

## **COBRA NORATO, MACUNAÍMA Y LOS CUENTOS INDÍGENAS DE LA AMAZONÍA\***

*COBRA NORATO, MACUNAÍMA AND INDIGENOUS TALES*

**PRISCILA FAULHABER**

Museo de Astronomía y Ciencias Afines /UNIRIO/UFAM  
pfaulhaber@globo.com

**Resumen:** Las obras *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y *Cobra Norato*, de Raul Bopp, son hitos de la literatura modernista brasileña. Sus autores recorrieron el camino inverso al realizado por expedicionarios y naturalistas europeos que copiaron los cuentos de la selva y los tradujeron a las lenguas de sus países de origen, pues pusieron de relieve el carácter nacional de esos relatos contados por indígenas. En este artículo, correlaciono ese imaginario modernista con narraciones nativas que presentan, en los días que corren, versiones actualizadas de cuentos indígenas cuyos protagonistas son héroes problemáticos asociados a procesos igualmente étnicos. Durante investigaciones de campo de índole etnográfica, he escuchado, en efecto, enunciados provenientes de dichas narraciones. Los narradores asocian las peripecias de sus héroes a hechos vividos en la vida cotidiana de su gente. Tales relatos son recurrentes en diferentes áreas de la Amazonía nativa, ya sea en el corazón de las culturas de pueblos indígenas o en comunidades afrodescendientes.

**Palabras clave:** *Macunaíma*, *Cobra Norato*, literatura brasileña, cuentos indígenas, imaginario amazónico, tiempo de la narración.

**Abstract:** *Macunaíma* by Mário de Andrade and *Cobra Norato* by Raul Bopp are landmarks in Brazilian modernist literature. Their authors followed an opposite path to that of European explorers and naturalists who copied tales from the forest and translated them to the languages of their countries of origin. They highlighted the national character of these stories told by indigenous people. In this article, I correlate this modernist imaginary with native narratives that, currently, present updated versions of indigenous tales, whose protagonists are problematic heroes associated with ethnical processes alike. During ethnographic fieldwork, I have heard, in fact, statements deriving from these narratives. The narrators associate their heroes' adventures with facts

\* Versión al español de Adriana Carina Camacho Álvarez. Agradezco a Ivan Proença por las clases en su taller literario (OLIP) sobre el tiempo en la narrativa.

of their everyday lives. Such stories are recurrent in different areas of native Amazon, either in the heart of indigenous cultures or Brazilian afro-descendant communities.

**Keywords:** *Macunaíma*, *Cobra Norato*, Brazilian Literature, indigenous tales, Amazonian imagination, narrative time.

Recibido: 28.09.2017. Aceptado: 20.05.2018.

MÁRIO DE ANDRADE compuso su rapsodia basándose en la reinención de mitos amazónicos centrados en la figura de Macunaíma, compilados por Koch-Grünberg, quien, además, los tradujo al alemán. Conocedor de lenguas europeas como el alemán, el francés y el inglés, Mário de Andrade recreó el imaginario indígena valiéndose de la ficción, produciendo textos libres a partir de sus lecturas y de su propia experiencia de viaje como “turista aprendiz”. Raul Bopp, después de haber realizado un estudio etnográfico en el río Amazonas, transpuso al texto literario –reelaborándolo– una versión del relato local de Cobra Norato, transformando al héroe cultural en personaje ficcional.

La elaboración de las obras literarias examinadas en el presente trabajo se circunscribe a las primeras décadas del siglo XX. En la producción literaria, los autores modernistas que crearon sus héroes de ficción imprimiendo nuevos significados a los héroes del imaginario cultural regional amazónico tomaron como base los vestigios de las literaturas indígenas presentes en los documentos etnográficos.

Las obras modernistas fueron divulgadas posteriormente por los medios de comunicación como la radio y la televisión y llegan, de algún modo, a todos los rincones del sertão<sup>1</sup> y de la selva. Así, las comunidades del interior, lejos de constituir unidades cerradas en sí mismas con acceso precario a los bienes culturales de la vida urbana, transforman sus narrativas por medio de una constante reelaboración interpretativa de formas históricas de expresión y comunicación, en el terreno de la actualidad.

<sup>1</sup> N. de la T.: Zona fitogeográfica del Nordeste de Brasil, cercana al litoral, situada entre el bosque nativo (*mata*) y la *caatinga* (vegetación típica de la región nordeste de Brasil, con clima semiárido), de suelo pedregoso y vegetación xerófila (*Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*, traducción libre). El *sertão* también abarca la región Centro-Oeste de Brasil y áreas amazónicas que no son selváticas.

En el presente trabajo correlaciono la creación literaria de héroes originados en relatos locales con discursos actuales que he escuchado durante investigaciones de campo de índole etnográfica y que retoman dichos relatos autóctonos.

