividad con seres, espacios y tiempos no accesibles ordinariamente. Por eso los propios chamanes les llaman “plantas de poder”. La perspectiva chamánica del trance psicotrópico es ontológica y afectiva: potenciar capacidades extraordinarias de afectar y ser afectado, para relacionarse y actuar con otros seres, los cuales no son necesariamente humanos ni ordinariamente perceptibles.

En fin, a las ocho de la noche Leiziaga escucha la última enseñanza de fray Dionisio, apura la última copa del “Elixir de Atabapo” y ahí termina el capítulo II titulado “El secreto de la tierra”. El próximo capítulo lo coloca en Nueva Cádiz, siglo XVI, enterándose que ha devenido Lampugnano. Así ocurre el devenir chamánico clave de la obra, cuya importancia ya hemos comentado.

El segundo devenir chamánico ocurre en el capítulo VI, titulado “El areyto”. Pero en el capítulo anterior, titulado “Vocchi”, se nos presenta una fantasía de andadura mítica que no pretende fidelidad mitográfica, encontrada entre los papeles de Leiziaga sin que se afirme que él la escribió. Nos recuerda las mitologías fabuladas por autores del género fantástico como el anglo-irlandés Lord Dunsany (1878-1957). Este texto hallado no contribuye nada a la

---

34 Margoth Carrillo Pimentel cita la peregrina referencia dada por el propio Núñez sobre este elixir que también se llama “Elixir de Guayana” y en inglés, “Great Cordial:” “Contenía entre otros ingredientes carne de víbora, mineral de unicornio, semillas y raíces maceradas en espíritu de vino y mezcladas luego con perlas, coral rojo, cuerno de venado, ámbar gris, almizcle y otras materias”. Carrillo, 1995, n. 78, p.141.

diégesis de la novela pero establece la perspectiva cosmográfica, es decir, ajena a cualquier pretensión de restauración simbólica del pasado mítico, pues aquí el mito si acaso es oportunidad de invención y fuga. Al preceder el devenir chamánico del areyto, este paréntesis distancia toda la empresa creativa de Cubagua de las mitologías y magias mistificantes basadas en la representación y la identidad, tan propincuas a las políticas de la fascinación con el poder. Se descarta el mito simbólico e identitario y se opta por la fábula en su expresión moderna universalista. El tono fabulador, no teocrático del mito se sintetiza en la exclamación: “¡Ah, la esclavitud de los dioses condenados a seguir siempre a los hombres!” (Núñez, 2012, p.61). Se afirma así a los personajes mitológicos como personajes fabulados, constituidos en relación con los hombres y otros seres, antes que como hipóstasis simbólicas del sujeto. El relato muestra cómo modernidades y arcaísmos se alternan a través de las edades y los eones, afirmando la reversibilidad no lineal de los tiempos y las obras humanas que solo la magia de la ficción es capaz de descubrirnos:

Había allí ciudades opulentas surcadas de canales, descollando entre palmeras y jardines. Los hombres se remontaban en máquinas y se comunicaban a grandes distancias por medio de las señales de sus torres. Vestigios de esos relatos se convierten después en fábulas, pues el mundo se hace y se deshace de nuevo. Las ciudades se levantan sobre las selvas y éstas cubren después las ciudades, se elevan unas sobre otras constantemente o el mar forma costas nuevas. Aparecen unas ruinas o unas rocas donde se han tallado algunos signos y nadie supone cuándo fueron escritos. Son historias, historias. (p.62)

Protagonizan el relato dos personajes: Vocchi y Amalivaca. Vocchi parece ser una grafía variante de Uochí, el hermano de

Amalivaca, héroe supervital de los tamanacos, pueblo de la rama lingüística caribe al que pertenece, no por casualidad, Nila. El narrador coloca a Vocchi como oriundo del Medio Oriente y reconociéndose hermano de Amalivaca, no por su origen ni filiación, sino “en su inteligencia y en su poder”. El conocido motivo de los hermanos del mito tamanaco, junto al rol del personaje Amalivaca, es estructuralmente similar a muchos otros mitos de los amerindios de Suramérica protagonizados por gemelos creadores, pero dado que aquí se convierte al hermano menor de Amalivaca, Vocchi (Uochí) en héroe originario del Oriente, se crea una alianza intercivilizacional del “Viejo Mundo” con el mundo amerindio. Cuando Vocchi regresa a su tierra natal tras su aventura amerindia, ya no se reconoce en esa sociedad y añora las palmeras y samanes del continente de Amalivaca, insinuándose así una alienación del “Viejo Mundo” con respecto al “secreto de la tierra” que tal vez se venza con la reanudación de la alianza entre el mundo amerindio y el “Viejo Mundo”. En todo caso, este relato brinda una lógica de invenciones, alianzas e intercambios en la configuración de los mundos bastante afín a nuestra lectura cosmográfica de la novela.

La participación chamánica de Leiziaga en el areyto extiende esa lógica de mundos y vemos que el Vocchi de la fábula con ese título encontrada entre los papeles del protagonista de Cubagua continúa sus aventuras en el presente novelesco. Es el primer personaje con quien se topa Leiziaga cuando desciende con fray Dionisio a presenciar el areyto en las “catacumbas de Cubagua” (p.71) repletas del oro, plata y perlas de las Indias. Para sorpresa de Leiziaga, Vocchi se ha apoderado del anillo que él ha heredado de sus antepasados conquistadores. Es preciso señalar que el propio fraile ya ha reconocido el anillo de Leiziaga antes de este episodio y le ha recitado la genealogía del mismo, que conduce

a “un Hernández de la Cerda que se halló en la batalla del 15 de marzo de 1567 librada por Losada contra Guaicaipuro. Alancearon indios a millares en las guerras contra los tarmas, teques y mariches” (p.30). Como poseído por el recuerdo de su genealogía de conquistadores, Leiziaga casi convulsiona ante la vista de tanto oro y perlas en el atuendo de Vocchi, y bravuconea con el héroe mítico por el asunto del anillo, pero este se limita a ofrecerle yopo: “Tomó el polvo que le ofrecía en una concha de nácar y a imitación suya empezó a absorberlo por la nariz” (pp.66-67). Aceptar la oferta de yopo que le hace el héroe mítico es aceptar una alianza. Es el yopo lo que transporta a Leiziaga al areyto, pues justo cuando lo aspira, mira otra vez su anillo en el dedo de Vocchi y se dispara la visión.

Es preciso citar algunos pasajes para apreciar el decorado modernista de la escena. Primero cuando Leiziaga se topa con Vocchi:

Y he aquí lo que vio Leiziaga: las paredes estaban cubiertas con planchas de oro y a trechos colgaban rodelas, macanas, escudos de oro. Y al fondo, envuelto en ancha túnica blanca con dibujos bermejos, los brazos sobre el pecho, las piernas cruzadas sobre unas mantas de algodón fino, tan menudo que casi desaparecía en los pliegues de su vestidura: Vocchi. Su rostro espectral se inclinaba agobiado de perlas. (p.66)

Luego cuando se dispara la secuencia del areyto:

Hombres tatuados, con plumajes resplandecientes y mujeres con los senos dorados y adornadas de conchas se enlazaban de la mano. En medio de ellos estaba Nila. Las perlas derramaban en sus trenzas, en la piel cobriza, un resplandor de vía láctea. Las saluciones se elevaron a coro, de uno a otro extremo.

—¡Thenoca!

—¡Ratana!

—¡Erocomay! (p.67)

No es una descripción realista de un areyto, por supuesto, sino un montaje cinematográfico fantástico materializado por el yopo. Aquí Nila Cálice deviene Erocomay, la cacica amazona cuya historia se relata en el areyto mismo. Su historia es una amalgama con el mito griego de las Amazonas. Su oficiante es Vocchi, quien se insinúa ha sido amante de ella *in illo tempore* (“nunca pudieron volver a encontrarse”) (p.67). Recordemos que en el manuscrito hallado y titulado con su nombre, Vocchi procede del “Viejo Mundo”. Él porta el anillo de los conquistadores que pertenece a Leiziaga. Se implica que de alguna manera esta alianza de mundos ha subsumido el avatar colonialista de Leiziaga por la vía de la seducción, pero también parece sugerirse algún grado de complicidad con la empresa misma de la colonización, puesto que es en las catacumbas donde presencia el areyto, que Leiziaga ha descubierto el legendario Dorado, custodiado justo por Vocchi, vale insistir, un oriental mesopotámico devenido hermano de un héroe mítico (Amalivaca) de la etnia a la que Nila pertenece. Y ahora es Vocchi quien porta el anillo (la alianza) de los conquistadores. Parte protagónica de esa presunta alianza es fray Dionisio, quien no solo ha conducido a Leiziaga a las catacumbas, sino que figura como personaje en el relato del areyto: “Ellos llegaban tal como les había anunciado el viajero aquel que les enseñó a venerar la cruz y con la cual señalaban los caminos para ahuyentar a los demonios” (p.68). Fray Dionisio además concluye la séance nocturna hacia la madrugada, rezando “el oficio matutino” (p.32). Encima, la parafernalia es kitsch modernista. Lo más interesante de esta séance chamánica es que no es antropológicamente correcta y

justo eso la hace discretamente chamánica. Ese es el cariz que tienen los transportes chamánicos del yopo, el yagé y otros enteógenos rituales, cuyas líneas de fuga, devenir y composición no obedecen necesariamente a la corrección identitaria. A partir de este devenir chamánico, Leiziaga queda dotado de más relaciones. No se convierte en “una mejor persona”, no se “libera” ni “descoloniza”; simplemente queda potenciado para afectar más y ser más afectado, y enterarse de más cosas.

## 6

¿Qué relaciones establece el protagonista? ¿Qué nexos descubre? ¿Qué nuevos afectos adquiere? Ello se despliega en el desenlace de la novela y de esta exégesis. Todo indica que Leiziaga asume la alianza múltiple propuesta en el areyto, la cual principia por acoger a Nila como nexo universal del deseo. La ceremonia ancestral de canto y danza se celebra “girando en torno a Nila” y contando su historia, en la que se le adjudican muchos “pasados”, se dice que “grande [es] su poder y su amor deseado y temido” y se concluye que “su alma es eterna y sus ojos permanecen abiertos en las selvas, en las serranías” (pp.67-68). Leiziaga descubre por las saluciones del areyto que ella es también Thenoca, es decir, espíritu dueño de la perla.

Vale aclarar que las materias de extracción como el petróleo, el oro y las perlas nunca son devaluadas como tales en la novela pese a que se repudia su expolio extractivo; más bien se las revalúa como parte del “secreto de la tierra”. Por eso en el relato nadie es inmune a la fascinación de estas materias ni desiste realmente de su búsqueda. El propio fray Dionisio conduce a Leiziaga a las catacumbas donde yace el Dorado legendario.

Leiziaga solo confirma en el areyto el vínculo secreto de Nila con las perlas, pues ya él había presenciado la escena en Cubagua donde ella recibe una bolsa de perlas de alta calidad de Ortega, a quien le paga con un largo beso ardiente “como en otro tiempo” (p.59). Cabe colegir que fray Dionisio y Nila recaudan tesoros para una misión relacionada con “el secreto de la tierra”. El padre de ella fue asesinado por los caucheros. No para nada fue protegida e instruida por el fraile. En función de esa misión es que ha estudiado en Europa y Norteamérica. Dice el narrador: “Fray Dionisio la convenció de la necesidad de viajar. No bastaba conocer las aldeas ribereñas, los bohíos ocultos donde los hombres temen la noche. Era preciso poseer la fuerza del enemigo, conocer el misterio de la máquina” (p.57). Cuando Ortega le implora el regreso a los amoríos de antaño, Nila responde con ademán militante: “No es hora de pensar en el amor. Primero será preciso recuperar la vida” (p.58). Cuando ella se aleja, Ortega ordena a una serpiente seguirla o quizás él mismo deviene serpiente, y Nila penetra nada menos que en la casa del misterioso leproso residente en Cubagua, Pedro Cálize, cuyo avatar conquistador fue traficante de esclavos, y ahora es dueño de trenes de pesca. ¿Qué busca Nila allí? A pesar de la extrema reticencia de la prosa de Cubagua, se lee que quien más desea saberlo es Leiziaga, que pregunta a cada quien: “¿Y Nila?”. El areyto lo ha inspirado definitivamente a seguir la pista de Nila. Justo cuando desciende del transporte del yopo en la mañana del día siguiente, repite la pregunta, esta vez directamente a Pedro Cálize. Por él se entera que lejos de ella ser hija de Cálize, como muchos suponen por el apellido, podría ser una antigua amante o pretendida de él, devenida adversaria o rival de algún tipo, que como venganza por su avatar pasado como esclavizador de indios, le ha tomado el apellido como si le tomara el pelo. Y en recuerdo de ella nombra nada menos que la embarcación *La Tirana*. “Se llama así en honor suyo” (p.69), dice

Pedro Cálize, pues en su versión Nila es una tirana. Aparentemente, Nila ha empleado con Pedro Cálize alguna “estratagema del débil” y él sangra por la herida.

Es por Nila que el ingeniero Leiziaga roba como un aventurero cualquiera. Las perlas materializan otro tipo de nexo adquirido por el personaje tras su devenir chamánico. “La hermosura de las thenocas hacía pensar en Nila. Fue entonces el mayor deseo de Leiziaga poseerlas” (p.75). Pero ya no cree hacerlo con afán de pillaje egoísta, para gastarse la vida en Europa, cual ambicionaba al llegar a Margarita haciéndose eco de la oligarquía mediadora de su país, sino en función del proyecto de Nila, en relación con “el secreto de la tierra”. La prosa desafiantemente lacónica del narrador, cuando de referir las motivaciones de los personajes se trata, se cuida esta vez de no ahorrar palabras al respecto: “Una vez solo, Leiziaga contempla las perlas con amor. No veía en ellas su valor material. Sonrientes y encantadoras, creía poseer en alguna forma la gracia luminosa de Nila” (p.77). Otras redes, otras maneras de relacionar los seres congruentes con la cosmografía de fray Dionisio y Nila parecen reorientar, al menos en potencia, la vida del protagonista y le permiten atender a la escritura del cosmos: “Tendido en la arena, Leiziaga se olvida del petróleo, de los tesoros sepultados en Cubagua, de su misma vida anterior y *observa el jeroglífico que los cardones van trazando*” (pp.77-78, énfasis nuestro). La mención de los cardones, plantas (cactus) omnipresentes en el paisaje del Caribe suroriental no es casual. Ya en el capítulo titulado “El cardón”, fray Dionisio le ha brindado al visitante una prolija exégesis de los cardones de Cubagua, concluyendo: “Hoy se diría que parecen antenas. Y en realidad esas antenas podrían entregarnos el secreto de alguna teogonía inédita... O quizás pertenecen a los signos de algún zodiaco perdido” (p.53).

Esta virtual reorientación y adquisición de nuevas alianzas y nexos supone ciertas tensiones, según se consigna en la confrontación inconclusa de Leiziaga con su avatar el conde Luis de Lampugnano, quien se le aparece reflejado en el muro de la prisión de la capital de Margarita, como ya hemos comentado:

Leiziaga avanza amenazador y descarga el puño en el muro que le parecía un espejo. No había nadie. Con la cara pegada en el suelo permanece mucho tiempo sin moverse, en una angustia dolorosa que va circundándole, oprimiéndole. Él mismo no se atreve a confesar lo que hay en el fondo de todo eso. (p.85)

Por ello de ninguna manera se puede advertir un efecto de “caída y conversión en el camino a Damasco” en esta trayectoria del protagonista. Son conexiones, contactos, relaciones que se amplían, devenires que son perfectamente reversibles y no imponen ninguna dialéctica de salvación. Entre esas conexiones, se halla también el extranjero Mr. Stakelun, el aliado imprevisto que organiza la fuga de Leiziaga de la cárcel de la isla Margarita y su embarque hacia el Orinoco en el velero *El Faraute*. El auxilio de Stakelun es imprevisto si se toma en cuenta que él es un empresario dedicado a la industria extractiva, extranjero concesionario y especulador que acapara tierras en Margarita; sin embargo, posee el rasgo interesante, novelesco, de que sus negocios se deslizan lentamente hacia el fracaso a causa de la traición de sus socios. Se convierte entonces en una persona que ha sido víctima de la tierra de extracción, independientemente de su origen de clase. En esto se asemeja a Lampugnano, cuyo destino de perseguido lo coloca entre las víctimas del círculo vicioso colonial, sin importar su procedencia europea, según bien señala la

crítica venezolana Rosaura Sánchez Vega<sup>35</sup>. Lo que prevalece en esta cosmopolítica es la multiplicidad, no la filiación unívoca de la identidad. En ese sentido es importante el nombre del velero de la fuga, *Faraute*, voz derivada del francés que significa intérprete de lenguas: el actor-red por excelencia, que multiplica las relaciones, nexos y alianzas. El plural es indispensable, para Leiziaga: “Una parte de su vida se derrumbaba sobre la otra. El mundo anterior se disipa, ya lejano, sin interés. El mar y la noche realizan esas liberaciones definitivas” (Núñez, 2012, p.90). No se habla del gran acontecimiento de *la liberación*, sino de “liberaciones definitivas” en el sentido de *liberarse* de incontables limitaciones de una razón histórica única, como por ejemplo, el flujo circular vicioso de la tierra de extracción, indisociable de la estrechez afectiva, conceptual y espiritual de aquellos que siguen atados a la noción unívoca de la realidad y que no saben “nada del ñopo y del Elixir de Atabapo y de que la realidad, como la luna, siempre nos muestra un solo lado” (p.85).

La fuga de Leiziaga brota en interrogantes. Una vez ha abordado El *Faraute*, se entera de que la nave pertenece al empresario leproso Pedro Cálice. El capitán del buque describe su destino orinoquense como una tierra que “es buena” porque “hay mucho oro” y asegura que “lo será mejor cuando se abran los trabajos”, es decir, los usuales trabajos de extracción infinita para suplir la demanda global a cambio de bienes de consumo recibidos en intercambio desigual. Otro tipo de “trabajos” no son posibles, dadas las circunstancias históricas. El fugitivo también se entera de que nada menos que la goleta *La Tirana*, llamada así en honor a Nila, ha zarpado con el mismo destino. ¿Qué va a hacer al Orinoco la goleta nombrada en recuerdo de la indígena modernista que

---

35 Cf. Sánchez, 2008, p.61.

mantiene relaciones indefinidas con el siniestro Pedro Cálice? ¿Por qué ella ha inspirado el nombre de *La Tirana*? ¿Es una asociación del poder de Nila con el infame Tirano Aguirre<sup>36</sup> referido al principio de la novela, ejemplo de la desterritorialización despótica por excelencia? ¿Será que se vincula a Nila con alguien que le declaró la guerra al rey de España y cuya colosal insubordinación laceró la legitimidad del imperio en las Indias? Por otra parte, si Leiziaga ya se ha olvidado de los “tesoros” y todo eso, ¿por qué se dirige ahora hacia un lugar cuya mayor “bondad” a los ojos del vulgo es la oportunidad de extraer oro? No hay respuestas claras. El patrón de *El Faraute* reporta que según fray Dionisio, allí donde se dirigen todos hay “algo más que oro”, y dice que le cree. Ese optimista “algo más” se contrapesa con la aplastante sentencia final de la novela: “Todo estaba como hace cuatrocientos años” (p.48).

La inspiración cosmográfica del texto, según hemos visto, no solo alienta estas interrogantes sin respuestas conclusivas sino que supone su multiplicación, pues su principio rector es precisamente el “algo más”. La perspectiva cosmográfica, en fin, propone algo más que los enfoques caribeñistas centrados en la tautología de confirmar los atributos y determinaciones históricas de una “caribeñidad” ceñida al conjunto cerrado de la geografía insular. También propone algo más que repetir las carencias del sujeto colonial y el imperativo de su descolonización o “decolonialidad” a la manera de un ser impedido al que solo correspondería recetarle una purga para el trauma considerado como su único reclamo de identidad y recordarle que su única posibilidad de “liberación”, es decir de cura, gira en torno a la repetición obsesiva

---

36 Es de conocimiento general en Venezuela que el conquistador rebelde conocido como el Tirano Aguirre invadió la isla de Margarita, donde existe el paraje llamado Playa del Tirano.

del nombre del amo colonial, quien al imputársele ser la causa de todo lo que ocurre, se le otorgan las facultades divinas de la omnipresencia y la omnipotencia. Como hemos visto, los personajes de Cubagua no se ajustan a ese esquema: Leiziaga, Nila, fray Dionisio, Vocchi, Pedro Cálice, Stakelun, el cardón, las islas, las perlas, el oro, el petróleo, el yopo, el mar, *El Faraute*, *La Tirana*, el Orinoco, Caribana, son todos actores-red de una cosmografía, comprensibles solo en un rizoma de relaciones afectivas en el cual no se les puede reducir a la expresión de una identidad caribeña segmentada por la pertenencia a áreas geopolíticas, ni a la condición de “sujeto colonial” o “colonizador”. Todos reclaman algo más, sin esperar que la dialéctica provea todas las respuestas, pues nada garantiza que al final todo no siga igual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atlas de Cartografía Histórica de Colombia (1985). Bogotá: Instituto Geográfico Agustín Codazzi.
- Britto García, L. (1998). Enrique Bernardo Núñez, novelista, historiador, filósofo de la historia utopista. *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (pp.645-668). Trujillo, Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Bruzual, A. (2012). *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas de América Latina*. Caracas: Fundación Celarg.
- Carrillo Pimentel, M. (1995). *A la concepción bergsoniana y deleuziana del tiempo*. Mérida, Venezuela: Solar.
- Chaumeil, J.-P. (1998). *Ver, saber, poder. Chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*. Rosa María Torlaschi (trad.). Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Chiappe, D. (2009). *Tierra de extracción*. Venezuela: s.e. [www.domenicochiappe.com](http://www.domenicochiappe.com)

- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Duchesne Winter, J. (2013). Caribe interior excéntrico: un asomo a un espacio wayuu, Aguaita. *Revista del Observatorio del Caribe*, (24),100-109.
- James, A.J. & Jiménez, D.A. (Comps.) (2004). *Chamanismo. El otro hombre, la otra selva, el otro mundo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Gabriel Zadunaisky (trad.). Buenos Aires: Manantial.
- Lieuwen, E. (1964). *Petróleo en Venezuela: una historia*. Caracas: Cruz del Sur Ediciones.
- Liotard, F. (1987). *La condición posmoderna*. Mariano Antolín Rato (trad.). Madrid: Cátedra.
- Morreo, C.E. (2011). *Colonialidad, tiempos y claros de sentido en Cubagua*. Mecanoscrito inédito.
- Núñez, E.B. (2012). *Cubagua*. Caracas: Monte Ávila.
- Pacheco, C. (2001). El secreto de la isla: Cubagua como crítica de la historia y la novela. En C. Pacheco, *La patria y el parricidio: estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la literatura venezolana*. (pp.99-122). Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Páramo, G. (2000). Mito y consistencia lógica. *Revista Académica Colombiana de Ciencias*, 24(93), 477-492.
- Perea, M.Á. (2006). *El Orinoco domeñado: frontera y límite: ecología y antropología histórica de una colonización breve e inconclusa, 1704-1817*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Rodríguez Ramos, R. (2010). What is the Caribbean? An Archeological Perspective. *Journal of Caribbean Archeology, Special Publication*, (3), 19-51.

- Sánchez Vega, R. (2008). El relato intrahistórico en Cubagua, de Enrique Bernardo Núñez. *Omnia*, (2), 61-66.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Stella Mastrangelo (trad.). Buenos Aires: Katz.
- Whitehead, N. (1988). *Lords of the Tiger Spirit. A History of the Caribs in Colonial Venezuela and Guyana 1498-1820*. Providence: Foris Pulications.
- Whitehead, N. (Ed.) (1995). *Wolves from the Sea: Readings in the Anthropology of the Native Caribbean*. Leiden: KITLV Press.

---

**Cómo citar este artículo:**

Duchesne Winter, J. (2017). Del Caribe a Caribana: la Cosmografía literaria de Cubagua. En J. Duchesne Winter, R. Ávila Ríos, A. Pimentel, M. M. del Valle Idágarra, & E. Díaz Muñoz (Comp.), *Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica* (pp.13-50). Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico.

## **Pájaro Caribe: Puerto Rico y la poética de la relación**

Rubén Ríos Ávila  
New York University

Bajo la arena compacta y agria del manglar,  
los cangrejos en sus mónadas sus negras bocas abren

**(Juan Carlos Quintero Herencia, Día antes)**

## EL ARCHIPÁJARO

En su ensayo *El estante vacío*, Rafael Rojas (2013) regresa a uno de los lugares más socorridos a la hora de perfilar el rol de Cuba y Puerto Rico en la economía afectiva del Caribe hispano, citando nuevamente aquellos versos de la poeta decimonónica puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió: "Cuba y Puerto Rico son de un pájaro las dos alas". Usualmente se parte de estos versos para señalar la hermandad supuesta de las dos islas a pesar de sus destinos políticos tan alegadamente distantes. Rojas aprovecha la coyuntura de estos versos para proponer una relectura de ese vínculo que sea más prometedora y productiva. Habría que examinar, nos propone, el supuesto de la analogía que se basa en dos fantasías compartidas, una que ve desde Cuba a Puerto Rico como una nación inconclusa y la otra que ve a Cuba desde Puerto Rico como la cristalización revolucionaria de los ideales republicanos del estado-nación. La propuesta de Rojas nos invita a visitar la soberanía como un estatuto ideológicamente flotante, susceptible de mutaciones imprevistas en las re-territorializaciones de la globalización.

Habría que decir que, a esta altura del siglo XXI, el vuelo de esas dos alas es más simétrico de lo que parecería a primera vista. El cierre del siglo XX, desde comienzos de la década del noventa, produce en el Caribe una de sus detonaciones más visibles. La caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética pulverizan repentinamente la economía cubana, diezmando de un sablazo sus divisas y produciendo el llamado Período Especial y el precario reajuste de una revolución empujada a reinventarse en un mundo postsoviético. En Puerto Rico, el impacto del fin de un mundo no fue tan estrepitoso, pero no por ello menos implacable. Ante la disolución de la Cuba soviética, Puerto Rico pierde

a su vez lo que quedaba del prestigio estratégico que el ejército de Estados Unidos le había conferido como bastión de defensa. Por otra parte, el primer triunfo del rosellato en aquellas elecciones de 1992, apenas tres años después de la caída del muro, marca el comienzo del estadismo como un movimiento electoral de mayorías, señalando, no tanto el auge de la estadidad como futuro político de la isla, sino del estadista Partido Nuevo Progresista como co-administrador del Estado Libre Asociado junto con un desmerecido Partido Popular, aquel partido que fundara Luis Muñoz Marín, el primer gobernador electo de Puerto Rico y el propulsor del estadolibrismo como una prometedor figura política del capitalismo liberal. Junto con la agonía de la Revolución cubana como estandarte planetario del comunismo soviético, habría que añadir también la agonía del Estado Libre Asociado como estandarte de la política del Nuevo Trato de la era de Roosevelt, aquel Puerto Rico Vitrina del Caribe, asiento de los límites y las posibilidades de la democracia liberal participativa. La Operación Manos a la Obra de Muñoz mutó en el Triángulo Dorado de Roselló, convirtiendo el sueño de la industrialización del tercer mundo en la pesadilla neoliberal del capitalismo tardío. Tanto la Revolución como el estadolibrismo perdieron su carga utópica, su convocatoria como proyecto, y se convirtieron en meros sobrevivientes, en enormes y pesadas burocracias gubernamentales, en museos melancólicos de la guerra fría. De cierto modo, el Santurce venido a menos que culmina con el estrago más reciente de la crisis inmobiliaria del 2008 no es tan diametralmente distinto de La Habana por la que pasea Antonio José Ponte en el documental *El nuevo arte de hacer ruinas* (Borchmeyer, 2007). La profusión de edificios vacíos, el fracaso de proyectos urbanísticos engendrados por la megalomanía neoliberal convierte a Santurce en otro escondrijo de la narcocultura, y en un espejismo posible del futuro de La Habana.

Conviene, siguiendo la estimulante invitación de Rojas, regresar a esos versos de Lola Rodríguez de Tió, “Cuba y Puerto Rico son de un pájaro las dos alas”, no solo ya para repensar la metáfora de las alas, sino sobre todo, para volver a mirar el cuerpo de ese supuesto pájaro que las alas cargan y asumen sin discusión. Hay que regresar al pájaro de estos versos, pero esta vez sin dejar de lado la connotación dialectal de lo que es un pájaro en el español cubano, que habla de pájaros para referirse despectivamente a seres de dudosa sexualidad, de sexualidad no-normativa. En Puerto Rico se suele hablar de patos, de un pájaro en específico, para referirse a lo mismo. Quizás, siguiendo la invitación de Rojas, habría que regresar al pájaro para desnormalizarlo, no ya despectiva, sino programáticamente, para re-encontrarnos con su rareza, con su singularidad de máquina deseante, y para no asumirlo como se asume lo consabido, sino para poner en entredicho el soporte mismo de la analogía.

Llevar a cabo esta tarea excede los límites de este texto. Hablando sobre Cuba, Rojas se refiere, de hecho, a *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo, como un comienzo posible para la entrada de la indagación posmoderna en la discusión cubana desde su aparición en 1989, coincidiendo con la caída del muro de Berlín. Se trata de uno de esos libros que apenas se leyeron en Cuba, otra muestra más del “estante vacío” de la biblioteca de la Cuba revolucionaria al que alude Rojas en su libro. Los pocos que lo leyeron, y uno de los principales lectores mencionados por Rojas es precisamente Antonio José Ponte en el comienzo de su imprescindible ensayo-novela *La fiesta vigilada*; se fijaron, sobre todo, en los argumentos posestructuralistas del libro como una alternativa al espacio conceptual sofocante del estado-nación. Curiosamente, para esos primeros lectores cubanos posmodernos de la generación del 80, aun en *La isla que se repite*, un texto

---

sobre el modelo de la plantación en lo que Benítez Rojo llama el meta-archipiélago del Caribe, lo que sigue importando no es tanto el Caribe, sino la nueva mirada sobre la isla, sobre Cuba, que el ensayo arroja.

No es nada nuevo encontrarse con esta miopía que dificulta la identificación del pájaro-Caribe en el Caribe hispano. El mandato de la consolidación nacional sigue siendo un imperativo conceptual aún para sus más fervientes desconstructores. Ese ensanchamiento de la mirada que incluiría la multiplicidad de las islas elude, en parte porque obliga a un encuentro con una extrañeza que puede resultar insoportable. ¿Qué es el Caribe, más allá de un conjunto de fronteras infranqueables, una babel de lenguas irreconciliables, un archipiélago cercenado por imperialismos en pugna, donde el quiebre, la fisura y el aislamiento dificultan la mirada de conjunto? En el Caribe, sobre todo en el Caribe hispano, la noción de isla ha terminado por suplantar la posible visión de conjunto del archipiélago, y esto sigue siendo así, según lo ha visto muy bien Guillermina de Ferrari, aun en el sistema macro de un Benítez Rojo, que limita su lectura en su ambicioso libro exclusivamente a textos del Caribe hispano. Por otra parte, aún en su visión de conjunto prima el arquetipo de la isla como el lugar simbólico desde donde se piensa. Benítez Rojo señala que antes del Caribe el Atlántico ni tan siquiera tenía nombre. Son las islas, nos dice, las que se lo inventan, o, para usar su metáfora generatriz, las que paren al Océano.

Vale la pena detenerse en esta presunción de una isla que se repite, en este insularismo arquetípico, que puede ser paleonacionalista, como en el caso de Pedreira, o mitopoético, como en el caso de la teleología insular de Lezama y Vítier, o paleocientífico, como en el caso de Benítez Rojo, pero que sigue obligando

a organizar la mirada desde la centralidad de la isla como eje arquetípico del archipiélago. Habría que establecer el vínculo entre esa construcción de la insularidad anterior del archipiélago y su deuda con el sujeto moderno, con la centralidad del ego como agente estabilizador de la *siquis*, con el prestigio de la territorialidad de la conciencia y su impronta en las grandes construcciones conceptuales de la modernidad occidental, como el racionalismo cartesiano del *pienso, luego soy*, con el género mismo del ensayo como un teatro de la inteligencia individual en Montaigne, un residuo fantasmático, un resto del ego moderno.

Pero el Caribe es también el mar. Es, para citar la novela de Reinaldo Arenas, otra vez *el mar*, de modo que no solo habría que hablar de una isla, sino también de un mar que se repite. Habría que preguntarse: ¿dónde está el pájaro que sostienen las dos alas, por dónde vuela ese pájaro, entre las islas, entre el mar y las islas, sobre el mar? Si, como bien afirma Rojas, *La isla que se repite* es un texto fundacional para el inicio de la posmodernidad en Cuba, habría que mencionar en esa misma coyuntura otro texto influyente que aparece apenas un año después. Me refiero a *La poética de la relación* del poeta, novelista y ensayista martiniqués Édouard Glissant. Se trata, en el caso de estos dos ensayos, de dos poderosas interpelaciones de la filosofía barroca de lo múltiple propuesta por Deleuze y Guatarri a principios de los setenta en su *Anti Edipo*. Benítez Rojo se interesa más por la teoría de las máquinas deseantes que él lee en relación con la teoría matemática del caos. Glissant le prestará más atención a la teoría del rizoma para proponer una idea del Caribe que supere las políticas identitarias de los insularismos, que él ve como instancias del eje filiativo abocado al enraizamiento y a la dominación.

Si Rafael Rojas lee en Benítez Rojo un comienzo posible para el origen de la posmodernidad en la Cuba de la generación de los 80, les propongo que leamos en Édouard Glissant un comienzo posible para el origen de la posmodernidad puertorriqueña en la generación de los noventa. Una diferencia crucial entre Benítez Rojo y Glissant es que Glissant es un ensayista que no deja de ser poeta en sus ensayos. Sus ensayos están invadidos por el espectro de la poesía, que difracta sus argumentos y de algún modo los desfonda, como una corriente marina que los acecha. Me gustaría rastrear las huellas de esa corriente submarina en el Puerto Rico Caribe.

En uno de los ensayos centrales del posmodernismo en Puerto Rico, *Ciudadano insano*, del 2001, Juan Duchesne Winter destaca las virtudes del pensamiento de Glissant recalcando el modo como su concepto de errancia mejora la noción de rizoma de Deleuze y Guatarri, demasiado ceñida para Duchesne a la fórmula binaria raíz-nómada. Duchesne destaca la insistencia de Glissant en una visión múltiple de la raíz, que supera el esquema antagónico de la identidad estructurada por un eje de oposiciones netas. También propone un interlocutor puertorriqueño para Glissant en el Luis Rafael Sánchez de *La guagua aérea*, un ensayo-crónica anterior, de principios de los 80, en el que Puerto Rico deja de localizarse en la isla, pero tampoco se localiza en la metrópoli, o en esa otra isla diaspórica de Manhattan y aparece más bien como un espacio transeúnte, en el interior de un avión en uno de esos vuelos nocturnos baratos entre San Juan y Nueva York una noche en que se escapan de una caja dentro de ese avión una pareja de jueyes que algún pasajero llevaba para hacerse un arroz con jueyes. Los jueyes proceden a incitar el terror de los tripulantes y la carcajada de los pasajeros, casi todos boricuas, del avión-autobús.