Parto del principio de que los cuentos indígenas son géneros literarios con componentes ficcionales (Sá, 2012). Sus narradores crean héroes problemáticos cuyas acciones corresponden a peripecias vividas por los cuentacuentos. Esas historias, que son además atravesadas por conflictos históricos y políticos, presentan variantes de la narrativa de Cobra Norato, hijo de la Boyna o también de los gemelos encantados, entre los cuales sobresale la figura del personaje tramposo que burla las normas de interacción social.

Esos relatos, contados actualmente por habitantes amazónicos, remiten al imaginario étnico de pueblos específicos de la Amazonía Occidental con los cuales he interactuado, como los ticuna y mirañas, objeto de investigaciones antropológicas que he llevado a cabo después de los años 1980 (Faulhaber 1988, 2003); y de comunidades identitarias de la Amazonía Occidental, como un grupo de integrantes del movimiento nativista intitulado Cabanaje y descendientes de mundurucus en la región de Santarém (estado de Pará) que conocí después de 2010.

## **Fuentes etnográficas**

Koch-Grünberg elaboró una recopilación de cuentos cosmogónicos que escuchó en relatos indígenas durante su viaje de Roraima al Orinoco de 1911 a 1913, cuando convivió directamente con los indios taulipangue y arecuna, habitantes de la frontera entre Brasil y Venezuela. El estudioso germano tradujo al alemán esos relatos de la selva, posteriormente trasladados al español y al portugués, entre los cuales figuran las aventuras de Macunaíma y sus hermanos y las de Keiemé/Arcoíris. En sus peripecias, esos protagonistas se relacionan con la naturaleza –animales, plantas, fenómenos meteorológicos y astronómicos– y con la civilización, por lo que en dichos relatos se registran aspectos de la colonización territorial del Amazonas como los referidos a las actividades de explotación colonial realizadas en las orillas de los ríos y en el centro de la selva.

El etnógrafo alemán Curt Nimuendajú, fallecido en 1945, cuando se dirigía

a su encuentro final con los indios ticuna, describió a los héroes culturales de dicho pueblo como siendo dos hermanos, Yoi'i e Ipi, que habían pescado a los primeros hombres en la quebrada<sup>2</sup> encantada conocida como Éware (Nimuendajú, 1952). Si bien no se puede aplicar una oposición maniquea que identifique al primer hermano con el bien y al segundo con el mal, Ipi es una variante del personaje embustero, desadaptado, artero, aquel que en sus peripecias se burla de todos. Así como el héroe Taulipangue, él seduce a la mujer del hermano y usa una carnada especial para pescar a los enemigos de los ticuna.

La historia de las peripecias de Yoi'i e Ipi, recogida por Curt Nimuendajú (1952), es una variante de las aventuras de los gemelos encantados que, en la versión registrada por Koch-Grünberg, eran Jiguê y Macunaíma. Constant Tastevin (en Faulhaber e Monserrat, 2008) correlaciona las narrativas de los gemelos legendarios con relatos cosmogónicos indígenas sobre el sol y la luna, a quienes, como castigo por haber cometido incesto, se les había prohibido encontrarse en el cielo. En trabajos antropológicos y educativos se han publicado transcripciones y traducciones de textos indígenas (Índios Ticuna, 1985) que presentan variantes de dichos relatos sobre hermanos gemelos como héroes problemáticos fundadores de la cultura en la que se basa la reivindicación étnica de los ticuna.

La madre de Cobra Norato fue una indígena que quedó embarazada de la Cobra Grande mientras se bañaba en el brazo del río Cachoeiry, situado entre los ríos Amazonas y Trombetas, en el municipio de Óbidos. Siguiendo el consejo del Chamán, la madre arrojó a sus hijos al río, donde se criaron transformados en culebras acuáticas. La versión corriente en el territorio que abarca el actual estado brasileño de Pará se refiere más explícitamente a María Caninana, hermana de Norato. Debido a sus crueldades, el héroe la mata. Después de hacerlo, él pasa a pedirle a la gente que lo desencante dándole leche, lo que finalmente hace un soldado de Cametá.

<sup>2</sup> N.T.: Los llamados *igarapés* –traducidos como quebradas dentro de la literatura especializada en la Amazonía colombiana– son pequeños cursos de agua que desembocan en el gran río. El término suele emplearse para denominar las nacientes del río Amazonas.

## Literalidad de los cuentos indígenas

Mário de Andrade y Raul Bopp reconfiguraban esos relatos transponiendo signos de identidad de grupos locales que se servían de tales narrativas para constituir su autoimagen. De esa forma, contribuían a representar la identidad nacional cimentándola en términos del imaginario nacional literario. En su literatura, recurrieron a figuras de lenguaje vinculadas a la analogía, que reconfiguran el signo de identidad propio y el signo del otro.

Esto confirma las palabras de Paul Ricoeur (2009: 204) cuando señala que la formación de imágenes basada en un hecho exterior ya ocurrido es fuente de creación literaria (Ricoeur, 2009: 838). Esa creación refigura el pasado por medio de la poética que, por medio de su pertinencia y lugartenencia, busca alcanzar la representación de la huella que marca el pasado en el presente<sup>3</sup>.

En las palabras de Ricoeur: “La huella, en efecto, en cuanto es dejada por el pasado, vale por él: ejerce respecto a él una función de lugartenencia, de representancia (Vertrelung)”... “Esta función caracteriza la referencia indirecta, propia de un conocimiento por huella, y distingue de cualquier otro el modo referencial de la historia respecto al pasado”.

Ricoeur distingue la historia de la ficción considerando que la primera, aunque se sirva de figuras de lenguaje, está asociada a una deuda, a un deber de reconocimiento de los muertos, a un compromiso de reconstrucción del pasado basado en documentos escritos o testimonios orales que denoten prueba. En cambio, en la segunda, la literalidad de lo ficcional, aunque suponga verosimilitud, no requiere ni una reconstrucción del pasado ni correspondencia documental o prueba como fundamento factual o jurídico. Por otra parte, la narrativa constituida antropológicamente –como los relatos aquí presentados– busca fundamento teórico en la reefectuación textual del encuentro etnográfico por medio de la reflexividad de la escritura –basada en el análisis de testimonios recogidos etnográficamente– que recurre a la interpretación discursiva y textual. Pero, sobre todo, en el presente trabajo, la antropología y la historia deben ponerse al servicio de la comprensión de la literalidad de los cuentos indígenas.

<sup>3</sup> “La huella, en efecto, en cuanto es dejada por el pasado, vale por él: ejerce respecto a él una función de lugartenencia, de representancia (Vertrelung)... Esta función caracteriza la referencia indirecta, propia de un conocimiento por huella, y distingue de cualquier otro el modo referencial de la historia respecto al pasado” (Ricoeur, 2009: 838).

Mário de Andrade y Raul Bopp se acercan en este aspecto al romanticismo literario brasileño, estilo de época orientado hacia los orígenes culturales en íntima relación con la naturaleza y que se propuso retratar en portugués lo que era propio de la realidad brasileña. Parafraseando a Ricoeur (2009: 839), la “rectificación constante” de las configuraciones literarias produjo la impresión de una riqueza cultural brasileña inagotable, forjando una imagen de identidad nacional que partía de la “reefectuación” de las peripecias protagonizadas por los héroes de los relatos locales. Pero, al mismo tiempo, el modernismo, en su proyecto nacional(ista) produjo un efecto de extrañeza que apartaba las obras literarias del estilo de los narradores tradicionales, aunque se esforzara en hacer familiar lo no familiar en su movimiento de descentramiento con respecto al etnocentrismo cultural europeo. Andrade y Bopp hacen llegar los relatos de los medios rurales y del interior a los lectores de los centros urbanos, reinscribiéndolos en el tesoro de los íconos literarios. Para lograr esa alteridad, se sirvieron de breves experiencias en el mundo amazónico y de relatos de viajeros en cuya transposición practicaron un distanciamiento radical del mundo europeo.

Trazando un paralelo con la intersección de historia y ficción, Ricoeur (2009: 848-49) señala: “[...] la paradoja está en el hecho de que, al abordar la diferencia entre el otro del hoy y el otro del pasado, anula la problemática de la distancia temporal y elude la dificultad específica propia de la supervivencia del pasado en el presente, dificultad que constituye la diferencia entre conocimiento de otro y conocimiento del pasado”. En el caso de los modernistas, más que de una distancia temporal, se trató de una experiencia espacial, tanto con relación a Europa como a los pueblos de la Amazonía. Esas operaciones se dan en el ámbito del tropo que toma como eje de las literaturas indígenas.

### **La reconstrucción literaria del viaje mítico de Cobra Norato**

El poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1889-1984), cuya primera edición completa data de 1931, tiene interés etnográfico, a pesar de no haberse producido propiamente a partir de una investigación antropológica. Bopp cursó Derecho en cuatro diferentes ciudades de Brasil. Estudió en Belém (Pará/Brasil) un año, en 1921, realizando concomitantemente su investigación de

campo, en la que el contacto con el lenguaje amazónico se dio por medio de la lectura de libros y por la recopilación de relatos nativos al mismo tiempo. Aunque todavía no se había integrado a los movimientos literarios modernistas, lo motivaba la búsqueda de las raíces brasileñas, uno de los focos de interés de dichos movimientos.

Bopp se interesó por la simbología de los mitos cosmogónicos del Amazonas que investigó en el ciclo ictiológico-acuático que él caracterizó como la protohistoria de la lengua tupi. Combinó esos mitos con historias mesiánicas vinculadas al Sebastianismo (creencia mística de Portugal) que había escuchado durante su viaje a la isla de Marajó. Encontró en Cobra Norato un genio que, a pesar de haber sido gestado por la Cobra Grande, tiene una buena índole. El escenario de sus peripecias es el gran río (Amazonas). Siguiendo el viaje de Norato para casarse con la hija de la Reina Luzia, una doncella raptada por la gran Cobra Grande, en su poema Bopp retoma el itinerario mítico, repleto de símbolos de la creación, pero también deconstruye mitos como el del monte nativo o el de la inocencia autóctona.