El encuentro entre Sánchez y Glissant que propone Duchesne me parece muy prometedor, sobre todo porque en ese ensayo de Sánchez, Puerto Rico aparece caracterizado como una errancia que se despliega sobre el mar. El ensayo de Sánchez es leído por Duchesne como una puesta en práctica de la poética de la relación. Podría añadirse a la lectura de Duchesne que Sánchez también nos propone un modo de mirar al pájaro Caribe como un avión que sobrevuela el océano, como una instancia del desplazamiento de las islas sobre las aguas.

La analogía posee una fuerza insospechada, sobre todo cuando se lee en el contexto del fin del siglo XX de la modernidad y el inicio del siglo XXI de la postmodernidad. Cuando, en *La guagua aérea* (por cierto, uno de los textos más populares de la literatura puertorriqueña), el narrador, a medio camino entre la elocuencia del ensayo y la modestia de la crónica, describe lo que tienen en común los pasajeros de ese mítico vuelo quiquiriquí, Puerto Rico es ya más que una mera geografía, e incluso más que un campo de estudio, es una raza cómica, es decir, lo contrario de una raza cósmica cerrada sobre sí misma. El sal pa' fuera que detona la peregrinación errática de los jueyes por la arquitectura de la nave conjura el terror con la carcajada. Vale la pena subrayar esa apertura cómica de la poética de la relación de Glissant. Risa nerviosa y feroz, se diría, válvula de escape para la ansiedad del viaje, del que intuye que su destino no es la llegada sino el viaje mismo, la economía del tránsito diaspórico. Hay, cómo negarlo, cierta vulgaridad exhibicionista y grotesca en la carcajada. Embarazosa, dirán algunos. La carcajada es barroca, tercermundista, resentida, colonial, colonizada, la carcajada es puertorra, parece decirnos Sánchez. Úsese sin discreción, parece añadir.

Y en medio de ese claroscuro originario y levitante de la guagua aérea están los jueyes. Entre el miedo que detona la irreverencia de los pasajeros y el miedo que se escuda en la ley de los tripulantes, dos jueyes. Dos jueyes desperdigados en el interior de un avión en movimiento, en tránsito, son una imagen doble, ominosa, del “hampón tofete y buscabullas” ¿Quién está más asustado, en el fondo? ¿Quién se escuda entre el miedo, la risa y la ley? ¿Los pasajeros? ¿Los tripulantes? ¿Los jueyes? He ahí un extraordinario acertijo. El movimiento de los jueyes pareciera debilitar la direccionalidad progresista de la nave, reducirla, chiquitearla, convertirla de repente en zigzaguo, en vacilón, ponerla a sudar, ningunearla, tornarla en ritual prehistórico, en danza macabra, como si el vuelo aéreo conjurara sucintamente los dos modos del nomadismo según Glissant: el nomadismo flecha, teleológico y filiativo, de los conquistadores, y el nomadismo circular, sin rumbo y sin centro, de los cirqueros y los poetas.

Vale la pena validar el ángulo potencialmente profético de este breve texto de Sánchez y vincularlo con ese otro acontecimiento que, después de la caída del muro de Berlín marca lo que muchos leen como el punto cero del siglo XXI, el ataque a las torres gemelas, lo que Žižek ha llamado el desierto de lo real. El ataque a las torres es el evento mediático de nuestros tiempos. De cierto modo el evento y su reproducción fotográfica son ya lo mismo. Nada se ha retratado ni filmado más en la historia. De ese percance no queda prácticamente nada que imaginar. En cambio, de la escena del interior de los cuatro aviones en movimiento, convertidos en proyectiles mortales, ¿qué puede decirse? Eso no se retrató, no se pudo retratar. El teatro de ese interior permanece mudo, reticente, misteriosamente elidido de la escena del espectáculo mediático. Hoy, casi treinta años después de la publicación de *La guagua aérea* y a más de una década de aquel

11 de septiembre, quizás no esté de más decir que haya algo profético y promisorio en la carcajada de *La guagua aérea*. La profecía, aclaremos, no adivina el futuro. Más bien anuncia una falla reiterada, repite una vez más, en otro registro, el fracaso, la deuda incumplida del pasado, de esa parte balbuciente del pasado que era su futuro.

Y acaso de algún modo hoy, en estos tiempos tan tristes y macabros, el interior de esa nave reducida a guagua con ese piloto rebajado a chofer sea una teatralización cómica de la inminencia de lo inimaginable: dos jueyes jaquetones salidos de alguna cueva del manglar, desperdigados por la libre a lo largo de un avión, y una carcajada grande, legión, aérea, omnívora, entregada a las fauces de sus presentimientos. Ese vuelo ominoso sobre las profundidades del mar es otro modo posible de la poética de la relación, otra figuración espectral del pájaro Caribe.

¿Qué significa hablar del archipiélago desde o sobre el mar? Glissant comienza su ensayo con un capítulo que titula 'El barco abierto'. Todo comienza con el barco de africanos convertidos en esclavos en medio del mar, el mar del *middle passage*. Es un barco que carga un abismo interno en su vientre y que también arroja los cuerpos de tantos otros que se lanzaron al abismo externo de las profundidades del océano antes de llegar a las costas. Ese barco abierto que es el Caribe deslizándose sobre un océano que no conoce otro pasado ni otro origen que el de la colonización se desliza también sobre la profundidad infranqueable de esos dos abismos. En Glissant la noción de rizoma asume la forma de una relación, una relación con el Otro que trasciende la fascinación con el Uno en la que se funda la ética de la filiación, que Glissant vincula con las culturas monoteístas de la dominación

y la conquista, organizadas a partir de la deuda con el Padre, la lealtad a la familia, la protección del territorio y sus costumbres y la hegemonía de las raíces. El paso de la raíz filial del Uno a la errancia relacional del Otro no queda del todo claro en Glissant. ¿Es acaso el Otro de Glissant lo que en Lévinas sería el prójimo, el vecino que nos interpela, el que para Levinas marcaría el origen de la filosofía como una ética del Otro, anterior a la ontología del ser, o es acaso el Gran Otro lacaniano, la pared o el amuro de la red simbólica, de la ley que desdice una y otra vez el objeto causa del deseo? Glissant reitera, sí, el carácter intransitivo de la relación, argumentando que no se trata de una *relationship* en el sentido anglosajón, es decir, la mera disolución copulativa del uno en el otro. La relación es la relación que atraviesa el abismo de un barco abierto, es solo desde el llamado inconsciente de ese abismo en el vientre del barco y de ese otro abismo en el vientre del mar que los sujetos del archipiélago del Caribe se relacionan. Se trata de una relación que se da a través de una brecha, sobre el vacío de un abismo. Es sobre esa brecha insondable que sobrevuela el pájaro Caribe ahora convertido en una guagua aérea.

### **ESTÁ VOLANDO. ESTÁ NADANDO. ESTÁ VOLANDO**

Hay en *Diseño del ala*, uno de los últimos libros de poesía de Áurea María Sotomayor, una ferviente creencia en la poesía como un ascetismo de la distancia. La poesía vuela y se aleja. Un aforismo proveniente de *La gravedad y la gracia*, de la escritora judía Simone Weil (muy entreverada en las páginas de este libro), advierte tajantemente la condición de toda búsqueda visionaria: “El apego es fabricante de ilusiones; quien quiera ver lo real debe estar desapegado”. Para lograr ese desapego en estos poemas hay que producir las condiciones del despegue, y

ese vuelo implica un corte, una escisión, un viaje temerario a regiones insospechadas. Por eso este libro está tan comprometido con esa idea de lo literario, tan defendida por las vanguardias y por los formalistas rusos, como un extrañamiento radical. Volar aquí no significa ni tan siquiera alzarse hacia las alturas. El vuelo que verdaderamente importa para este libro parece ser el que hace posible el estado de gracia, un “movimiento del alma”, si seguimos dejándonos guiar por Simone Weil, que no esté regido por leyes análogas a las de la gravedad. De hecho, el vuelo más alado de este libro es el que llega a las profundidades del mar, el que propicia un descenso sin gravedad. Este es el oxímoron central que organiza el libro.

El mar es aquí el lugar idóneo de la distancia, a donde la poeta se aleja para contemplar las islas. La estrategia central parece ser esa, y cito uno de sus versos: “mirar la isla desde el mar”. En ese viaje la acompaña una legión de náufragos temerarios, y este libro es también un homenaje a la poesía del Caribe que se escribe desde el mar: la de la Julia de Burgos de “El mar y tú”, el Palés del “Bochinche de viento y mar”, el Saint John Perse de Amers, o el Derek Walcott de Omeros. Todos vuelan por el libro, como si se elevaran hacia las profundidades de un mismo océano compartido.

¿Qué significa mirar desde el mar? En una isla como Puerto Rico, tan tímidamente colocada de espaldas al mar, la invitación de este libro es toda una provocación. En “Aire” la poeta dice: “Yo le di la espalda al mar/ y escapé como si fuese mi enemigo./ Pero de noche lo sentía llamándome”. Mirar desde la isla implica para esta poética mirar desde el a-isla-miento, desde el provincialismo de los individualismos narcisistas y desde la fatua seguridad de ese yo imaginario que se erige para defenderse de sus recu-

---

rrentes permutaciones simbólicas y de los despeñaderos por los que se abisman todos sus fantasmas. Mirar desde el mar implica mirar desde el otro lado de ese abismo y este libro proclama este acto como un gesto incandescente, atrevido y liberador.

No se trata de mirar desde el mar para desentenderse de las islas. Todo lo contrario. Desde el mar, las islas viajan y se comunican entre sí. Desde el mar, las islas se reconocen. El agua en general es aquí ese territorio del sueño, como un inconsciente antiguo y remoto que es al mismo tiempo singular y compartido. El agua es un origen común, ese “sentimiento oceánico” del que hablan Freud y Romain Rolland, tan extraño como hermanador. En “Sueño omitido”, una mujer dormida escucha de repente un ruido desde su alcoba: “Hay un rumor de gentes, forajidas,/ deslizándose entre las aguas lentas/ de esa quebrada subterránea/ tras de mi habitación”.

¿Quiénes son esas gentes que se meten en el sueño de una durmiente de urbanización? Son los forajidos de las islas, los fugados de un archipiélago de cimarrones, de migrantes, de balseros y de refugiados, en fuga perpetua.

A Sotomayor le atrae la metáfora del rizoma para convocar esa visión del Caribe como un espacio de diseminaciones. Uno de sus libros de poesía anteriores se titula, de hecho, *Rizoma*. La metáfora, como ella misma nos advierte, no proviene solamente de Deleuze, sino quizás principalmente del Édouard Glissant de *Poética de la relación*, y de su Caribe como un archipiélago compuesto de las raíces en fuga de varias lenguas criollas entrelazadas como un enjambre de hibridaciones.

En uno de los ensayos de *Femina Faber*, su principal libro de ensayos, la poeta propone que el amuleto del insularismo es la trampa de la identidad y lo dice bajo un signo que no oculta su estirpe deleuziana y glissantiana: “Todo lo que se apropia la identidad muere por inanición al territorializarlo. Todo lo que el nacionalismo abraza, muere asfixiado”. Digamos que este libro se aleja a las profundidades del mar para separarse de las garras de ese abrazo. Distanciarse, alejarse, volar lejos, separarse, desabrazarse, fugarse: ese es el eros de este libro. Como dice el título de uno de sus poemas: aquí el eros es un modo del pteroso: el deseo es el diseño de un ala para sumergirse en el mar. Ese mar es a su vez una caja de resonancias. He ahí las tres partes que componen el libro, que se arreglan como tres tiempos de una partitura: el mar, la caja de música y el ala. Los tres tiempos son a su vez permutaciones de una misma metáfora: el mar es una caja de resonancias a donde se vuela. Lo que resuena dentro de esa caja son las variaciones infinitas de una fuga. Dice uno de los poemas de *Caja de música*, el segundo tiempo: “Cómo te amo, Bach./ Vuelves siempre, disfrazado de espuma/ revestido de fugas/ te reconozco”. El Caribe es fuga, es la muchedumbre en fuga, es la espuma de la fuga. Para estos versos de “Eros o Pteros”, donde la poeta trata de nombrar los tonos de esa inmensa caja musical oceánica, de ese piano varado en el fondo del mar, esa fuga es como el disparo de un flechazo, pero un flechazo que se pierde en la inmensidad del océano:

No tengo las palabras para descubrir tu vastedad se ciega el número así como la sílaba: encuentros, sorpresas, azares, puentes, tinta, cadenza, volumen, territorio, salitre, viento, algas de mar, sargazo, litoral, brújula, aire, ocaso, lluvia, resplandor, olor, espuma, témpano, tempestades de arena, pálpito de la erosión, roca pulida, cielo, azul total, empedernido cielo, velocidad, sostén, síncope, devoción, voltear, marear, sonar, perder, creer, soñar,

---

caer, volar. Aire, sonido, arco, pulso, dirección. Y toda la demora y el temblor por una flecha que se pierde.

Estamos ante una poesía del lenguaje, en ese sentido antiguo con que la filosofía comienza con un poema de Parménides, o del mismo modo como Heidegger alude al poeta como el pastor del ser, o como Mallarmé entiende en el acto poético el mandato de darle un sentido más puro a las palabras de la tribu. Son esas, las palabras de la tribu, las que resuenan en la caja de mar de estos poemas como si fuesen flechas que se entrecruzan, lanzadas por la curva tensada de un arco que es también, al mismo tiempo, la curva de un ala. Son flechas que se cruzan para perderse, no para encajarse en el cuerpo del otro.

La poesía de Sotomayor es un pensar no tan distante de esa propuesta mallarmeana tan definitoria para todos los modernismos: el poema puro pone al desnudo la cáscara de la idea. Alain Badiou, en su ensayo sobre Mallarmé, explica que un poema es el acto de sustraer el pensamiento del pensamiento: “Disons que le poème, comme exercice d’une pensée, soustrait (et il est l’acte de cette soustraction) la pensée de cette pensée”. *Diseño del ala* arranca de un modo sugerentemente análogo a esta propuesta, al titular su primer poema “Poseer (sustraer) disfrutar”: “Sustraerse de las cosas/ o del territorio/ es otra forma de poseerlo,/ si el esquema cumple con la ficción de inventarlo”.

La sustracción es acaso el modo más radical de la distancia, el precio necesario para entrar a la gracia de la ingravidez poética. Lo verdaderamente interesante es que esta poética de la sustracción mallarmeana sea también una afirmación contestataria, una innegable provocación política: lo más auténtico de una etnia, o de un archipiélago de etnias, como el Caribe; es aquello que

resalta ante todo como singular, lo que elude la paz del estereotipo, lo que no está ahí porque está sustraído de antemano. De una identidad, lo que verdaderamente importa es lo que se sustrae de ella. Todas las identidades caribeñas se funden, se confunden y se disuelven en las profundidades del mar. El mar nos sustrae del territorio. Quizás por eso, todo acto poético verdaderamente radical, y todo acto radical, si lo es, es profundamente poético, no porque se afirma en la raíz, sino porque la disemina, implica un abandono de la piel, una fuga de la cáscara, una sustracción de todo aquello que parece anclarnos en el continente del sentido.

## **ES UN ALACRÁN. ES UN CANGREJO. ESCUCHA**

*La máquina de la salsa: tránsitos del sabor*, de Juan Carlos Quintero Herencia, es un ensayo deleuziano distendido y serpentinado en torno al deber de la escucha, específicamente la escucha de la salsa, lo que es decir que este es un ensayo en torno al ritmo y sobre todo en torno a la voz, a esa voz que es recibida como un llamado, como una incitación a escuchar la voz de la canción que seduce y rehúsa irse de la memoria.

El libro está escrito como un diario de conciertos, donde un melómano incurable anota sus impresiones sobre el repertorio y sobre el archipiélago de la salsa, partiendo de la letra de una buena parte de su cancionero. Pero la letra importa menos como recurso de exégesis, al modo de la explicación de texto, que como una forma de encontrarse con la voz de quien canta, sea Ismael Rivera, Tito Rodríguez, Bobby Valentín, Celia Cruz o Héctor Lavoe. Quintero escribe este libro como quien sucumbe impunemente a una tentación. ¿Cuánto me atrevo verdaderamente a escuchar? ¿Qué me dice la música? ¿Cómo respondo a su llamado? La escucha es también, por supuesto, un lector. Quizás ahí radique la aporía central de este libro: ¿Cómo escuchar la voz entreverada en la letra, qué queda de la voz en la letra?

Desde muy pronto, el autor rehúsa caracterizarse como el típico lector universitario. Los juicios más duros de este libro, que son varios, se esgrimen contra la asimilación discursiva de la salsa por medio de la depredación antro-po o etno musico-lógica, la sociología fácil de la resistencia, o el multiculturalismo auto-complaciente de la corrección política. Más que un lector universitario, el narrador de este libro se asemeja a un analizante, alguien que se permite la entrada al balbuceo, alguien que no sabe de antemano y decide exponerse, dejándose poseer por la entonación de los cantantes, por la estilización afectada de las diversas vocalizaciones, mientras, desde la oscuridad de al lado, la voz del analista guarda silencio.

Quintero parte de la premisa que no se puede escribir sobre algo tan poderoso como la salsa sin contaminarse, sin dejarse ocupar por la extrañeza que nos convocó. Por eso precisa que lo que importa verdaderamente al que escucha es lo que no se deja leer.