Desde el punto de vista narrativo, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, revela ser una anti epopeya, visto que no se basa en las peripecias de un héroe convencional ni tampoco reifica las oposiciones formuladas en el ámbito del cristianismo, que identifican a la serpiente con el Mal y a la humanidad con el Bien. Rompe con el maniqueísmo presente en diferentes proyectos colonizadores integrantes del sistema colonial portugués que habían adjudicado al indio una connotación maligna. Esa satanización también se verifica en la historia de la colonización hispanoamericana. Como en las diferentes versiones de los narradores locales en las que Cobra Norato se libra del encantamiento bebiendo leche (Faulhaber, 1998). De esa forma dejará de ser culebra y recibirá una nueva identidad de acuerdo a una nueva ética, en el territorio libre de la modernidad.

### **Peripecias terrenales y desenlaces celestiales en la construcción literaria de Macunaíma**

El tono de la modernidad tiñe la obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, cuya primera edición data de 1928. Andrade transfigura el imaginario etnográfico liberándose de la necesidad de argumentar sobre la veracidad de lo

ficcional. argumentación que se exigiría si su obra consistiera en un análisis histórico basado en pruebas documentales. Al comienzo de la rapsodia, Macunaíma nace totalmente negro (alusión al color de piel de los indios tapanhuma), del vientre oscuro de la noche y del miedo. Transcurren seis años hasta que comienza a hablar y lo primero que dice es que tiene pereza. Esta caracterización, más que denotar indolencia, expresa un ritmo propio, diferente del impuesto por los defensores del progreso y de los hábitos productivistas introducidos por la revolución industrial y que llegaron a Brasil de la mano del colonialismo.

Ya en el primer capítulo Macunaíma traiciona a su hermano Jiguê seduciendo a Sofará, su compañera. Atrayéndola a la orilla del río, se convierte en un lindo príncipe y camina con ella. Como castigo, Jiguê le da una zurra a su hermano y le devuelve Sofará al suegro. Cuando Macunaíma conquista a Ci, madre de la selva e *icamiaba* (amazona) de alta estirpe de la laguna Espelho da Lua (Espejo de la Luna), se transforma en el nuevo Emperador del Mato Virgem (del Monte Nativo) y se muda al bosque de Meu Bem (Mi Bien), en los montes de Venezuela. Agotada de tanto jugar y de tantas aventuras, después del nacimiento y muerte de su hijo, tras haber cumplido su misión, Ci sube al cielo por una liana para transformarse en la Beta del Centauro. Pero antes de hacerlo le regala a su compañero un *muiraquitã*<sup>4</sup> para que esté protegido de amenazas y pueda enfrentar desafíos. En la peripecia siguiente el héroe pierde el amuleto, que se hunde en una laguna. Desconsolado, siempre recordando melancólicamente a su amada, Macunaíma vive indolente en su desidia. Pero logra salir de la postración ayudado por el pájaro Uirapuru (en español, cucarachero musical o violinero)<sup>5</sup>, quien le cuenta el paradero de la joya, vendida por un mariscador a un *regatão* (vendedor ambulante que recorre los pueblos ribereños en barco) peruano llamado Venceslau Pietro Pietra, que no es otro sino el gigante Piaimã, comedor de gente, “que

<sup>4</sup> “[...] del tupí mira-ki’tã. Artefacto de nefrita o jade, tallado en forma de víbora, quelonios, batracios, etc., que se encuentra en el bajo Amazonas, especialmente en los alrededores de Óbidos y en las playas entre la desembocadura de los ríos Nhamundá y Tapajós. A los *muiraquitãs* se les atribuyen cualidades de amuleto. Cuenta la leyenda que serían regalos que las amazonas daban a los hombres como recuerdo de su visita anual” (Manfio, 1988 *apud* Lopes, 1988, traducción libre).

<sup>5</sup> En este pasaje, Mário de Andrade nacionaliza el ruiseñor de la traducción al alemán de Koch-Grünberg.



simboliza lo extranjero” (Proença, 1950: 20), convertido en coleccionador privado e instalado en São Paulo.

Mário de Andrade retira el factor geográfico de las particularidades, subrayando el cruce universalizante de fronteras al transportar a Macunaíma y sus hermanos desde el Amazonas hasta la ciudad de São Paulo y, posteriormente, por otros puntos de Brasil, pasando incluso por lugares de la actual región Nordeste, Sur (Chuí) y de Río de Janeiro (Flamengo). Pero, antes de viajar, Macunaíma se baña en el agua de una cueva situada en el medio del río y sufre una transfiguración más: se vuelve blanco y rubio de ojos celestes.