La ética que gobierna este libro parece ser la de la escucha en su estado más puro. Quintero rehúsa dejar de oír al momento de leer y de escribir, y ese es el reto que su libro se propone. "Me acerco a leer la salsa sin poder separar la letra transcrita del ritmo y la música que la rodea y la atraviesa". Escribir de oídas, esa es la propuesta de *La máquina...* Que el proceso de significación, forzosamente ideológico, no termine, sin embargo, silenciando a la voz, apabullándola de consignas, deberes y tradiciones. Por eso da tanto trabajo oír. La escucha no es una receptora pasiva, sino la autora de otro relato paralelo al de la canción. Escuchemos a Quintero:

La escucha es un hospedaje transitorio para las impresiones del otro. En la obra de Benjamin, recordemos, quien escucha recorta el espacio y el tiempo de los relatos históricos, decide los empleos

múltiples de la memoria, en definitiva se trata de un narrador que se juega la eventualidad misma de la experiencia. Quien escucha es un espectador silente que espera por el narrador de la historia, por la voz de los sucesos, por la aparición de las imágenes. [...] La escucha es parte de la trama acústica, no es el receptáculo vacío hacia donde ésta se dirige. (pp.266-67)

Para Quintero escuchar es, como para Glissant, entrar en una compleja relación con el Otro. El Otro aquí se marca sobre todo por el rastro indeleble de su voz en la memoria. El filósofo esloveno Mladen Dolar ha dicho (en "His Master's Voice") que la voz es el excremento del sentido. Aunque la lingüística demuestra la eficiencia con que la significación se apropia de la voz para hacerla desaparecer en el enunciado, sabemos que el poder de la expresión no se agota nunca en el mensaje. Eso lo supieron siempre los dictadores, los amantes, los educadores, y sobre todo, los cantantes. El canto se toma tan en serio la distracción y la distorsión de la voz que la coloca en el mismo lugar y a veces, como en la ópera, más allá del significante mismo. Nadie va a la ópera para entender puntillosamente el libreto. Quién olvida el sollozo dulce de ese verso final del bolero de Silvia Rexach que termina diciendo "triste maldición" en la voz de Carmen Delia Dipiní, o la dicción almohadillada e impecable de Tito Rodríguez, como si cada sílaba de una guaracha en su voz fuese un bocadillo de cardenal.

El canto es uno de los asientos para la memoria indeleble de la voz. Para Quintero, la experiencia de la escucha consiste en la anticipación de esa voz que no es lo mismo que la significación que transporta, y esa experiencia es indisociable de la experiencia religiosa. La religión, de hecho, encuentra una de sus formas más elementales en ese re-ligare de la escucha y de la voz. El

---

momento de escuchar es sagrado. Por eso, cuando intenta expresar el lugar del soneo, ese equivalente salsero de la fuga, que provoca en los danzantes la ocasión para el virtuosismo del paso, Quintero lo expresa del siguiente modo: “El soneo es el último de los anacronismos de una respiración divina que desde los sepulcros del pasado inaugura el festín del presente”.

*La máquina de la salsa...* es, digámoslo de una vez, la máquina de la pulsión en busca del goce, a contrapelo del deseo en busca de la significación. Es de este modo que Quintero se apropia de la noción de máquina deseante que obtiene de Deleuze y Guattari y de su poética barroca de lo múltiple. Escribir un libro sobre ella solo es posible si sabemos encenderla y poner en marcha los resortes de su mecanismo secreto. Y acaso no haya secreto mejor guardado por la voz que su silencio. La voz que la escucha quiere oír dentro de la voz, es, en última instancia, una voz que no suena, porque no está disponible para las articulaciones del sentido, aunque persiste como objeto de búsqueda y como fuente de goce.

Quizás no haya producto más acabado para la puesta en marcha de las lecciones aprendidas en la escritura de *La máquina de la salsa* de Quintero que el que descubrimos en su último libro de poesía. Escrito en un período de unos 15 años, desde principios de los noventa hasta el 2006, *El libro del sigiloso*, último libro de poemas de Juan Carlos Quintero Herencia, es la obra de un poeta maduro, en pleno control de su lenguaje. La gran mayoría de los textos ha sido laboriosamente revisada y reescrita en distintos lugares, desde New Haven, Connecticut, Río Piedras e Isabela en Puerto Rico, hasta Silver Spring, a las afueras de Washington D.C. El itinerario de escritura marca el periplo de una ruta hecha de vaivenes, fugas, regresos, idas y venidas que convierte al libro en una bitácora de viaje, en un diario íntimo y de cierto modo

también en una autobiografía lírica. Decir que se trata de un libro de madurez no debería tomarse como una mera evaluación de sus logros, ni mucho menos como la confirmación de una reputación establecida. Más bien se trata del reconocimiento de zonas aledañas (el ensayo y la poesía) que ahora encuentran el camino de sus convergencias, la complicidad de un tono compartido.

Juan Carlos es un ensayista y un poeta, pero un libro como este deja claro que el subsuelo compartido por ambas prácticas discursivas es más poderoso e insistente que la conveniencia profesional de la división del trabajo. Después de leer *El libro del sigiloso* habría que empezar a leer de nuevo *La máquina de la salsa* y sobre todo sus últimos ensayos para revistas digitales como *CRUCE* y *Ochenta grados*. Todas estas son ya las movidas estilísticas de un mismo autor, en control de una diversa y coherente operación del lenguaje.

¿Qué es una escritura del sigilo? La coincidencia con *Las aventuras sigilosas*, el tercer libro de poemas de Lezama Lima, no es casual. Esta poética del sigilo labora en la construcción de un tono menor, donde el secreto es amigo del silencio y el enigma funciona como un camuflaje, como un escondite del sentido. Por eso, para que el libro incluso pueda sencillamente comenzar, tiene que ocurrir, como nos dice el título del primer poema, una “pérdida de lugar”, un desfondamiento de la localización, para que los espacios del poema no se malogren bajo el peso de los tópicos del trópico, bajo el repertorio de sus lugares comunes. El sigilo protege de la caída en los lugares. Por eso esta deslocalización, que es un tipo de desterritorialización, aspira a producir una desorientación estratégica, para que el lector deje de caminar con sus certezas bípedas y adquiera la multilocomoción rizomática del cangrejo, una de las criaturas tutelares de este libro. Esa

movida lateral, arácnida, detenida a medio camino entre la cueva y la orilla del mar, es la mejor definición de ese visitante sigiloso que viene para apoderarse de la lógica de la escritura y reducirla a su campo de visión. Este es un libro que aspira a ver el mundo desde las antenas sigilosas del cangrejo. El que mira como el cangrejo tiene que dejarse ocupar por lo que el libro llama “un ser de la intermitencia”, una musa errática e imprecisa que cuando aparece lo desdibuja todo en la imprecisión de la lejanía. De cierto modo, de lo que se defiende el cangrejo es de la precisión de los conceptos, o más bien del modo como los conceptos terminan degenerando en el repertorio consabido de las ideas recibidas.

Para evitar esa caída, el libro depende del tono del sigilo. Porque el sigilo, más que una estrategia o un método, es un tono. El tono del sigilo es un guardián de la poesía, y la poesía es una zona de la significación que se encuentra más acá de las conclusiones, las declaraciones y los asertos. La poesía aquí es enemiga de la contundencia, que le parece arrogante y demasiado infectada de sí misma, prefiere las movidas oblicuas, no se mueve prolépticamente, hacia adelante, sino en zigzag, como una cocolía.

Este libro se mueve con carta de ciudadanía por la geografía del manglar. El manglar es ese espacio estuarino donde se cumple ese encuentro que Glissant propone entre el mar y las islas, en el manglar la tierra se deja invadir por el mar. El manglar es lo húmedo, la confluencia de la tierra con el agua, la insistencia de las profundidades marinas en las superficies terrestres, el llamado del coral, de las sirenas, del sargazo, en la piel urbana. Un verso deslumbrante: “la cicatriz manglariza el tiempo” que podría funcionar como un fósil de la poética de la relación, recoge el modo de ser de estos poemas, que es también su modo de estar. De la misma manera que un manglar es el estado intermedio entre el

agua y la tierra, la cicatriz es la memoria del espacio indeterminado entre la herida y la piel. La piel es siempre el fósil de una herida que no acaba de borrarse del todo. Uno de los mejores poemas del libro, "La cicatriz", explora esta secreta relación entre la llaga y el manglar. La llaga es el manglar de la piel, el manglar es la cicatriz de la tierra.

El Caribe es en este libro una imagen ingente del caos primordial, pero no del caos como un estado intermedio, en tránsito hacia el cosmos, que es decir, hacia el orden, sino del caos como una fuerza opositora de los ordenamientos reguladores y legislativos, como una fuerza rizomática, en el sentido de Glissant. "En el principio fue el revolú", dice uno de los poemas, pero también añade que el revolú no es el principio como tal, sino una mordida que borra el principio, es decir, un tijeretazo, un palancazo de juey que le recorta el suelo a la certeza del principio, a la autoridad como tal de los principios como instrumentos demasiado fáciles y seguros de sí mismos para la autorización y la regulación.

Quizás lo que del cangrejo seduzca más en este libro sea precisamente esa jaquetonería, esa pose de guapetón de barrio que Luis Rafael Sánchez caracteriza tan estupendamente, como hemos visto, en *La guagua aérea*. El cangrejo es el sacerdote oficiante del carnaval del revolú. Frente a esa altivez del juey, *El libro del sigiloso* se alza con fuerza contra lo que llama "El discurso dado", que es el título de otro de sus poemas fundamentales, que podría caracterizarse como la escritura desleída (porque está mareada y porque está desleída por estar sobre leída) del poeta civil, cuya razón de ser es decir la patria y mantener vigentes los lugares comunes con los que se organiza el estado de cosas. Frente a los rigores, reclamos y exigencias del padre filiativo, que es siempre

el autor de la patria, y los poetas civiles que serían sus amanuenses autorizados, este libro se declara en deuda con la cosa materna, con las madres, las madrinas, las tías y las abuelas, con las matrias, las pléyades, las ninfas del río, las deidades vegetales que pueblan el universo politeísta de su panteón. Esas diosas maternas no presiden sobre las grandes abstracciones del Progreso, la Libertad o la Independencia, sino que existen para asegurarle el postre al poeta, para asegurar la experiencia gustativa del dulce que aguarda en el final. De eso se trata otro poema del libro, que es una elegía para la abuela muerta.

¿Hasta qué punto podría decirse que el tiempo que se inaugura en las letras matrias con *La guagua aérea* y que cuenta con un avatar imprescindible en este Libro del sigiloso pueda llamarse, aludiendo a un calendario chino apócrifo, El Año del Cangrejo? Hace un tiempo (ya remoto para las memorias rotas de estos tiempos) podía hablarse de El Año del Alacrán. Eran los tiempos en que la dramaturga Lydia Milagros González, a mediados de los sesenta, inaugura su grupo de teatro El tajo del alacrán. Aquellas obras, escritas contra la comodidad canónica de las obras de autores consagrados que subían a escena en el Teatro Tapia, encendidas por un anti imperialismo y anticolonialismo particularmente energizado por las protestas contra la guerra de Vietnam, partían del modelo del teatro de guerrilla y de la estética de la desfamiliarización de Bertold Brecht. El nombre alude a la picada ponzoñosa del alacrán, pero muy específicamente a un tajo que se practicaba en los enfrentamientos de las gangas de Trastalleres, en ese Santurce violentamente cangrejero de los sesenta. Dentro de una caja de fósforos se escondían dos navajas de afeitar de dos filos. Cuando el que recibía el tajo se cosía los puntos de la herida, la cicatriz que se le marcaba en la cara tenía la forma de un alacrán.

Antonio Martorell, con quien he conversado de estos temas, fue miembro fundador de El tajo del alacrán, junto con Lydia Milagros González y Soledad Romero. En el año 1968, cuando abre su primer taller de grabado, lo nombra Taller Alacrán. Las famosas Barajas Alacrán de aquella época no hacen sino trasladar al terreno de la plástica y del grabado el mismo gesto teatral del tajo que muta en este caso en las picaduras ponzoñosas de la sátira política. El mismo Martorell resume el gesto elocuentemente: “Había que hacer un tajo en el rostro de una sociedad abusiva”.

Cuando decimos que un año es el año del alacrán, o de la rata, o del cangrejo, hay que cuidarse de no caer en los relatos demasiado fáciles de las alegorías y las fábulas esópicas, donde los animales “hablan”, es decir, donde el animal se convierte en un ser poseído por la capacidad discursiva, de cierto modo invadido, colonizado y ocupado por la influencia domesticadora de la lengua. Un año es del alacrán por todo lo contrario, lo es porque se impone, por encima de la lengua, el coletazo de la mordedura, una incitación atávica, ancestral, que no conoce verbo, ni adjetivo, ni cláusula subordinada. Habría que hablar de una fábula en la que el “hombre” involucre de nuevo en lo animal, o en la que la animalidad consiste en la capacidad que tenga la lengua de encontrarse con su anterioridad, la fuerza de un grito, de un gesto, de un merodeo ritual que la verbalización honra precisamente en la medida que no encuentra palabras para decirla. Cuando el lenguaje pierde contacto con la animalidad inarticulable es porque ya está muerto, o moribundo. Quizás los cangrejos hayan regresado del manglar para continuar la obra que los alacranes dejaron a medias. Los cangrejos son ahora los custodios sigilosos de la poética de la relación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Badiou, A. (1992). *Conditions*. París: Seuil.
- Borchmeyer, F. (2007). *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas*. Documental. Alemania, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cF8EuQ2u4YMDollar>, Mladen. "His Master's Voice". En línea: <http://www.lacan.com/symptom13/?p=56>
- De Ferrari, G. de. (2007). *Vulnerable States; Bidies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Duchesne Winter, J. (2001). *Ciudadano insano, ensayos bestiales sobre cultura y literatura contemporánea*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. París: Gallimard.
- Quintero Herencia, J.C. (2005). *La máquina de la salsa: tránsitos del sabor*. San Juan: Ediciones Vértigo.
- Quintero Herencia, J.C. (2012). *El libro del sigiloso*. San Juan: Terranova Editores.
- Rojas, R. (2013). *El estante vacío*. Madrid: Anagrama.
- Sánchez, L.R. (1994). *La guagua aérea*. San Juan: Editorial Cultural.
- Sotomayor, Á.M. (2004). *Femina Faber: Letras, música, ley*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Sotomayor, Á.M. (2005). *Diseño del ala*. San Juan: Ediciones Callejón.

---

### Cómo citar este artículo:

Ríos Ávila, R. (2017). Pájaro Caribe: Puerto Rico y la poética de la relación. En J. Duchesne Winter, R. Ávila Ríos, A. Pimentel, M. M. del Valle Idágarra, & E. Díaz Muñoz (Comp.), *Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica* (pp.51-75). Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico.



## **Funk prohibido, redes de microtráfico y territorio.**

### **Discurso normatizador y construcciones identitarias en la música de dos favelas de Río de Janeiro\***

Ary Pimentel

Universidade Federal de Rio de Janeiro

Isso é som de favelado, não é som de bandido.

**(MC Smith, en la película *Grosso calibre*)**

---

\* Este artículo presenta los primeros resultados de una de las dimensiones (aquella que relaciona la producción y escucha del *funk prohibido* con la cultura de las periferias cariocas) del proyecto "Do Proibidão ao Funk Ostentação: negociando um lugar na cena musical carioca", desarrollado en la estadía de investigación postdoctoral en el PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) - UFRJ.

Pensando que toda sociedad se constituye como resultado de la imbricación de una red de prácticas e interacciones entre grupos y actores sociales que definen los ámbitos cotidianos, creo, siguiendo a Rossana Reguillo (2013, p.15), que algunas representaciones permiten visibilizar las relaciones entre los sujetos y las estructuras. Partiendo del supuesto de que el significado de esas manifestaciones culturales se produce en una red de relaciones y todas tienen su importancia para pensar la sociedad, sin que algunas representaciones o prácticas –como la literatura, el cine o la prensa–, por ser más prestigiosas, sean más relevantes para el estudio de las relaciones, conflictos y procesos sociales que otras, según señala Pablo Semán (2011), para quien aquello que la gente escucha o baila puede ser más importante para iluminar los cambios de escala identitaria que aquello que uno lee o ve en televisión, me propuse con este trabajo una aproximación a la problemática identitaria de los jóvenes habitantes de las favelas (“asentamientos irregulares”) de Río de Janeiro a través de las letras del funk prohibido carioca, expresión cultural también conocida como *proibidão*. El vocablo *proibidão*, que pasa a nombrar un subgénero del funk, es un aumentativo que significa “música funk de difusión prohibida” y es el nombre que se dio en Río de Janeiro a una vertiente de la música surgida de los bailes populares organizados en el interior de las favelas.

Tras una larga convivencia en el más grande conjunto de favelas de Río de Janeiro –la Maré– cuando el contacto directo se fue transformando en reflexión crítica, y bajo el acicate de unas letras que pueden parecer increíbles para oídos menos entrenados, pero igual tienen un papel importante para esa comunidad, busqué entender la experiencia de un grupo social con base en la relación que establecen sus integrantes con toda una serie de prácticas vinculadas al mundo musical, particularmente al subgénero de la música electrónica conocido como funk prohibido.

Es decir, siguiendo a Pablo Semán (2011), Roberto Damatta (1994), Malvina Silba (2011), Alejandra Cragnolini (2006) y Pablo Alabarces (1993), busco discutir los sentidos de los usos que de la música “hacen los sujetos en su vida cotidiana cuando la escuchan, la consumen y la producen” (Silba, 2011a, p.248).

El método que elegí para intentar comprender el funcionamiento de las islas urbanas (Ludmer, 2010) en que se convirtieron las favelas de Río de Janeiro fue el de pensar, desde un punto de vista sociológico y también en sus dimensiones estéticas, la producción y la escucha de un subgénero musical que expresa un proceso de microlocalización identitaria, desplazando la mirada hacia “zonas de contacto” (Pratt, 1997) (o “espacios entre-medio”, como los llama Homi Bhabha, 2002, p.18) donde emergen nuevas experiencias intersubjetivas y se negocian valores culturales, estrategias de representación y señas de pertenencia a pequeñas colectividades que se organizan como “comunidades imaginadas”<sup>1</sup> locales.