El relato evoca imágenes de goce, valiéndose de la parodia. Pervierte el sentido religioso del arcoíris, mostrando que la imagen de pasar por debajo de una bóveda multicolor evoca la inversión sexual. En las peripecias para recuperar el amuleto, el héroe recurre a la *macumba*<sup>6</sup>, se mete en líos en medio de la multitud, se sirve de las máquinas (ómnibus, aeroplano, tranvía, teléfono, automóvil), se sube al tejado del mundo. Medita sobre la injusticia de los hombres, expresa una indignación real con respecto a los males nacionales que causarían la pereza, como la falta de salud y las plagas agrícolas. Decide viajar a Europa, hacia donde se había marchado su opositor. Se pierde en pequeñas aventuras. Vislumbra, desde el parapeto de la fuente del Parque del Anhangabaú (São Paulo), el barco encantado. Comparte su visión con otros transeúntes. Imagina que es una jaula, una gran embarcación fluvial con el casco de plata, un transatlántico. Pero no era más que el Agua Viva asustando al héroe perezoso. Entonces Macunaíma seduce a la nueva mujer de Jiguê, Suzi, que se convierte en estrella saltarina. No precisa viajar a Europa, puesto que el Gigante regresará rápidamente a la ciudad de São Paulo.

Macunaíma fantasea, surcando, como el padre del maitú, el vasto campo cosmogónico del cielo, siguiendo el camino iluminado por las lanternas verdes encendidas de la nube de luciérnagas, la huella de tapir que es la Vía Láctea llena de estrellas vivas, para asumir la forma de la constelación de la Cruz del Sur. Después de muchas de muchas pillerías, recupera el *muiraquitã* cuando vence al Gigante, único personaje que no se reintegra al cosmos. Pasan por momentos difíciles al retornar a la tierra natal. La voracidad de la anaconda

<sup>6</sup> El término “macumba” se emplea para designar ceremonias religiosas afrobrasileñas asociadas inicialmente a la religión nagó, pero que más tarde recibieron otras influencias, destacando las africanas, amerindias, católicas y espiritistas.

venenosa se traga a Jiguê, del cual queda solo una sombra. A Macunaíma no le queda otra opción que encontrar su propio destino. Completamente seducido por el Agua Viva Iara, se sumerge en un lago encantado, pierde su talismán y es devorado por las pirañas. En virtud de la disminución de sus poderes mágicos, logra recuperarse solo parcialmente, transfigurándose en un cojo y evocando al Saci Pererê, personaje de la cosmogonía brasileña<sup>7</sup>. Pero el cojo de Mário de Andrade no son las Pléyades del cuento de Koch-Grünberg, ni tampoco el Cinturón de Orión de la mitología ticuna. Es la Osa Mayor, constelación del hemisferio norte que solo se puede ver desde el Amazonas, al sur del ecuador.

### **Antropología sobre relatos de los tiempos que corren**

Ngeyacü me contó –y a partir de ahora hago una transcripción interpretativa de su relato (Faulhaber, 2016)– que los blancos habían asesinado al padre y a la madre del hijo de Magüta. La abuela, una raya que vivía en el río Solimões, había criado al pequeño huérfano, que se transformó en víbora, Serpiente Acuática, Cobra Norato. Por aquel entonces Brasil, Colombia y Perú ya existían. Los blancos invadían las tierras de los ticuna. Cobra Norato, que todavía era un niño, andaba de arriba abajo, por todos lados, circulando en las tierras que hoy son peruanas, colombianas y brasileñas.

El pequeño tenía unos dos años, cuando la abuela, para protegerlo, le hizo un sombrero de palma *jacitara*. Creció rápidamente. Al año, ya era un muchachito que cumplía una década de edad. Poco después, llegó a los quince años. Él se quedaba en casa mientras su abuela, para transformarse en persona, se dirigía al lago de tierra firme que formaba un salto de agua, una pequeña cascada. Mientras su abuela estaba distraída, Cobra Norato secó el agua para que apareciera el dorso de la raya en el fondo. Entonces le arrojó todas sus lanzas de *de'a* y la perforó en varios puntos de la espalda,

<sup>7</sup> Saci Pererê, Mãe da Mata, Dono da Mata, Caipora o Curupira son variantes del duende protector de las selvas y bosques. Puede ser del sexo femenino o masculino, dependiendo de la versión y, según el relato, puede tener una sola pierna o los pies vueltos hacia atrás. En diferentes relatos, se cuenta que, tras perderse en una moha, una persona puede encontrar el camino de regreso gracias a una “llave” o artefacto hecho de hojas de palma Jacitara (*Desmoncus macroantes Mart*), que sirve de instrumento mágico de orientación.

matándola. Después de la muerte de la abuela, se quedó solo en el mundo. Definitivamente transformado en culebra, deambulaba por todas partes.

Cobra Norato mató a la culebra bicéfala y logró subyugar todo el Amazonas. Vistiendo la ropa de la primera culebra, transitaba libremente por el oeste y, con la vestimenta de la segunda, circulaba por el este, sin que nadie pudiera impedirselo. Munido de esos logros, pasó a controlar las técnicas de la arcilla y la cerámica y también las de la migración de los peces. Tras haber adquirido esos saberes, el hambre ya no era una amenaza para él.

Él se probaba el sombrero de palma *jacitara*, un sombrero de astro, y comenzaba a transfigurarse. Hasta que se transformaba en Culebra, curvado, penetrando en la capa y en la piel del reptil, convirtiéndose en Arcoíris. Por eso hoy aparece así en el cielo. Se queda debajo mientras el verdadero Culebra aparece arriba, destruyendo el cuero de la víbora. Consecuentemente, en aquellos tiempos era muy difícil que hubiese una fiesta sin que surgiesen problemas. Donde hay celebración siempre ocurre alguna pelea, porque él anda en el medio. Esa es la señal que marca su presencia.

La caracterización del hijo de Magüta como huérfano está asociada a eventos de violencia vinculados con la conquista de territorios indígenas. El sombrero de palma *jacitara*, que la raya le regaló al hijo de Magüta, abarca características socioculturales. Para Cobra Norato, el paso del tiempo se acelera. Rápidamente, el niño se transforma en joven y luego en adulto. Los poderes sobrehumanos que adquiere Cobra Norato al “vestir la piel de culebra” asumiendo el disfraz de serpiente encantada revelan el carácter sobrenatural del sombrero, que confiere a su dueño el poder de actuar como si saliera del mundo de los muertos para interactuar con los vivos. La ceiba ofrece las aguaricarás que los niños que se suben al árbol dejan caer y que sirven de alimento. En su duelo con la culebra-dragón<sup>8</sup> (o Cobra Grande), Norato se vale del poder sobrehumano de controlar la naturaleza. Es así que Cobra Norato se forma, usando artificios socioculturales que se configuran como históricos. Las metamorfosis de la serpiente arcoíris<sup>9</sup> muestran el lado indomable de la naturaleza, con la cual, en última instancia, se identifica Cobra Norato, como hijo de Magüta.

<sup>8</sup> Uno de los relatos sobre la Cobra Grande refiere que la culebra escupiría agua para transformarse, acto seguido, en un arcoíris (Faulhaber, 2007).

<sup>9</sup> En algunas de sus variantes, la Cobra Grande asume la forma del arcoíris. Para más detalles, ver Faulhaber (2007).

En el relato de los ticuna, la asociación de Cobra Norato con el hijo de Magüta (Faulhaber, 2016) alude a una demarcación de la territorialidad: para acercarse a sus héroes culturales, quieren vivir en las cercanías del Éware, territorio encantado en el interior de la selva, relacionado con las fuerzas de la naturaleza, consideradas indomables. En ese territorio encantado vive el pueblo magüta, del cual, según relatan, nacieron los ticuna. En otras historias de poblaciones que habitan el curso medio del río Solimões, el proceso de identificación étnica es más difuso y Cobra Norato no aparece relacionado a la génesis de un pueblo específico, aunque el contenido étnico de los relatos todavía esté presente como demarcación de una situación instaurada por la violencia de la colonización (Pizarro, 2015).

Esos relatos se integran como interpretaciones de la cultura del contacto, que consistió en la violación de la vida nativa por parte del colonizador. Ese relato es narrado por integrantes de etnias autóctonas transformadas por la colonización, que asimilaron la etnia civilizadora en una identificación con el violador. Su origen étnico, empero, es vivido como experiencia de violación, destrucción y muerte. Eso implica un movimiento inverso, de identificación con los valores autóctonos y con las fuerzas de la naturaleza. Cobra Norato no es únicamente una encarnación de la maldad del conquistador, sino una expresión de las ambigüedades de la cultura amazónica en el sentido de revalorización de las raíces indígenas.

### **De las variantes de Macunaíma al hilo conductor de la trama**

Uno de los protagonistas de las narrativas ticuna sobre los héroes fundadores de su identidad como pueblos étnicamente diferenciados es el hermano menor de Yoi'i. Se llama Ipi y es el travieso bromista de la cosmogonía ticuna. Es él quien encarna la cosmovisión de los indios ticuna en sus viajes al mundo civilizado. Es por eso que algunos ticunas, al viajar a la ciudad de Belém para participar en un taller del Museo Paraense Emílio Goeldi (Faulhaber, 2003), no pudieron dejar de ver el gran río poco antes de unirse al mar, identificándose con Ipi en su visita al escenario iluminado de la Estação das Docas (Estación de los Muelles).

Como invariante de tales narrativas registradas mediante traducción

lingüística y educación bicultural, todos los registros después de Nimuendajú señalan que los héroes culturales del pueblo magüta salieron de la rodilla del patriarca Ngutapa'. Cuando este observó su articulación, vio gente haciendo tamiz, cerbatana, exprimidor de yuca, cesto, flecha, bolsa. El agujero creció, aumentando mucho, hasta que de él fueron saliendo dos hermanos y dos hermanas. De la rodilla derecha surgieron Joi'i y Mawatcha y de la izquierda, Ipi y Aicüna.