La investigación aborda el caso específico de las músicas presentadas en vivo en fiestas callejeras (“bailes”<sup>2</sup>) organizadas en las favelas de Nova Holanda y Parque União (Bairro da Maré<sup>3</sup>)

- 1 El concepto de “comunidad imaginada” está formulado por Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, donde piensa la existencia de los elementos compartidos que actúan en el sentido de atenuar la emergencia de un “ellos” en el interior de un “nosotros”, lo cual lleva a sujetos que nunca se han visto, a sentirse ligados y pertenecientes a un mismo cuerpo. La forma como los MCS se representan a sí mismos y a los demás en las letras del *batidão* dice mucho de los límites donde termina y donde empieza el sentimiento de pertenencia a estas “naciones” más chicas, comunidades imaginadas locales que, en los últimos tiempos, pasaron a ganar cada vez más espacio en las grandes urbes del mundo globalizado. Como relatos de cohesión de una de las nuevas “tribus urbanas”, operan en el plano de la sociabilidad y de las identidades locales.
- 2 Baile funk es la expresión usada en Río de Janeiro para referirse a los eventos en que la gente baila al ritmo de la música electrónica producida por DJ y MC.
- 3 Maré no es solamente un barrio, sino que son más de 15 barrios segregados integrando una comuna que cuenta con más de 140 mil habitantes, asumiendo, por su cuadro demográfico, las características de una ciudad mediana brasileña. Más que una simple villa miseria, Maré es lo que en Río de Janeiro se denomina un “complejo de favelas”, es decir, la reunión territorial de varias comunidades que constituyen

o difundidas a través de CD vendidos en el mercado informal. La recolección de datos se hizo mediante la compra de compilaciones de canciones en las esquinas y en el mercado popular de una de estas dos favelas y la ida a las fiestas que, cada fin de semana, transforman algunas de sus calles en el escenario que valida la lectura de esas canciones como el reflejo y testimonio de la experiencia subjetiva de aquella comunidad.

Crear que los patrones observados en estas músicas y la experiencia performática de los jóvenes que las componen e interpretan nos ofrecen datos suficientes como para hacer una cartografía de la vida social en este territorio de exclusión fue lo que me llevó a indagar el fenómeno como forma de expresión responsable de traducir las experiencias y prácticas cotidianas de un grupo social subalternizado en uno de estos lugares donde las narrativas se cruzan.

El período de recolección de datos abarcó de julio de 2004 a agosto de 2012. El objetivo de este estudio es analizar las prácticas y representaciones de la alteridad cercana a partir de una subcultura de la violencia plasmada en un subgénero musical en el que se pueden identificar algunas semejanzas con la cumbia villera y los narcocorridos de Colombia o México, a causa de sus letras polémicas que hablan de manera directa sobre robos, prácticas sexuales y consumo de drogas, pero, sobre todo, narran episodios centrales de las guerras entre bandas que integran organizaciones criminales, las invasiones para conquistar territorio y el castigo a los delatores o informantes de la policía. El público

---

una especie de ciudad informal dentro de la megalópolis. Tiene dieciséis escuelas de enseñanza primaria y dos de secundaria, cinco guarderías infantiles, siete puestos de salud y una Unidad de Pronto Atendimento médico (UPA), red de saneamiento y de abastecimiento de agua, además de un puesto para el tratamiento de la basura. Cuenta todavía con un centro cultural (Lona Cultural) y un gran centro de actividades deportivas (Vila Olímpica da Maré).

de este subgénero musical está constituido originalmente por jóvenes de las periferias de Río de Janeiro –muchos de ellos con vínculo directo con el narcotráfico al menudeo, lo que hace que identifiquen en las letras la realidad que viven– y también por los demás habitantes de las favelas, junto a los que el funk funciona como un elemento fundamental para la adscripción a una comunidad ampliada.

Para abordar más sistemáticamente esa producción discursiva de sectores populares adquirí, a lo largo de esos ocho años, una gran cantidad de CD con compilaciones de funks prohibidos en una feria itinerante de abastecimiento o mercado de alimentos que se celebra todos los sábados en una de las calles más importantes del barrio, la misma donde, tras el final de la feria, se organiza la fiesta que va hasta las mañanas del domingo. Ahí, en la feria de la calle Teixeira Ribeiro, un típico mercadillo con puestos para la venta de productos comestibles, ropas, copias piratas de películas y discos musicales y hasta aparatos electrónicos, compré regularmente CD de canciones funk que no suenan en la radio o en la televisión y que solo encuentran espacio en los bailes de comunidad o fiestas callejeras donde son grabadas.

Presencia dominante en la vida de millares de personas, especialmente en la de los jóvenes de las periferias pobres y segregadas de la ciudad de Río de Janeiro, el funk prohibido puede ser un elemento crucial para los que tratan de entender las formas como la gente le da sentido a su propio mundo y a las relaciones que se establecen entre este mundo y el narcotráfico. Esto se vuelve posible, obviamente, a través de las canciones que componen, cantan y escuchan los sectores populares en el contexto de los bailes promovidos dentro de la misma favela.

Al proponer la lectura del mundo en expresiones culturales degradadas y destituidas de “aura” como lo son las canciones y formas de bailar que ofenden a los sectores más conservadores de la sociedad, en especial las creadas por los jóvenes de las favelas como el funk prohibido, busqué ver en esta “expresión espuria” de grupos subalternos la creación de significados y la activación de los discursos reguladores de las prácticas cotidianas de individuos que habitan lo que Michel Maffesoli llamó “aldeas urbanas” (2004, p.154).

## **LA MÚSICA Y LA FIESTA POPULAR**

Preponderantemente, en el barrio analizado, a lo largo del período acotado en esta investigación, hemos podido observar un diverso repertorio de músicas tocadas en vivo o en grabaciones en las fiestas que ocurren semanalmente en Nova Holanda y Parque União. En esas celebraciones subyace no solo la memoria, sino las disputas simbólicas que constituyen los discursos y prácticas de una serie de actores que se articulan alrededor del momento de la fiesta. Por esto, pensé que el funk prohibido puede ser un buen objeto de estudios en tanto permite, a partir del abordaje crítico de las letras y del contexto de enunciación, el análisis del papel estructurante que tienen estas representaciones en la conformación de la identidad grupal y comunitaria. Las canciones que integran este estilo musical me permitieron abordar el tema de las representaciones sociales como elemento de cohesión y convergencia de intereses en el universo de las favelas cariocas, traduciendo algo que es propio de la cultura local.

Traté, entonces, de recoger estas grabaciones e identificar, a través de ellas y del análisis de la misma fiesta, las repercusiones

identitarias que tuvo el funk prohibido en el entorno social a lo largo de período que va de mediados de 2004 hasta el primer semestre de 2012<sup>4</sup>.

Cuando empecé esta investigación, las fiestas ya ocurrían regularmente en estas dos comunidades y en muchas otras de la ciudad. El “baile funk” constituía la principal oportunidad de esparcimiento y diversión para miles de jóvenes de las favelas y periferias de la Región Metropolitana de Río de Janeiro.

La importancia del baile funk para las comunidades está directamente relacionada con el hecho de que proporciona un encuentro cara a cara del joven con sus iguales y produce un efecto de identificación entre los que integran las redes del narcomenudeo, aquellos que, sin integrar estas redes, frecuentan regularmente las fiestas semanales y los vecinos en general que escuchan en su cotidianidad los temas de este subgénero musical. Contexto favorable para la construcción de un “nosotros” y para la fundamentación de las relaciones entre el “lugar” y el “nosotros”; el baile es el escenario donde los jóvenes y los vecinos perciben que forman parte de algo mucho más grande.

Como espacio donde, a través de las dramatizaciones de músicas y danzas, se reconstruían distintas formas de interacción, la fiesta comunitaria en que se constituía el baile funk todas las semanas era consecuencia visible de una combinación sutil de cultura, poder de las redes de narcomenudeo y negociación del “estar juntos”. Martha Abreu, historiadora brasileña dedicada al

---

4 Los años escogidos fueron aquellos de los que cuento con datos para el análisis, puesto que di inicio al proceso de adquisición de CD de funk prohibido, conversión para archivos grabados en una biblioteca digital de canciones y la transcripción sistematizada de las letras en el segundo semestre de 2004, y mantuve regularmente esta recolección de datos para la investigación hasta mediados de 2012.

estudio de la dinámica de las fiestas en la experiencia colectiva de hombres y mujeres, subraya este punto, destacando que las fiestas son “un atractivo camino para que se llegue a conocer a una colectividad, sus identidades, valores y tensiones, a través de las actitudes, comportamientos, gestos e imaginario presentes en sus celebraciones” (1999, p.38).

Más allá del placer o rechazo que provoca la combinación de letra y ritmos violentos del *proibidão*, cabe reconocer que, juntamente con distintos aspectos de la fiesta popular en que se convirtió el baile de comunidad organizado en las calles de las favelas, esta expresión discursiva nos aporta elementos de reflexión muy valiosos para pensar la plasmación de una “microcultura” dentro de una cultura más grande.

Para la antropóloga Fernanda Delvalhas Piccolo, “el baile es un espacio privilegiado para el ejercicio de la sociabilidad, entendida como forma lúdica de la socialización” (2007, p.30). En una línea de pensamiento muy cercana, pero hablando de la cumbia, otra subcultura juvenil que presenta algunas características semejantes, Malvina Silba defiende la existencia de “un conjunto de prácticas asociadas al consumo musical –el baile, la escucha musical y las diferentes formas de violencia, física y simbólica– que ponen en escena los conflictos, los miedos, los deseos y las necesidades de [un] grupo” (2011b, p.148).

Partiendo de estas afirmaciones, debatiremos el rol que el consumo de la música popular puede tener en una comunidad, pensando el estilo particular aquí estudiado como un elemento performático activado por los subalternos para afirmar un conjunto de normas que rigen el “estar juntos” y fortalecen las relaciones internas de una colectividad. Nuestra hipótesis central es que estas canciones nos ofrecen una mirada elaborada desde

adentro de la cotidianidad en las favelas o comunidades pobres de las periferias de la Región Metropolitana de Río de Janeiro y ocurren en términos de un código que ordena el mundo delin-cuencial así como los conflictos derivados de distintos tipos de interacción interpersonal en el interior de las favelas dominadas por los grupos que controlan la venta de droga al menudeo. Es decir, estas representaciones expresan e influyen en los conflictos de la cotidianidad, administrando, a través del discurso, las relaciones de violencia, tensión y cooperación entre los narcos y los pobladores de los conjuntos de barrios que constituyen los complejos de favelas, comunas o villas de emergencia como el Complejo da Maré, integrado por dieciséis favelas en las que viven alrededor de 130 mil personas.

## **EL TERRITORIO LEÍDO MÁS DE CERCA**

Mi padre era un desplazado del campo que trabajó como carpintero hasta jubilarse por la ceguera, sin jamás llegar a aprender a leer. No obstante, con un mísero sueldo mínimo, pudo lanzar las bases para que su hijo menor tuviera una formación que le permitiera alcanzar una carrera universitaria y se recibiera profesor de lenguas por una universidad pública.

En mi casa casi no había libros, no había televisión, solo el viejo radio de mi padre con el que acompañaba los partidos de su equipo favorito, el Ceará, y oía las músicas del lejano sertão de donde provenía. En las paredes había un cuadro del sagrado corazón de María y un almanaque sustituido todos los años por el que nos regalaba el dueño del almacén donde hacíamos las compras. A veces yo despertaba con las primeras luces y me ponía a su lado a escuchar aquel radio sin sospechar la importancia que la música podría tener en mi vida futura.

En 1983, salí del Nordeste de Brasil y fui a vivir en Río de Janeiro, donde realicé mi curso superior y, luego, los estudios de postgrado. Llegué a tiempo de ser testigo de la excitante escena funk carioca, que sobrepasaba las fronteras de las favelas y ya se exhibía por toda la ciudad. Pero yo era un absoluto analfabeto en materia de música consumida y producida en las periferias cariocas, como también desconocía en absoluto la realidad de las comunidades populares que crecían en espacios contiguos a los barrios donde entonces viví, estudié y trabajé.

Mi encuentro con el mundo de las favelas y mis primeros contactos con este estilo musical se dieron por caminos casi accidentales. Ajeno a cualquier posibilidad de exploración investigativa de esa expresión cultural, desconocía el trabajo que Hermano Vianna había publicado en 1988 (*O mundo funk carioca*, editado como versión modificada de su disertación de Maestría en Antropología defendida el año anterior) y la colección “Cultura urbana” lanzada por la UFRJ, donde yo había ingresado como profesor en 1999. En esa colección se publicaron *O funk e o hip-hop invadem a cena* (2000) y *Galeras cariocas* (2003), que yo solo leería tras dos años de la publicación del segundo. Por esa época comencé a dar clases a jóvenes de origen popular, habitantes de una villa de emergencia cercana a la universidad donde trabajaba, y percibí que desconocía casi por completo su universo. Fue en ese momento que tomé la decisión de ir a vivir en la villa y, como consecuencia natural, el funk pasó a integrar mi cotidianidad. Ante el carácter fragmentario de la experiencia urbana, me interesaba, con ese acto de desplazamiento, ampliar las posibilidades de comprensión de estas otras micrópolis de la otredad desde donde también se imagina la ciudad. Recordaba, entonces, lo planteado por García Canclini, quien insistentemente propone que “desconocemos la ciudad entera y ya ni creemos que sea posible abarcarla, nos instalamos en micrópolis y reco-

rremos fragmentos de las micrópolis de los otros” (2010, p.113). En una búsqueda que sale de lo real para el discurso (musical) y del discurso vuelve a lo real, yo aceptaría la invitación a recorrer e integrar una de esas muchas ciudades que existen en la megaciudad de Río de Janeiro. El acercamiento a la villa y al funk fue una experiencia que cambió mi vida.

## LA COMUNIDAD TOMADA O EL FUNK PROHIBIDO EN LA CALLE

Surgido en los años de 1980, el funk carioca pronto pasó a ser asociado a todo lo que fuera poco elaborado, de baja categoría, y visto, despectivamente, como cosa del vulgo. Las fiestas promovidas por los estratos más bajos de la sociedad en las calles, baldíos, colegios e instalaciones deportivas de las favelas iban a dar origen a un subgénero musical y a un tipo de baile popular característicos de este territorio.

A partir del año 2000, con la ley de prohibición<sup>5</sup> de los bailes de música funk y las restricciones impuestas a las casas de espectáculo, lo que hizo que el movimiento migrara hacia el interior de las villas de emergencia, asentamientos irregulares y las llamadas ciudades perdidas, espacios de los que el Estado estaba casi totalmente ausente, el funk y el día a día de las favelas pasan a vivir una nueva etapa bastante distinta de la que se observó en

---

5 La Ley nº 3410, de 29 de mayo de 2000, que, según el caput, “Dispone sobre la realización de bailes tipo funk en el territorio del estado de Río de Janeiro y de otras provincias”, tornó imposible la realización de cualquier baile funk en los espacios cerrados de la ciudad formal. La ley con la que, según sus autores, se pretendía simplemente la reglamentación de los bailes funk era claramente discriminatoria con un género musical específico y con los jóvenes residentes de los barrios desheredados y segregados que lo apreciaban. Exigía previa autorización de la Policía Militar para la realización de los bailes y obligaba al organizador del evento a garantizar la presencia de policías durante el evento, desde su inicio hasta su cierre, y a proveer instalación de detectores de metales en la entrada de los clubes o entidades en donde fueran realizados los bailes.

el período anterior. La atmósfera de criminalización de este estilo musical y la repercusión negativa en la prensa de hechos vinculados al baile comenzaron a formar una opinión pública adversa a la escena funk y a ejercer fuerte presión sobre las autoridades en el sentido de prohibir esas fiestas.

De acuerdo con Hermano Vianna (2005), por puro prejuicio contra un estilo que se declara una música de negros y pobres, con la prohibición se intentó destruir esa manifestación cultural que los favelados cariocas estaban creando con sus propios recursos:

El ataque continuo aisló el funk cada vez más hacia adentro de las favelas, para el apoyo –¿quién más podría dar apoyo, ya que todas las otras ‘fuerzas’ estaban en contra?– de los movimientos armados de los traficantes de drogas. Fue literalmente esto lo que ocurrió: el poder público, los medios y los expertos en cultura popular hicieron todo lo posible para entregar el oro (el oro cultural producido en las favelas) al bandido. (p.20)

No es cierto que prohibiendo los bailes y censurando la difusión de músicas por presunta apología del delito se terminaría la violencia vinculada al mundo juvenil (más particularmente a las galerías<sup>6</sup> que se formaban alrededor de la fiesta) o disminuiría la actuación del narcotráfico en la ciudad. Esto demostró ser una premisa equivocada. Pero no solo equivocada, sino que trajo elementos justamente en el sentido contrario a las intenciones de los que defendieron la reglamentación del mundo de la cultura a través de un acto legal.

---

<sup>6</sup> Usado originalmente para referirse a la multitud de adeptos de una asociación deportiva que en ciertos juegos se reunía en las galerías, el término asume el significado de colectivo de jóvenes vinculados por una identidad grupal, pandilla o peña. En el universo funk, denomina el grupo de amigos que iban juntos a una fiesta de club de barrio en una época en que el público se dividía en lado A y lado B, separados por una zona de frontera donde los jóvenes se enfrentaban a través del baile y de batallas rituales con fuerte carga de violencia. Véanse Maria Cecília de Souza Minayo et al. (1999), Hermano Vianna (2005) y Emilio E. Dellasoppa (2003).

Después de años de expansión, el movimiento funk estaba proscrito de los escenarios culturales de la ciudad normalizada, la ciudad formal o “sociedad normalizada”, como la llamó José Luis Romero (1986). Por este motivo, el funk iba a permanecer por un largo período restringido al ambiente de las comunidades populares como parte de un circuito cultural clandestino. La escena funk carioca se articularía, por tanto, desde 2000, alrededor de los bailes de comunidad, como recuerda el MC Menor do Chapa:

Cuando se acabaron los bailes de club, [...] entonces comenzaron los bailes de favela. Y el tipo que es MC, su profesión es MC, entonces ¿qué hace él? Va a las favelas porque comenzó a haber bailes de comunidad, comenzó a llenarse de gente, y eso abrió espacio para lo que estaba en aquel medio, en aquella realidad: quienes financiaban, la ostentación de armas y todo aquello, el poder paralelo, como la gente dice, era lo que regía allí adentro. Entonces, ante aquel universo de lo real, ellos comenzaron a hablar de aquella realidad vivida por aquellas personas: qué es el crimen, qué es la facción criminal, etcétera<sup>7</sup>.