Al comienzo, todo estaba oscuro. Yoi'i e Ipi querían descubrir la noche y el día, las estrellas, el sol y la luna. Primero, Ipi intentó derribar el gran árbol, la ceiba, que tapaba la luz diurna. Pero no tuvo éxito en sus primeros intentos. Yoi'i fabricó una honda con pedazos de palo. Con esa herramienta obtuvo la energía necesaria para poder lanzar con fuerza una semilla, que abrió un hoyo en las ramas de la ceiba. Vio entonces un perezoso suspendido en el aire, con una de las extremidades sujeta a una rama. El héroe llamó al acuchí y le puso pimienta en las patas. El pequeño roedor trepó al árbol llevando en sus garras la pimienta tostada, que se transformó en hormiga de fuego, y la arrojó al ojo del perezoso. Este soltó entonces la rama de la ceiba, iluminando el día. Entonces Yoi'i tiró una grillotalpa (grillo topo o alacrán cebollero), que cruzó al otro firmamento. Entonces, aparecieron el cielo, la luna y las estrellas.

Inmediatamente después de inventar el fuego, el reformador se fue a la selva a buscar leños y encontró a la joven Teciarinui, por quien se encantó, llevándola a su casa. Cuando necesitó viajar, la guardó dentro de una flauta de bambú. Al volver cinco meses después, ella estaba embarazada. Entonces no quiso marcharse más y, pasados otros cinco meses, al nacer el bebé de Teciarinui, Yoi'i notó que se parecía a Ipi. Yoi'i, para castigar al hermano por haber caminado con su mujer, le ordenó que recolectase huitos (o jaguas) y los raspase con las propias manos usando un rallador de paja trenzada (Nimuendajú, 1952; Índios Ticuna, 1985; Oliveira, 1988).

Tras haberse rallado a sí mismo en la trituradora de yuca y arrojado al río, Ipi viajó a tierras civilizadas, en las que visitó el espejado Palacio de Gobierno y conoció los muelles de Belém do Pará. Cuando regresó, para castigarlo, su hermano Yoi'i, puso el mundo del revés y pasó a vivir en la parte civilizada, dentro del área Occidental, deportando a Ipi a las lejanas tierras orientales para dificultar su astucia (Nimuendajú, 1952; Índios Ticuna, 1985).

## La Amazonía y los antihéroes de la literatura modernista brasileña

Mário de Andrade elaboró el personaje ficcional de *Macunaíma* para retratar a un héroe sin ningún carácter, transgresor de los valores establecidos. En los análisis de los mitos de los indios norteamericanos, la figura de esos héroes embusteros es caracterizada como *trickster*, considerado por Robert Lowie, en la literatura sobre indios de los Estados Unidos (Lowie, 1909), y muy recordado en los cuentos indígenas de Brasil como un prestidigitador con características de transformador social. Así, esa figura remite a Prometeo, que transmitió a los humanos el conocimiento del fuego. Para Mário de Andrade, ese personaje desvergonzado, torpe, obstinado, vino para confundir y no para explicar.

Lo veo como una variante de la historia de la Luna y el Sol (Nimueñajú, 1952; Faulhaber, 2004), como el mismo enunciado de las relaciones incestuosas y jocosas entre dos gemelos legendarios que habla de la estratagema de la joven astuta que volcó el jugo de huito en su hermano incestuoso para que, a la noche siguiente, todos notaran en las manchas de su rostro las marcas del castigo por el truco que había usado para seducirla. Ahora bien, ese artificio también es registrado por Mário de Andrade entre las hazañas de Macunaíma.

En los relatos expuestos anteriormente, la acción ocurre en intervalos de tiempo acelerados: en una sucesión de rápidos acontecimientos, Norato se transforma en adulto y se libra de la abuela que lo había criado para buscar su lugar en el mundo. Mientras Yoi'i y su mujer se entretienen pescando los primeros hombres, Ipi viaja al territorio de los civilizados y de allí vuelve con tanto oro que él mismo queda dorado. La duración del relato se opone aquí al ritmo del ocio, como si se desconociera la faena, que suele retardar los movimientos y estirar el paso de un momento a otro (Matos, 2012). Esta es la base del estado de espíritu de Macunaíma, un eterno sopor, una pereza infinita.

El horror sentido ante la aceleración de las acciones que emplean los narradores nativos lo expresan los autores modernistas, como Andrade y Bopp, por medio del tropo “sumario”, término utilizado por Nunes (1988: 34). Así como la pasión de Norato lo mueve al encuentro de la hija de la Reina Luzia, dando forma a su poema antiépico, la de Macunaíma lo libera

de la postración, dando vida a la novela. Primero toma la forma de la madre del monte, Ci, quien le había regalado el amuleto que le había otorgado el poder del conocimiento de las artes mágicas. El deseo que siente por ella él lo conduce en todas sus peripecias, es ella quien lo seduce e intimida; es recordándola que él juega y sufre. En otro momento del relato, su objeto de deseo toma la forma de Boiúna, el Barco Encantado, la Cobra Grande, de la cual Cobra Norato es una versión, aunque casi no aparezca en este episodio de la rapsodia de Mário de Andrade. Esa pasión es el motivo de la vida de Macunaíma, es el suspiro que lo moviliza, es la obsesión que lo conduce en su último viaje al cielo, donde se convierte en Osa Mayor.

## Conclusión

Fundando el proyecto modernista que buscaba valorizar la idiosincrasia brasileña, Mário de Andrade y Raul Bopp rompieron con el exotismo característico del discurso eurocéntrico, evitando plasmar en sus personajes concepciones dicotómicas que oponen el defensor del bien a un enemigo propagador del mal. Crearon personajes singulares que retratan personas comunes, populares, viviendo el día a día de la Amazonía, vista como más cercana a la naturaleza que al medio urbano. Pero tanto Norato como Macunaíma van hasta la metrópoli –recorriendo sus calles, visitando sus monumentos, participando de sus cultos– ejemplificada por la entrada de la Cobra Grande y de Macunaíma al “*terreiro*”, templo de las religiones afrobrasileñas.

Cobra Norato y otras variantes de la serpiente encantada coexisten, en el tesoro de los símbolos nacionales, con Macunaíma, el héroe astuto y holgazán transformado en ícono de la “brasilidad”. El propio lugar de los relatos orales en los días de hoy lo han ocupado, en muchas ocasiones, la radio y por la televisión. Sin embargo, las influencias sobre los imaginarios locales, base de ese tipo de relatos, no los eliminan en los grupos locales comunitarios. La cultura amazónica es resultado del cruce de diferentes orígenes étnicos, cuya historia se remonta al primer encuentro de los representantes de la etnia conquistadora con los pueblos indígenas. Los relatos autóctonos que proporcionan motivos de identidad para cada pueblo o grupo social en cuestión expresan una cultura del contacto y del miedo, producto de la his-

toria del silenciamiento de los dominados y de la sofocación de las formas de expresión nativas.

Su tiempo es el tiempo acelerado ante su desidia, la pereza con la que se une al mundo de la naturaleza, diferente del mundo del progreso. Excede los límites de este trabajo explorar la dimensión creativa de la melancolía del autor, que rompe con la monotonía de las relaciones regulares, encontrando en la escritura el puente que lo conecta con el universo del trabajo.

## Referencias

- Andrade, Mário de. (1988). *Macunaíma, o Herói Sem Nenhum Caráter*. En Telê Porto Alcona Lopes (coord.). Florianópolis, Brasil: Ed. Crítica.
- Faulhaber, P. (1998). *O Lago dos Espelhos*. Belém: Museu Goeldi.
- \_\_\_\_\_. (org). (2003). *Magüta Arü Inü. Jogo de memória. Pensamento Magüta* (CD-ROM). Belém: Museu Goeldi.
- \_\_\_\_\_. (2004). As estrelas eram terrenas. Antropologia do Clima, da iconografia e das constelações Ticuna. *Revista de Antropologia*, 47(2), 379-428.
- \_\_\_\_\_. (2007). Interrogando as teorias sobre o arco-íris. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, 14(2), 503-527, abril-junio. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/3861/386138013007/> Consultado el: 17/08/17.
- \_\_\_\_\_. (2016). O chapéu de Jacitara do Cobra Norato. In *Antologia. Prosa e Verso* (89-91). Oficina Literária Ivan Proença. Rio de Janeiro, Oficina do Livro.
- Faulhaber, P. e Monserrat, R. (orgs.). (2008). *Tastevin e a etnografia indígena*. Rio de Janeiro, Brasil: Museu do Índio.
- Índios Ticuna (1985). *Torü Duü'Ügü (Nosso Povo)*. Rio de Janeiro: Museu Nacional/ UFRJ - SEC/MEC/SEPS/FNDE.
- Koch-Grünberg, T. (2002). Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná (1953). *Revista do Museu Paulista*, Nova série, vol. VII, x-y. En Medeiros, S., *Makunaíma e Jurupari, cosmogonias ameríndias* (29-228). São Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva.
- Lowie, R. (1909). The hero-trickster discussion. *Journal of American Folklore*, 22, 431-433.
- Matos, O. (2012). Educação Para o Ócio: Da Acídia à 'Preguiça Heroica'. En Novaes, Aauto. *Elogio à Preguiça*. São Paulo, Brasil: SESC, 51-76.
- Medeiros, S. (2002). *Makunaíma e Jurupari*. Cosmogonias Ameríndias. São Paulo, Brasil: Edit. Perspectiva.
- Nimuendajú, C. (1952). The Tukuna. *Publications in American Archaeology and Ethnology*, vol. XLV (org. Robert Lowie). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1-167.



- Nunes, B. (1988). *O Tempo na Narrativa*. São Paulo, Brasil: Edit. Ática.
- Oliveira, J. P. (1988). *O nosso governo: os Ticuna e o regime tutelar*. Tese (Doutorado). – PPGAS, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- Pizarro, A. (2015). El trabajador del caucho y la representación narrativa. *Cuadernos de Literatura*, 19(37), 313-327.
- Proença, M. C. (1950). *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Brasil: Edit. Civilização Brasileira.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III*. Traducido por Agustín Neira. México: Siglo XXI.
- Sá, L. (2012). *Literaturas da floresta. Textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro, Brasil: Eduerj.