Mientras los antiguos MC de la generación del funk consciente, que pedían la paz y solo querían “ser felices”<sup>8</sup>, caían en el olvido, los nuevos nombres que comienzan a frecuentar los circuitos de las comunidades, negociando en este escenario las nuevas peculiaridades del estilo, se vuelven los artistas más conocidos de la escena funk carioca.

Pero lo que destaca en este nuevo momento del estilo es el tema

<sup>7</sup> Menor do Chapa. Entrevista concedida al autor en octubre de 2011.

<sup>8</sup> Referencia a uno de los temas más conocidos del estilo musical: “Rap da felicidade” (MC’S Cidinho y Doca): “Eu só quero é ser feliz/ Andar tranquilamente na favela onde eu nasci/ E poder me orgulhar/ E ter a consciência que o pobre tem seu lugar/ Fé em Deus, DJ”. (“Solo quiero ser feliz/ Andar tranquilo por la favela donde nací/ Y poder sentir orgullo/ Y tener la conciencia de que el pobre tiene su lugar/ Fe en Dios, DJ”.)

de las prácticas sexuales, representado desde otra perspectiva moral, y, en especial, las actividades delictivas que se abordan de manera tajante y directa. Esto es lo que integra los dos núcleos de la producción del *funk proibido*: una vertiente conformada por lo que se llama *proibições de facção* o *funks de bandido* y otra por letras fuertemente erotizadas o abiertamente pornográficas, que constituyen lo que llegó a ser más conocido como *proibidão de putaria* o sencillamente *putaria*<sup>9</sup>.

El *proibidão* surgió en esa coyuntura e impuso una nueva dicción al *funk carioca*, además de convertirse en un dispositivo para ordenar la sociedad en sus márgenes segregadas, produciendo un discurso de disciplinamiento que conformaría aspectos centrales de la sociabilidad local. Suscitó la emergencia de una multiplicidad de discursos, abriendo espacio a procesos de apropiación a través de la música de distintos repertorios discursivos que dieron oportunidad de expresión a sujetos hasta entonces silenciados.

La prohibición del *funk* refuerza la opción por el microterritorio de la favela como locus de enunciación y el énfasis en una interlocución preferencial que reafirma el sujeto enunciador y enunciatario (“é som de preto, de favelado”). Esta música interpela y moviliza a los sujetos subalternos, que, a través de múltiples “tretas del débil” (Ludmer, 1985), intervienen en el campo de la producción discursiva, empezando a hablar desde este otro “lugar de la cultura” (Bhabha, 2002) que es la favela. El *funk* se impone como discurso de auto-representación de la favela y “esto permite que,

---

<sup>9</sup> Pese a que se haya hecho mención a la producción del *funk* pornográfico (no confundir con *funk* de doble sentido ni tampoco tomar este último como una de las vertientes del *proibidão*), voy a centrarme en este estudio en las características y en los desplazamientos observados en el discurso de la otra vertiente constituida por producciones del *funk* de facción *criminal* o *funk* del contexto (del crimen).

de manera paradójica, pueda brotar de la miseria económica una innegable riqueza existencial y relacional” (Maffesoli, 2004, p.154).

Los bailes se transfirieron al espacio de las favelas y pronto aparecieron las letras más explícitas, más directas, más contundentes, producto de una abrumadora relación con la sociabilidad violenta (Silva, 2008), pese a que no fueron del todo invenciones de este nuevo contexto. Letras de lo que se pasó a llamar *funk prohibido* ya existían desde la década anterior<sup>10</sup>, pero, después de esa etapa, se generalizaron y en una línea u otra empezaron a llenar un espacio antes reservado a diversas otras modalidades de funk.

## INTERLOCUCIONES DEL FUNK PROHIBIDO

A ejemplo de los discursos de la gramática nacional, como en algunos himnos (el “Oíd, mortales” del himno argentino o el “¡Orientales, la Patria o la tumba!” del himno uruguayo), el *funk prohibido* supone una situación dialógica concreta (el baile) o abstracta (cualquier otro contexto de escucha) y requiere una interpelación: “*Eu vou te dar uma ideia e não é papo furado/ Atividade criminal,*

---

10 Músicas como “Rap das Armas/Morro do Dendê”, que se volvería muy conocida internacionalmente por integrar la banda sonora de la película *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) ya ganaban espacio en la escena del *batidão* o funk carioca desde los años de 1990. La música de 1994, fue uno de los grandes éxitos de una época que quedó conocida como funk de los tiempos antiguos (*funk da antiga*), pero ya se prohíbe su acceso radial y televisivo porque enumera distintas armas de grueso calibre y hace referencia a la organización criminal Comando Vermelho, que dominaba la favela Cidade de Deus, donde vivían los autores de la letra, Sidney da Silva (MC Cidinho) y Marcos Paulo de Jesus Peixoto (MC Doca): “El Morro do Dendê es difícil de invadir/ Pero con los alemanes nos vamos a divertir/ Porque el Dendê te voy a decir como es/ Aquí no lo encuentra fácil ni la DRE/ Para subir aquí al morro hasta el BOPE tiembla/ No lo tiene fácil ni el Ejército, la (Policía) Civil, ni la PM/ Les doy el mejor consejo a los amigos míos/ El Morro do Dendê también es tierra de Dios/ Parapapapapapapapapa/ Parapapapapapapapapa/ Papapapapapapapara clack y bum” (MC Cidinho y Doca). La música es una versión prohibida de “Rap das armas”, un “*funk consciente*” de los MC Júnior y Leonardo, que en un verso ya pedía “Paz, Justicia y Libertad”, el lema del Comando Vermelho.

acho bom tu tá ligado”<sup>11</sup> o “Se liga na letra, se liga na ideia que eu vou te dar” (énfasis mío)<sup>12</sup>.

El sujeto que interpela es la voz de una comunidad y se pone en una posición jerárquicamente superior. Más que la voz personal del artista que interpreta la canción, esta es lo que Josefina Ludmer llama una “voz actuada”, “la voz de otro que nunca es asumida por el autor” (2010, p.162). El que habla es una especie de fantasma o autoridad institucional que se pone en una posición superior a la de los interlocutores convocados a la situación dialógica. En una letra de Mr. Catra que empieza con un tipo particular de interpelación: “Agora você vê, você vê, você vê”<sup>13</sup>, conseguimos alejar por un momento el velo que cubre el personaje por detrás de la voz autorizada: “O Nego me ensinou: ‘Vacilou vai ser cobrado’”<sup>14</sup>.

Destaco que, como discursos culturales, los funks prohibidos no son generados individualmente. Son “narrativas sociales” (Bhabha, 2010, p.386) en las cuales el que habla no es un individuo, sino toda una colectividad. Los que frecuentan el baile y sencillamente escuchan estas canciones se ven en ellas y quizá se sitúen en un panorama que les ayuda a percibir su pertenencia.

---

11 MC RD (Rodson da Nova Holanda). “Eu vou te dar uma ideia”, en CD de funk prohibido identificado como *Bani Proibidão N.H.* Vol. 5. 23 pistas. Pista 14. Comprado en el segundo semestre de 2004.

12 MC 2D. “A voz das favelas”, en CD de funk prohibido grabado por el DJ Bani e identificado como *O melhor dos bales*. 20 pistas. Pista 14. Comprado en el primer semestre de 2005.

13 La apertura de la canción, “Agora você vê”, remite sonoramente a la sigla CV (Comando Vermelho – Comando Rojo, en español–, una de las tres facciones criminales que controlan el comercio de drogas en las favelas de Río de Janeiro. Llamando el destinatario a integrar una comunidad ampliada, la repetición denota ya la afiliación de la comunidad donde vive el MC que canta la música y también de la favela donde se realiza la fiesta: el intérprete vive en la comunidad de Borel, en Tijuca, Zona Norte de Río de Janeiro, y la fiesta donde fue grabada esta versión se organizó en Antares, favela de la Zona Oeste de la ciudad.

14 MR Catra. “Mão de onça”, en CD de funk prohibido identificado como *Cesarão*. 27 pistas. Pista 22. Comprado en el segundo semestre de 2005.

cia al identificarse a sí mismos en distintos papeles en las letras cantadas. Frente a esto, los temas del subgénero prohibido de la música electrónica aparecen como verdaderos actos de constitución de una comunidad. Tal vez sea preciso tener en cuenta la noción de “consciencia situacional” propuesta por Fredric Jameson. En ella “la narración de la historia individual y la experiencia individual no pueden sino implicar en última instancia toda la narración laboriosa de la colectividad misma” (citado por Bhabha, 2010, p.387).

En estos relatos se dramatizan algunas tensiones claves para los que habitan este territorio: a) las que oponen los jóvenes que integran los engranajes del narcomenudeo a sus jefes o enemigos; b) las que oponen las diferentes facciones rivales, y c) las que oponen los que viven en la comunidad y el grupo armado que controla el tráfico de estupefacientes en el área a otros territorios o grupos.

En ese sentido, Emilio Dellasoppa plantea el surgimiento de “una realidad marcada por el clivaje entre el grupo y ‘los otros’, que podrán existir como amigos, enemigos o neutrales. Pero el papel principal es siempre el del enemigo, el *alemão*” (2003, p.153). La música aparece, por tanto, directamente asociada a alguna de esas formas de interacción, y traduce procesos intersubjetivos que ponen en contacto –de modo simbólico– a individuos y grupos.

El sistema de referenciación de las obras del subgénero se construye a través del diálogo: el enunciador habla directamente a una segunda persona que está cerca o lejos, dentro o fuera de la “familia” (comunidad/grupo criminal). A partir de la mediación de las letras, sin que se haga necesario un encuentro cara-a-cara con el Otro (interno o externo), el *funk prohibido* proporciona

esta posibilidad de negociar dialógicamente las identidades, definiendo y redefiniendo de modo dinámico a amigos y enemigos, rivalidades y alianzas, el lugar del Yo y el lugar del Otro (no-Yo).

Para Ducrot, en situaciones dialógicas resultantes de relaciones humanas complejas como esta, existe todo un catálogo de papeles que el sujeto enunciador puede asumir o imponer con regularidad al destinatario (Cf. Maingueneau, 1997, p.31). En el contexto del *proibidão de bandido*, entre los muchos papeles que el locutor puede elegir para sí mismo en relación al papel que impone al no-Yo, destaco el de “fiel” o “puro” (aquel que “*fecha com o certo*” – se compromete con el lado correcto), el cual se contrapone al del “X-9” (informante o soplón) o “*vacilão*” (aquel que “*fecha com o errado*”), asignado a uno de los tres tipos de destinatario de este discurso: a) el sujeto que integra la facción responsable por hacer circular la canción; b) el que forma parte de una facción rival o de las fuerzas de seguridad, y c) el vecino que vive en el área territorializada por la red de narcomenudeo.

Estos dos papeles (el que se asocia a lo correcto y el que se vincula con lo errado) están integrados en el contexto de una puesta en escena más compleja que opone los sujetos que integran la comunidad ampliada –tal como la imaginan estos discursos– a dos tipos de enemigo identificados como amenazas a su constitución: el enemigo externo (“*alemão*”) y el enemigo interno (“*o cara que era nós e vacilou*”). Como lo recuerda Michel Maffesoli, el “hermano enemigo” aparece como figura fundamental en innúmeras mitologías (2012, p.10), actuando como importante elemento de formulación identitaria, puesto que suscita prácticas sociales al inculcar en cada uno el deseo de disociarse de la imagen del traidor de la comunidad y afirmar su pertenencia: “*É no convívio com os*

amigos que o tempo vai dizer/ Se tu é braço fiel, se tu é puro, pode crer” (énfasis mío)<sup>15</sup>.

Surge en esta coyuntura muy particular un discurso orientado constantemente por el miedo a los dos tipos de enemigo, lo cual impone una forma de ver el mundo y actuar en el contexto de la favela. Pero las letras del *funk prohibido* demuestran que se ve al enemigo de adentro como más peligroso que el enemigo de afuera, puesto que, por la cercanía, él retiene informaciones sobre el mundo cerrado de la comunidad segregada y sobre los engranajes del comercio ilícito de drogas, convirtiéndose así en una amenaza más grande que los que vienen del mundo externo, sean estos rivales de otras facciones o policías. Los enemigos son más peligrosos cuando parecen uno de ellos.

Reconocer el enemigo interno es un modo de definir la identidad, descubriendo quiénes son los elementos contrastivos (impuros) ante los que, para garantizar la pertenencia, los sujetos deben inmunizarse. Establecer estas marcaciones diferenciales con el Otro es una constante que se integra al propio sistema discursivo del estilo de este subgénero musical. El miedo a la contaminación explica la obsesión por expulsar la impureza, traducida en la frecuencia y diversidad de referencias al enemigo interno, señalándolo por su comportamiento traicionero o características de falso, desleal, fingido y engañador: *vacilão*, *X-9*, *cobra-cega*, *comédia*, *safado*, *ninja*, *Mister M*, *Judas traidor*, *simpático*, *verme*, *coruja*, *pela-saco*, etcétera (énfasis mío).<sup>16</sup>

15 Menor do Chapa. “Favela”, en CD de *funk prohibido* identificado como *Pesadão Providência*. 32 pistas. Pista 02. Comprado en el mercado popular de Nova Holanda (Favela da Maré) en el primer semestre de 2005. (Traducción: “Es en la vida compartida con los amigos que el tiempo va a decir/ Si eres brazo fiel, si eres puro de verdad”).

16 En la letra de la música “Judaria”, el MC Menor do Chapa hace una vez más la narra-

Se construye la pertenencia a través de la exclusión y la inclusión, dos formas complementarias de disciplinar la población local activadas a través del discurso del subgénero musical. La persecución de los elementos que ofrecen peligro de contagio es un modo no solo de proteger sino de definir la pureza. Además, esta construcción poderosa de modelos discursivos se presenta como una manera de ordenar el mundo delincencial y, a la vez, como una forma de “incluir disciplinando”, según plantea Vera Malaguti Batista, a partir de las teorías de Foucault (2009, p.93). Con frecuencia las letras subrayan esa dimensión disciplinadora del discurso: “Se liga, comédia otário, meu papo é reto e não é de mancada/ Agindo na pureza, boladão Menor do Chapa/ Ouça bem o que eu te falo, mano, vê se não esquece/ Aqui a ideia é forte e a verdade prevalece” (énfasis mío)<sup>17</sup>.

Cuando alguien que se cree pertenecer (integrar fraternalmente) a la comunidad es excluido de este grupo, se transforma en él/ ellos, reactivando la dicotomía nosotros/ ellos en una fractura del bloque compacto de la comunidad, que se desprende de una de sus partes para preservar su cuerpo limpio de impurezas: “O cara que era braço, ele vacilou/ além de tudo o safado era um X-9”, “Mais uma vida se vai, um mano que era puro/ E num

---

tiva de la traición y, para enfatizar las consecuencias nefastas que esta tiene para la convivencia en la favela, remite al tema bíblico de la traición de Jesús por Judas Iscariote. El papel-clave que la figura del traidor asume para el estilo destaca en la medida en que este recupera, da continuidad y actualiza una cuestión crucial de la tradición cristiana, y también en la medida que observamos la riqueza de vocablos usados para mentarla, constituyendo verdadera lista de términos para referirse al sujeto de la alevosía: “O inimigo é a serpente, perverso, traidor, maligno, anti-cristo, verme, impostor. Quem traiu, quem conspirou, vai pagar. Quem traiu vai pagar, na fé de Deus, quem traiu vai pagar na fé de Deus, a judaria que fizeram com um mano meu.” En otro tema cantado por MC G3 y titulado “Quem traiu vai pagar”, se repite el aviso: “Não adianta se esconder que o bonde vai cobrar/ Quem traiu vai pagar, é o bonde da Penha”. (Traducción: “El enemigo es una serpiente, perverso, traidor, maligno, anticristo, parásito, impostor. Quien traicionó, quien conspiró, va a pagar. Quien traicionó, va a pagar, en la fe de Dios, la maldad que hicieron con un hermano mío”. “No vale esconderse que el grupo va a cobrar/ quien traicionó va a pagar/ es el grupo de la Penha).

17 Menor do Chapa. “Favela consciente”, en CD de funk prohibido identificado como Funk Neurótico 23. 28 pistas. Pista 26. Comprado en el segundo semestre de 2004.

comédia acreditou demais”, “Não aceito judaria e nem vacilação/ X-9 morre rápido no Parque União”<sup>18</sup>. En un contexto en donde el X-9, traidor o desertor, representaría la impureza que debe ser evitada, el *funk prohibido* demuestra cómo en el terreno comunitario se reinventan estrategias para garantizar la integridad del mundo cerrado, protegiendo a los sujetos de lo inmundo y construyendo el ideal de pureza mediante las representaciones simbólicas. Adriana Rossi, investigadora y especialista en la temática política y social del narcotráfico, nos recuerda que “las reglas de pertenencia son estrictas; no permiten excepciones ni debilidades que pongan en peligro la existencia de organizaciones, redes, rutas, y el funcionamiento del negocio en su conjunto. Las violaciones se castigan con una brutalidad y ostentación deliberadas, en los límites de la barbarie” (Rossi, 2009, p.27).

A través de las músicas que legitiman prácticas brutales en comunidades que tienen sus propias normas, de acuerdo con usos y costumbres directamente asociados a una sociabilidad urbana violenta, se justifica la eliminación de un mal que amenaza el cuerpo social. El discurso reactualiza una barrera simbólica que se propone separar y proteger a los que integran la comunidad del peligro que está a su alrededor: los enemigos declarados y los falsos amigos: “Eu cheguei pra multiplicar, pra somar e dividir,/ Dentro da minha humildade, não vim pra diminuir./ O certo é o certo, o errado é o errado,/ Vacilou na Nova Holanda, tu vai ser decapitado/ É, é, é, tu vai ser decapitado, tá ligado?/ Ah, seu comédia pela-saco, tu nunca fortaleceu/ Toma uma calça de estopa e um casaco de pneu” (énfasis mío)<sup>19</sup>.

18 Traducción: “No acepto traiciones ni soplón/ sapo se muere rápido en el Parque União”.

19 MC Frank. “Homem tocha”, en CD de *funk prohibido* identificado como Bani N.H. Vol. 5. 23 pistas. Pista 02. Comprado en el segundo semestre de 2004. (Traducción: “Llegué para multiplicar, para sumar y restar,/ En mi humildad, no vine a disminuir./ Lo cierto es lo cierto, lo errado es lo errado,/ pifió en Nova Holanda, tú vas a ser decapi-

Canciones como esta enuncian un discurso que afecta directamente la vida de millares de personas, puesto que, en situaciones de comunicación muy particulares que se dan en el contexto de una fiesta popular en la que el equipo de sonido lleva sus ecos a toda la comunidad, ponen en circulación un conjunto de normas de fundamental importancia para la reproducción de las actividades del tráfico en las comunidades territorializadas y para la convivencia cotidiana de los vecinos.

El diputado Marcelo Freixo, vicepresidente de la Comisión de Derechos Humanos de la Asamblea Legislativa del Estado de Río de Janeiro señala que esas áreas se presentan como mundos cerrados con sus propias reglas y códigos porque el Estado abdicó de su soberanía en esos barrios informales no del todo integrados (social, económica y legalmente) a la trama urbana municipal. Según él: “La gente es víctima de un poder local arbitrario, que está en manos de jóvenes inconsecuentes, acostumbrados a un código de violencia desde muy pequeños” (O Globo, 31/03/2008).

## LOS VECINOS, EL NARCOMENUDEO Y EL CÓDIGO

“Ninguna autoridad manda aquí más que MB”, dijo una vecina con quien hablé diversas veces, refiriéndose al jefe local que a fines de noviembre de 2004 sustituyó a André Moral en el control del tráfico de drogas. Así como en el funk que dice: “*Quem manda no baile é o Moral, Moral, Moral*”<sup>20</sup>, podemos concluir que también en los demás aspectos de la vida cotidiana nadie está al mando allí, a excepción de los jefes del grupo que controla la venta de droga al menudeo.

---

tado/ Sí, sí, sí, vas a ser decapitado, ¿comprendes?/ Ves, huevón pela-saco, tú nunca fuiste de los nuestros/ Agarra ese pantalón de estopa y una chaqueta de neumático”.)  
20 (Traducción: “Quien manda en el baile es el Moral, Moral, Moral” DJ Bani. “Montagem”, en CD de funk prohibido identificado como Bani NH. 27 pistas. Pista 15. Comprado en el segundo semestre de 2006.

Al entrar por las calles y callejones de las comunas, se manifiesta de modo explícito a través de la música la confrontación entre un sistema de justicia amplio para toda la sociedad y otro sistema local de normatización social regulado por códigos que se basan en la costumbre y cuyas disposiciones se van formulando de acuerdo con las prácticas dominantes en el barrio duro. En el área territorializada por las redes del microtráfico, los códigos diferenciales de las comunas entran en contradicción con el ordenamiento jurídico de la nación. Comprendiendo, como Jesús Martín-Barbero, que la “socialidad es la trama de relaciones cotidianas que tejen las gentes al juntarse y en la que anclan los procesos primarios de interpelación y constitución de los sujetos y las identidades” (1999, p.2), podemos decir que nuevos códigos pasan a regir la sociabilidad en este territorio.

Se crea así un área de excepcionalidad de la ley y de las normas que rigen las interacciones sociales en la ciudad. Ahí la normatividad es fruto de la violencia, pero también de los pactos. Es justamente en estos territorios que el *proibidão* será permitido y aparecerá como un factor fundamental para que se pueda comprender cómo el consenso es socialmente construido. Un conjunto de códigos se desarrolla a partir de ciertas necesidades específicas en esos espacios populares ignorados por el poder público (necesidades de los narcos pero también de los vecinos). Eso se refleja en la emergencia de un “sistema de justicia no escrito” que rige en la periferia y sobre todo en las favelas de Río de Janeiro. Fundado en la tradición, en la oralidad y los códigos consuetudinarios, ese sistema local de normatización social remite a un mundo campesino del que provienen gran parte de los habitantes de las favelas cariocas formadas por grandes olas de migrantes del Nordeste brasileño, realidad regional de la que estaban alejados los representantes de la ley y la justicia.

Las favelas cariocas son zonas territorializadas, que tienden a auto-regularse sin la presencia del Estado, creando una especie de estatuto legal propio, diferente de aquel por el que se rige el resto de la ciudad. El conjunto de leyes escritas que constituyen el Código Civil y el Código Penal<sup>21</sup>, que tienen la función de regular las relaciones entre los individuos y entre estos y el Estado, tiene una validez bastante restringida en este espacio. El nuevo código adoptado en esos barrios de emergencia o asentamientos precarios presenta menor complejidad y, para que sean conocidas las “leyes” preestablecidas y los sujetos no sufran el riesgo de castigos por transgresiones que no tenían consciencia de estar cometiendo, pasa a ser transmitido a través de la música, tal como en las sociedades tradicionales donde predominaban las narrativas orales con una finalidad semejante. Responsable por los momentos de placer colectivo en la fiesta semanal, pero también por la inculcación del código local o ley no escrita, el MC asume esa función de mediador y vocero, marcando una alianza tácita entre las voces encargadas de la representación imagético-discursiva de la favela y la organización de las estructuras narcotraficantes a nivel local.

Cidinho y Doca, uno de los dúos más consagrados del funk carioca, cantan en un baile de comunidad la canción que se titula “*Dez mandamentos da favela*”. Antes de comenzar a cantar, dejan registrada ya una de las consignas de la facción Comando Vermelho (“*Fé em Deus*”), exponiendo de modo claro de dónde proviene la autoridad para “legislar” sobre la vida cotidiana:

---

21 El Código Civil tiene por función regular los derechos y obligaciones de orden privado concernientes a las personas, sus bienes y sus relaciones. Las disposiciones de este Código rigen el procedimiento de las contiendas civiles entre partes. El Código Penal tipifica crímenes y establece puniciones.

Pureza, humildade, “fé em Deus”  
São três palavras dos dez mandamentos, certo?  
Vou falar agora, vê se não bate biela,  
Os dez mandamentos que tem dentro da favela:  
O primeiro mandamento é não “caguetar” “Caguete” na favela  
não pode morar;  
O segundo mandamento, já eu vou dizer, Com a mulher dos  
amigos não se deve mexer;  
O terceiro mandamento, eu vou dizer também,  
É levar “no brindão” e não dar volta em ninguém [Não é só três,  
não, são dez...  
Então, vamos se ligar aí...]<sup>22</sup>

El poder encargado de imponer el respeto a la “ley”, sin el que imperaría el desorden, actualiza brutalmente, a través de las letras de los *funks proibidos*, las imágenes de la violencia para que esta funcione como referencia ejemplar de la acción de los oyentes.

Resultado de una urbanización desenfrenada, excluyente y predatoria, la favela en regiones periféricas o insalubres es al fin y al cabo la opción para la población en condiciones de extrema pobreza y para los sujetos que migran de áreas rurales del país, atraídos por las promesas de la urbe moderna a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Otra faceta del problema de la segregación socioespacial de los pobres en ciertas áreas que se vuelven enclaves donde el Estado abandonó su soberanía es la

22 Cidinho e Doca. “Dez mandamentos da favela”, en CD de *funk proibido* identificado como Só PR 02. 29 pistas. Pista 08. Comprado en el segundo semestre de 2010. (Traducción: Pureza, humildad, “Fé en Dios” Son tres palabras de los diez mandamientos /Voy a hablar ahora, ve si no mueres /los diez mandamientos que hay dentro de la favela/ el primero es no delatar/ delator en la favela no puede morar/ el segundo mandamiento, ya lo voy a decir/ con la mujer de los amigos no se debe meter;/ el tercer mandamiento, lo voy a decir también/ es llevarla bien y no dar la espalda a nadie/ No son tres, no, son diez/ Entonces, vamos a contarlos”.)

territorialización de las favelas por las cadenas del microtráfico o narcomenudeo de alucinógenos y estupefacientes, con el consecuente surgimiento de una para-legalidad en territorios que se superponen al territorio formalmente controlado por el Estado.

Los jefes locales de las facciones se adueñaron de territorios delimitados y fueron elevados a la posición de “legisladores” y “jueces” informales en el ámbito de la comunidad, tal como plantea el geógrafo Marcelo Lopes de Souza, especialista en ordenamiento urbano y territorial: “Al ser territorializadas, controladas por esta o aquella banda de traficantes de drogas, vinculada a esta o aquella ‘organización’ (‘facción’) del tráfico de drogas local, la libertad de los que ahí viven [...] pasa a ser restringida por las circunstancias y ‘leyes’ impuestas por jefetes y pequeños tiranos del microtráfico: ‘toque de queda’, ‘ley de silencio’, etc.” (Souza, 2006, p.17).

La expresidente de la Asociación de Vecinos de la favela Nova Holanda y hoy investigadora dedicada al tema de la violencia en las favelas cariocas critica la victimización de los pobladores dominante en los discursos de la prensa o aun en los estudios de muchos sociólogos, antropólogos o geógrafos que escriben sobre este territorio. Según Eliana Souza, a partir de esa visión:

todos allí son probrecitos –nada pueden hacer, puesto que el traficante los domina– o son sospechosos. Esas dos visiones son prejuiciosas porque no reconocen al habitante de la favela como él es en su realidad. El dominio del tráfico en la comunidad también es legitimado por el habitante del área, que reconoce este poder al llamar al traficante para intervenir en una discusión

entre marido y mujer, pelea de vecinos y hasta para dar permiso para instalar un puesto de frutas en la acera<sup>23</sup>.

Los registros que encontré sobre la cotidianidad de las favelas y la relación de los pobladores de esos barrios con los jóvenes vinculados al narcomenudeo se presentan muchas veces como un discurso vital no solo para la comprensión de esta realidad, sino también para fundamentar las acciones del Estado al tratar con estos dos grupos. La insuficiencia de datos o las limitaciones cognitivas motivadas por la distancia de parte de los agentes públicos<sup>24</sup> requiere un registro al que estos actores institucionales puedan acudir para tratar de entender la naturaleza del fenómeno y que les permita, de modo muy sencillo, justificar la acción bélica del Estado en contra de este enemigo que, según tal narrativa, mantiene a miles de personas como rehenes. Los periodistas y los especialistas surgen aquí para ofrecer este discurso.

Los habitantes de las favelas no constituyen comunidades subyugadas por el terror que dominó las favelas cariocas ni tampoco son cómplices de los narcos en sus actividades ilegales, pero no se llega adonde se llegó sin una fuerte colaboración de parte de los vecinos, por miedo o para beneficiarse de alguna manera.

---

23 Eliana Souza entrevistada por Pedro Barreto, "O alvo mais fácil", en *Jornal da UFRJ*, año VI (51), jan.- mar. 2010, p.11.

24 En dos notas de prensa sobre el funk prohibido titulado "Bonde do 157" –referencia al artículo del Código Penal que trata del robo con amenaza violenta: "Não tira mão do volante, não me olhe, não se mexe. É o Bonde da Chatuba, do artigo 157"–, la inspectora da Polícia Civil Marina Maggessi afirma que esas canciones asumen una función pedagógica para los jóvenes que ingresan en el mundo del delito, sirviendo como cartilla de primeras enseñanzas que orientan a los iniciantes sobre qué hacer o decir en el acto de robar un coche. Las notas se titulan "Escândalo: funk do mal ensina a roubar carro" (*O Dia*, 29/09/05) y "Funk incentiva ação de ladrões da Mangueira" (*O Globo*, 13/06/2006). Interpretaciones fantasiosas como esta estimulan y son estimuladas por un imaginario del miedo alimentado diariamente por el tratamiento que los medios de comunicación dan a los sucesos vinculados al territorio de las favelas y a los sujetos que ahí viven.

Pese a que, en rigor, solo “una parcela residual de vecinos de las comunidades populares en que se observa la actuación del narcomenudeo está directamente involucrada en el tráfico” (Sên-to-Sé, 2007, p.213), surge en estos territorios una curiosa forma de cooperación. La cooperación, según Richard Sennett, puede ser definida, “como un cambio en el que ambas partes sacan provecho” (2012, p.15). En este caso, el beneficio para los que viven en las barriadas es que las leyes de narcotráfico traen orden a una región de la ciudad donde la población tiende a ser sociológicamente anómica. El código oral, por muy brutal que sea, establece derechos entre los vecinos dentro de la comunidad.

Apoyando sus conclusiones en un amplio trabajo de investigación sobre barriadas populares, ciudadanía y violencia en el contexto de la periferia carioca, Emilio Dellasoppa señala que: “el orden impuesto por el tráfico en las áreas sujetadas a su control será aceptado como imposición, siendo a menudo preferido a la ausencia de orden” (2003, p.158). Es en este escenario, donde las instituciones y las leyes del Estado no son reconocidas por aquellos cuyos derechos el Estado no reconoce, que las redes de criminalidad pueden generar lo que Mike Davis llama “paragobiernos de pobres sorprendentemente organizados” (2008, p.131).

Aunque no todos los pobladores estén de acuerdo con esa intromisión de las redes del narcomenudeo en sus vidas, la mayor parte de las disputas entre vecinos (incluso las relacionadas con límites de propiedad o aun con problemas conyugales) se resuelve no a través de la Asociación de Vecinos, por la comisaría del barrio, el Consejo Tutelar o la justicia, sino por la “mediación” de los “meninos”. Así son llamados los narcomenudeadores en la favela.

Si las instituciones no tienen credibilidad o no se hacen presentes, la población busca nuevas estrategias para resolver sus con-

flictos cotidianos. Y es en este vacío que narcotraficantes se proyectan muchas veces como jueces de conciliación, consejeros de vecinos y mediadores de conflictos.

Debido a la insuficiencia de los medios institucionalizados de actuar dentro de las fronteras del barrio marginal, los sujetos operan en total desconsideración de la ley que impera en la ciudad formal, pero no deriva de ahí un universo de caos y violencia descontrolada. Muchos que tienen el hábito de mirar a las sociedades subalternas no por lo que ellas tienen, sino por lo que ellas no tienen, desconsideran el hecho de que es necesario que haya alguna ley sin la que no hay orden social.

En un tema cantado por MC Kátia, el cual se inscribe en la serie de duelos entre “fiéis” (esposas) y “lanchinhos” (“meriendas” o amantes) trabados musicalmente a lo largo de la década, el sujeto enunciador que encarna la “esposa fiel” critica a la opo-nente y amenaza con recurrir a la violencia. Sin embargo, reconoce que solo puede llevar a cabo la acción violenta en un espacio exterior al barrio marginal. En el locus de la enunciación, que es la favela territorializada por las bandas criminales armadas, la resolución violenta del conflicto implicaría un choque con aquellos que detentan el monopolio de la violencia: “*Vou te dar um papo reto do que vai acontecer./ Se tu sair com o meu macho/ Você vai se arrepender/ Na favela não tem briga,/ mas na pista é pra valer*” (énfasis mío)<sup>25</sup>.

El poder disciplinador del narcotráfico opera, por tanto, en las lagunas de la actuación institucional del Estado, interviniendo

---

<sup>25</sup> MC Kátia. “Safada, cachorra, sem vergonha”, en CD de *funk prohibido* identificado como Funk Neurótico 24. 30 pistas. Pista 04. Comprado en el primer semestre de 2005. (Traducción: “Voy a decirte directamente lo que va a ocurrir./ Si te metes con mi hombre / te vas a arrepentir/ En la favela no hay pelea,/pero en la ciudad es en serio”.)

regularmente en cuestiones fundamentales relativas a la convivencia cotidiana como lo es la mediación de conflictos. La negociación de las reglas del estar juntos fue asumida por el grupo que tiene el monopolio de la violencia, y la representación discursiva de los MC termina por legitimar ante los moradores la acción de la banda criminal en la gestión de los espacios públicos del área territorializada. Mientras se prolonga la convivencia de los vecinos con el bando armado en un territorio donde se observa la ausencia de los agentes estatales y considerándose también que no interesa al grupo que domina el tráfico local la entrada de los únicos representantes del Estado que allí comparecen esporádicamente, la mediación de conflictos y la represión de la violencia interpersonal pasa a ser también un papel asumido por los grupos criminales encargados de la distribución de drogas ilegales.

Según sugieren las figuras 1, 2, 3 y 4, este objetivo de regulación se extiende a otras áreas de la vida cotidiana de la comunidad y ahí tampoco se ha logrado con estrategias distintas de aquellas observadas en las letras del *funk prohibido*. La amenaza de castigo violento a los transgresores de las normas, el factor constante en las letras que difunden el código, surge también en carteles, grafitis y señales de prohibición. La estrategia no se agota en lo verbal.



Figura 1. Todo está monitoreado... (Foto: Ary Pimentel)



Figura 2. No tirar basura aquí. Estamos mirándolo. (Foto: Ary Pimentel)

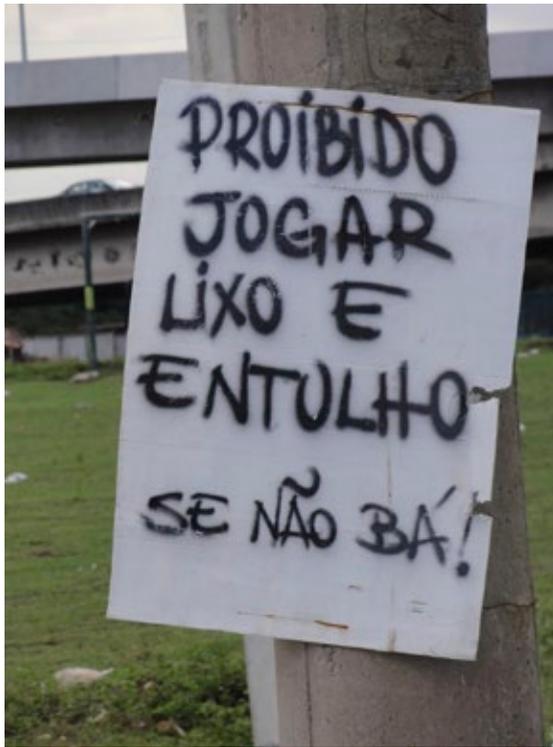


Figura 3. Prohibido tirar basura; si no, ¡pum! (Foto: Ary Pimentel)



Figura 4. Prohibido tirar basura. Ud. va a... (Foto: Ary Pimentel)

En el caso específico de las periferias de Río de Janeiro, el *funk prohibido* se volvió uno de los elementos decisivos para la configuración de la cultura juvenil y del cuadro de la sociabilidad en los barrios segregados de la ciudad. Trabajé con la hipótesis de que, al contrario de lo que se propaló en la prensa y en algunos estudios dedicados al tema, el subgénero musical actuaría dentro de una especie de etapa tardía de proceso civilizatorio, operando de modo concreto en la disminución de las altas tasas de violencia introducidas en las comunidades pobres de la Región Metropolitana de Río de Janeiro por las dinámicas de funcionamiento de los grupos de narcotraficantes que luchan por controlar los mercados de venta al menudeo en la ciudad. Seguimos aquí la idea de Norbert Elias (2008) que ve el deporte como una de las formas en las que se concentraría el proceso de civilización. Elias en su libro clásico sobre el “proceso civilizador”, defiende que algunas actividades, a las que agregaría el consumo de determinados subgéneros musicales, son muy adecuadas para preparar el cuerpo social para el paso gradual a la solución negociada de los conflictos o a la confrontación no violenta.

En estos espacios que caractericé como islas urbanas, donde valores como la agresividad, el machismo y el liderazgo violento siguen teniendo fuerte peso, la dramatización en las letras se presenta como un excelente escenario para expresar este estilo de masculinidad y, al mismo tiempo, para actuar en la contención de la agresividad, como una de las formas de control social que se encuentran en el fundamento del proceso civilizatorio.

De cualquier forma, pese a todos sus vicios y defectos, es destacable esa capacidad de regulación protagonizada y difundida por el *funk prohibido*. En algunos casos las letras tuvieron el

papel de establecer un patrón para las relaciones de pareja. La infidelidad de los cónyuges, vista como un potencial motivo de conflictos internos, se suma a las actitudes que deben ser evitadas tanto por hombres como por mujeres, pasando a integrar el código local como se puede entrever en la letra del funk “*Não troca de marido*”, cuyo discurso de poder trata de dar un sentido normatizador a lo que llama el “*proceder da favela*” (procedimiento o comportamiento regulado por las normativas internas): “*Pras fiéis que estão presente, ouça bem essa parada:/ Se trocar de marido, ganha várias madeirada.../ Se liga aí, mulher, segura a perereca/ Se trocar de marido, na favela fica careca...*”<sup>26</sup>. El castigo o su figuración en las letras de música es disuasivo para la población en general de la comuna.

Otro tema grabado en la fiesta semanal (baile) de una favela bastante lejana menciona también el corte obligado del pelo femenino como castigo para las infieles, penalidad que se extiende también a las que se dedican al chismorreo o habladuría. Es una alerta a las consecuencias de otras infracciones más graves: “*Vacilou, fica careca, essa letra é pras mulher (sic)/Atividade nessa porra, vamo’ quebrar na madeira/ Raspa a cabeça da safada que quer virar fofoqueira/ Fofoqueira é o caralho, preste muita atenção,/ Antes de pegar o homem dos outros e criticar osirmão*”<sup>27</sup>.

26 MC Katia. “*Não troca de marido*”, en CD de funk prohibido identificado como CV Proibido. 97 pistas. Pista 80. Comprado en febrero de 2008. (“Para las esposas que están presentes, oigan bien esa vaina: / Si cambias de marido, te vas a ganar varios porrazos.../ Fíjate, mujer, controla la concha / Si cambias de marido, en la favela quedas pelona...”.)

27 MC Nulah. “*Osama quer uma tropa*”, en CD de funk prohibido grabado en la favela de Barbante e identificado como BBT. 25 pistas. Pista 04. Comprado en el primer semestre de 2006. (Traducción: “Se equivocó, queda calva, /esta letra es para las mujeres./ Si sigues en esa vaina, vamos a darte golpes./ Rapa la cabeza de la perra chismosa./ El chisme es tontería, presta mucha atención,/ Antes de coger el hombre de otras y criticar a los hermanos”.)

Conforme a un conjunto de normas que, cabe decir, no constituyen solo el “código del tráfico”, sino que son compartidas por los vecinos de muchas comunidades, el chismorreo, la mentira (“*não mandar um papo reto*”) y las relaciones sexuales entre mujeres solteras y hombres casados son vistas como infracciones, pues afectan la convivencia armónica entre los miembros de la comunidad.

Por todo lo dicho, queda claro que el *proibidão* con sus códigos actúa en distintas áreas de la vida cotidiana, demostrando una gran capacidad de regulación. Sin embargo, no debe pensarse que su uso es homogéneo. Se multiplican los ejemplos de mensajes contradictorios. Mientras que letras como las citadas arriba refuerzan una idea de moralidad sexual presente en el noveno mandamiento bíblico: “No desearás la mujer de tu prójimo”, hemos podido identificar canciones de mucho éxito en los bailes de comunidad que defienden o proclaman abiertamente el adulterio entre hombres y mujeres como modelo de acción: “*Se liga no meu papo, que é tão interessante/ O homem de verdade tem que ter uma amante*”<sup>28</sup> y “*Ô fiel, recalcada, o melhor é ser amante/ enquanto eu como seu marido, tu se acaba lá no tanque,/ lava, passa e cozinha, faz tudo direitinho,/ e só pra te deixar bolada: eu tô comendo teu marido*”<sup>29</sup>.

La función reguladora del subgénero musical en el contexto de las comunidades se muestra carente de un discurso uniforme y no

---

28 “*Tem que ter uma amante*”, MC Mascote. Traducción: “Ojo a mi discurso, que es muy interesante/ El hombre de verdad debe tener una querida”.

29 “*Duelo*”, MC Kátia e MC Nem. Traducción: “Oye, fiel, reprimida, lo mejor es ser amante/ mientras yo me como a tu marido, tú acabas en el lavadero,/ lavas, planchas y cocinas, haces todo muy bien,/ y solo para sacarte de tus casillas: me estoy comiendo a tu marido”.

impide la circulación de canciones que pueden actuar en sentido contrario al discurso dominante, hablando, por ejemplo, de que el mejor camino a seguir por los jóvenes es buscar la escuela y alejarse del crimen. En esta investigación, pude documentar letras que llegan incluso a hacer propaganda negativa de uno de los productos vendidos por los grupos que controlan el flujo de sustancias ilegales: “Pedra pura/ Deixa a gente num maior tédio/ Vendendo a roupa do corpo/ E a janela do prédio/ Mas, depois,/ Triste num canto sozinho/ Lembra que se derramou / A madrugada num copinho/ [...] *Aí vem o desespero/ Preste muita atenção,/ Eu vendi a porra toda/ Eu sou um crackudo vacilão*”<sup>30</sup>.

La postura de los MC observada en las letras muchas veces parece presentar una radical contradicción, pero esto solo ocurre si uno ve el discurso del subgénero musical como un bloque compacto a través del cual se expresaría coherentemente un conjunto de valores, siempre los mismos. Como hemos podido ver, no es eso lo que ocurre. Al mismo tiempo que en algunas letras se estimula el consumo de alucinógenos y estupefacientes, otras pueden motivar a los oyentes a una actitud crítica hacia algunos aspectos centrales de la sociabilidad violenta como, por ejemplo, el consumo de crack (así se llama en Brasil al basuco, “base sucia de coca”) o el ingreso de jóvenes en el mundo del delito. De modo que lo más razonable parece ser aceptar que el *funk proibido* es una manifestación cultural bastante plástica que se amolda a distintos contextos, casi siempre atravesada por factores espa-

---

30 La canción, que significativamente se titula “*Crackudo vacilão*”, abre con una introducción en la que el MC orienta a los adictos a parar de consumir la droga: “*Tenho que dar um lembrete: A menorzada, vamos parar de crackear. Vamos parar, vamos ter consciência. Tá vendo que essa droga destroi. Essa droga aí é tipo João 10:10, onde diz que o inimigo só veio somente para roubar, matar e destruir*”. (Traducción: “*Piedra pura/ Mete a uno en un gran tedio/ Vendiendo la ropa del cuerpo/ Y la ventana del edificio/ Pero, después,/ Triste y solo en un rincón/ Se acuerda que derramó/ La madrugada en un vasito/ [...] Entonces llega el desespero/ Fjñense bien,/ Vendí la vaina toda/ Soy un basuquero huevón*”).

ciales, temporales, o relacionados con el locus de enunciación y los destinatarios inmediatos.

## COMENTARIOS FINALES

Al documentar la difusión de mensajes distintos o aun contradictorios que destacan la complejidad de los discursos y de los sujetos que los portan, me preocupé por la ampliación de sus usos en las áreas territorializadas y quise estudiar los discursos de los estratos populares de Río de Janeiro acompañados de otros factores, no ignorando que las relaciones entre vecinos de las comunidades marginales, los jóvenes del microtráfico y los artistas que se presentan en estos territorios estuvieron teñidas de diferentes matices. Por tener consciencia de los problemas de representación de la totalidad, en el presente estudio no se pretendió retratar todos los seguimientos del *funk*, sino observar en las letras de su vertiente prohibida cómo se refleja una ambivalencia entre la normativa que rige un circuito de sociabilidad y las prácticas contradictorias que hacen las disposiciones de la normativa, sujetas a un constante reordenamiento de la sociedad por parte de los que ocupan el territorio. Con esto se intentó evitar el acto de simplismo que empalidece la complejidad y la multiplicidad de facetas del fenómeno.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, M. (1999). *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Barreto, P. (2010). "O alvo mais fácil". En *Jornal da UFRJ*, VI(51), 11.
- Batista, V.M. (2009). A juventude na criminologia. En H. Bocayuva y S. Alexim Nunes (Orgs.), *Juventudes, subjetivações e violências*. (pp.91-99). Río de Janeiro: Contra Capa.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bhabha, H. (2010). *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cragolini, A. (2006). Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (10). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201006>
- Damatta, R. (1994). *O poder mágico da música de carnaval (Decifrando Mamãe eu quero)*. Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira (pp.59-89). Río de Janeiro: Rocco.
- Davis, M. (2008). *Apologia dos bárbaros*. São Paulo: Boitempo.
- Dellasoppa, E.E. (2003). Funk'n Rio: lazer, música, galeras, violência e a socialização da "onda jovem". En P.C. Pontes Fraga y J.A. Silva Iulianelli (Orgs.), *Jovens em tempo real* (pp.148-169). Río de Janeiro: DP&A.
- Elias, N. (2008). *O processo civilizador*. Vol. 2. Formação do Estado e civilização. Trad. Ruy Jungmann. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- García Canclini, N. (2008). *Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento*. J. Teixeira Coelho Netto (Org.), *A cultura pela cidade* (pp.15-31). São Paulo: Iluminuras.
- García Canclini, N. (2010). *Imaginaris urbanos*. Buenos Aires. Eudeba.
- Herschmann, M. (2000). *O funk e o hip-hop invadem a cend*. Río de Janeiro: UFRJ.
- Ludmer, J. (1985). "Las tretas del débil". En P. Elena González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango* (pp.47-54). Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus: el ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Maffesoli, M. (2012). *Ensayos sobre la violencia banal y fundadora*. Buenos Aires: Dédalus.
- Maingueneau, D. (1997). *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, Editora da Unicamp.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México, D.F.: Editorial Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1999). De las hegemonías a las apropiaciones. Formación del campo latinoamericano de estudios de comunicación. En *Anales del 1er Encuentro ABOIC (Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación)*, Cochabamba.
- Minayo de Souza, M.C. (1999). *Fala galera. Juventude, violência e cidadania na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Piccolo, F.D. (2007). Os jovens entre o morro e a rua: reflexões a partir do baile funk. En G. Velho (Org.), *Río de Janeiro: cultura, política e conflito* (pp.30-58). Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Pratt, M.L. (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Reguillo, R. (2013). *Culturas juveniles: formas políticas del descontento*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Romero, J.L. (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rossi, A. (2009). Radiografía del narcotráfico. AA.VV. Radiografía del narcotráfico: Selección de artículos de *Le Monde Diplomatique* (pp.23-30). Santiago de Chile: Editorial Aún Creemos en los Sueños.

- Semán, P. & Vila, P. (Orgs.) (2011). *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.
- Sennett, R. (2012). *Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Trad. Clóvis Marques. Río de Janeiro: Record.
- Sênto-Sé, J.T. (2007). Violência, tráfico e juventude. En V. Paiva y J. Trajano Sênto-Sé (Orgs.), *Juventude em conflito com a lei* (pp.211-221). Río de Janeiro: Garamond.
- Silba, M. (2011a). La cumbia argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. En P. Semán y P. Vila (Orgs.), *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp.244-297). Buenos Aires: Gorla.
- Silba, M. (2011b). Identidades subalternas: edad, clase, género y consumos culturales. Última Década [online]. CIDPA, 19(35), 145-168. Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v19n35/art07.pdf>> (Fecha de consulta: 21 sept. 2013.)
- Silva, L. & Machado, A. (Org.) (2008). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Río de Janeiro*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Souza, M. & Lopes de., J. (2006). *A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades*. Río de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Vianna, H. (2003). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Río de Janeiro: Editora UFRJ.
- Vianna, H. (2005). Entregamos o ouro ao bandido. *Raiz*, (1), 20-21. Disponible en: <[http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&Etid=42&Itemid=57](http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&Etid=42&Itemid=57)> (Fecha de consulta: 10 sept 2016)
- Vianna, J. (1988). *O mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

---

**Cómo citar este artículo:**

Pimentel, A. (2017). Funk prohibido, redes de microtráfico y territorio. Discurso normatizador y construcciones identitarias en la música de dos favelas de Río de Janeiro. En J. Duchesne Winter, R. Ávila Ríos, A. Pimentel, M. M. del Valle Idágarra, & E. Díaz Muñoz (Comp.), *Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica* (pp.77-116). Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico.

---

## Los Autores

### JUAN DUCHESNE WINTER

Doctor en Literatura por la Universidad del Estado de Nueva York, Stony Brook. Ha publicado los libros *Narraciones de testimonio en América Latina* (1992), *Politica de la caricia* (1995), *Ciudadano insano* (2001), *Fugas incomunistas* (2005), *Equilibrio encimita del infierno: Andrés Caicedo y la utopía del trance* (2007), *Del príncipe moderno al señor barroco en Paradiso, de José Lezama Lima* (2008), *Comunismo literario* (2009), *La guerrilla narrada* (2010). Actualmente es profesor en la Universidad de Pittsburgh, EE.UU, y director de la *Revista Iberoamericana*.  
duchesne@pitt.edu

### RUBÉN RÍOS ÁVILA

Doctor en Literatura por la Cornell University. Profesor del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York, donde dirige la maestría en Escrituras Creativas. También enseñó en el Departamento de Literatura Comparada de la UPR, recinto de Río Piedras. Sus líneas de investigación entrecruzan la literatura caribeña y los estudios queer. *La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico* (2002) y *Embocadura* (2003) son sus libros publicados.  
ruben.rios@nyu.edu

### ARY PIMENTEL

Doctor en Literatura Comparada por la Universidade Federal de Río de Janeiro, Brasil. Es profesor-investigador del Departamento de Letras Neolatinas de la Facultad de Letras de la misma universidad, donde además es miembro del Programa de Pos-

grado en Letras Neolatinas. Sus investigaciones han abordado temas relacionados con estudios subalternos, culturas juveniles y estudios de las producciones imagético-discursivas de las comunas, villas de emergencia o favelas. Actualmente desarrolla investigación sobre la auto-representación de sujetos subalternos en la música y en la literatura de Brasil y Argentina, con un proyecto intitulado “Márgenes de la literatura y periferias de la ciudad”. Ha publicado, entre otros, “El funk de Río de Janeiro y las comunidades imaginadas: entre la prohibición por ley y la pacificación por la guerra” en la *Revista Europa* (2012), “O selfie da periferia: pensando a autorrepresentação através da Literatura Marginal e da fotografia de Bira Carvalho” en la *Revista Aletria* (2014) y “Torcedores de futebol e identidade pós-nacional na Nova Narrativa Argentina” en la *Revista Interfaces* (2014).  
ary.pimentel@yahoo.com.br

*Cosmografías sutiles del Caribe y Latinoamérica* presenta un trazado novedoso para la crítica cultural caribeña latinoamericana abrevado en la II Conferencia de teorías y literaturas en el Caribe y Latinoamérica (Diálogos, conexiones, historias compartidas), realizada en Barranquilla del 9 al 12 de septiembre de 2013 y organizada por la Universidad del Atlántico, la Pontificia Universidad Javeriana y el grupo de trabajo e investigación Gran Caribe: pensamiento, cultura y literatura (GCaribe).

Las que fueran en ese momento las conferencias centrales del evento siguen hoy movilizando puntos de reflexión relevantes, modos de actuación, perspectivas y temáticas sustanciosas; rumbos excitantes para pensar el Gran Caribe y Latinoamérica, sus literaturas y sus culturas, en los próximos años.



**UNIVERSIDAD  
DEL ATLÁNTICO**

