

# Relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir del curupira

*Intertextual and interdiscursive relations from the image of the curupira*

*Relações intertextuais e interdiscursivas a partir do curupira*

Camilo A. Vargas Pardo

---

**Dossier:** Cosmología-Canastos-Poéticas: Entrelazamientos entre literatura y antropología

**Artículo de investigación. Editores asociados:** Barbara Göbel, Susanne Klengel

**Recibido:** 2016-04-20. **Devuelto por revisiones:** 2017-11-16. **Aceptado:** 2017-03-21

**Cómo citar este artículo:** Vargas Pardo, C.A. (2018). Relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir del curupira. *Mundo Amazónico*, 9(1): 25-47. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.57069>

---

## Resumen

En este artículo se busca trazar una red de relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir de la imagen del curupira. En la primera parte se propone una lectura del “Canto del kurupira y el toche”, interpretado por Alba Lucía Cuéllar, reparando en el contexto ritual de enunciación de los cantos. En la segunda parte se realiza un itinerario de lectura que recorre tres textos literarios donde aparece el curupira. Este ejercicio permite identificar ciertos vínculos entre la tradición oral y la tradición literaria ilustrada, evidenciando una larga historia de intercambios y transferencias culturales que continúa vigente. Asimismo, se manifiestan las tensiones que emergen de una lectura que se debate entre la interpretación del texto literario y el acercamiento a las culturas orales.

*Palabras clave:* curupira; cantos tikuna; literacidad; intertextualidad; interdiscursividad; Amazonia.

---

Camilo A. Vargas Pardo. Realizó sus estudios de pregrado (2003) y maestría (2008, *cum laude*) en literatura en la Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre literatura indígena en Colombia en la Univeristé Paris–Sorbonne en opción cotutela con la Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia. [camilo.vargaspar@gmail.com](mailto:camilo.vargaspar@gmail.com)

### Abstract

The main objective of this article is to weave an intertextuality and interdiscursivity net from the image of the curupira. In the first part I propose an interpretation, in its ritual contexts, of “Canto del Kurupira y el toche”, performed by Alba Lucía Cuéllar. In the second part I design a reading itinerary among three literary texts in which the curupira is a character. This exercise allows identifying certain links between the oral tradition and the literary illustrated tradition demonstrating a long history of exchanges and cultural transfers. Likewise, it demonstrates the tensions that emerge of a reading debated between the interpretation of the literary text and the approximation to the oral cultures.

*Keywords:* curupira; literacy, tikuna songs, intertextuality, interdiscursivity, Amazonia.

### Resumo

Neste artigo pretendo desenhar uma rede de relações intertextuais e interdiscursivas a partir da imagem do curupira. Na primeira parte propõe-se uma leitura do “Canto del kurupira y el toche”, na interpretação de Alba Lucía Cuéllar, reparando no contexto ritual de enunciação dos cantos. Na segunda parte realiza-se um itinerário de leitura que percorre três textos literários onde aparece o curupira. Este exercício permite identificar algumas conexões entre a tradição oral e a tradição literária ilustrada, demonstrando uma extensa história de intercâmbios e transferências culturais que ainda continua atual. Igualmente, manifestam-se as tensões que emergem de uma leitura que se debate entre a interpretação do texto literário e a aproximação às culturas orais.

*Palavras chave:* curupira; cantos Tikuna; literacidade; intertextualidade; interdiscursividade; Amazônia.

## Introducción

---

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, mientras el delirio del Hcaucho se expandía como una epidemia por gran parte de la Amazonia, marcando la memoria colectiva de numerosos grupos indígenas así como las dinámicas de transmisión de sus tradiciones, algunos aventureros europeos como Ermanno Stradelli, Theodor Koch-Grünberg, Konrad Theodor Preuss, entre otros, registraron una valiosa muestra de la riqueza de las tradiciones orales de varios de estos pueblos de la cuenca orinoco-amazónica. Entre tanto, en la capital de Colombia se firmaba el Concordato de 1887 entre el gobierno y la Santa Sede a partir del cual se definiría el sistema de “conversión y adoctrinamiento religioso” (Landaburu 1987: 103) de estas sociedades, enmascarado con el pretexto del progreso y la alfabetización.

Al recurrir a las lecturas de autores como Ángel Rama (2004) y Mary Louise Pratt (2010), se hace notorio en hechos como estos que el uso de la escritura alfabética ha estado vinculado con el ejercicio del poder y con la imposición de la mirada imperial europea en todo el continente americano. No obstante, creemos que resulta pertinente preguntarse por los procesos de reconstrucción de la memoria individual y colectiva, de reafirmación cultural y, por ende, de negociación con la cultura dominante que hoy en día son impulsados y dinamizados por autores indígenas a través de la apropiación de esta tecnología de la palabra, de su uso “literario” y de su articulación con sistemas tradicionales de producción de sentido que se forjan a través de un vínculo estrecho con la oralidad.

Consideramos que la escritura no puede sustituir las dinámicas de cohesión social inherentes a la oralidad y propias de las sociedades indígenas (no podría reemplazar el rol de la fiesta ritual o de la minga, por ejemplo); sin embargo, las iniciativas que surgen al interior de diferentes grupos para definir las convenciones alfabéticas de sus lenguas, para transcribir y traducir sus mitos y sus cantos, para investigar y conocer su propia tradición oral y para renovar sus creaciones verbales, nos sugieren la continuidad de una tradición que se vale de la escritura alfabética para seguir tejiendo memoria. Estas iniciativas se desarrollan en formas diferentes y en general le apuestan, hacia fuera, a la visibilización y negociación con la cultura dominante, y hacia adentro, al enriquecimiento de una tradición y unos principios culturales.

Frente a este panorama, María Chavarría (2011) nos plantea una reflexión interesante. Esta investigadora describe el proceso que las lenguas indígenas de la Amazonia peruana han sufrido, pasando de la oralidad hacia lo que ella llama la “literacidad”, es decir, el proceso por el cual estas lenguas han adoptado un alfabeto. Según Chavarría, la llegada de la escritura alfabética a la Amazonia peruana empezaría hacia los años treinta con la instauración de las escuelas misionales católicas a cargo de franciscanos, jesuitas y dominicos. En la segunda mitad de los años cuarenta se continúa con las iniciativas evangelizadoras del Instituto Lingüístico de Verano, una organización perteneciente al cristianismo protestante evangélico interesada en estudiar las lenguas nativas con el propósito de transmitir las verdades universales de la Biblia. Luego, hacia finales de los años cincuenta, vendrían las escuelas del Estado (Landaburu 1987).

En el caso de la Amazonia colombiana este proceso es similar. El control del aparato educativo quedó en manos de las misiones capuchinas que se instalaron en el Caquetá y el Putumayo desde finales del siglo XIX. Posteriormente, en 1936 los capuchinos recibirían el apoyo de la congregación de las Hermanas de María Inmaculada, conocida como Las Lauritas, para administrar los internados (Sánchez Silva 2012). Luego, en 1962, durante la presidencia de Alberto Lleras Camargo, los misioneros católicos le pasarían la batuta de la “educación” al Instituto Lingüístico de Verano gracias a un convenio con el Estado que duró hasta principios del presente siglo.

A propósito del uso del alfabeto latino para registrar las diversas lenguas indígenas en la Amazonia, Chavarría se plantea una pregunta muy pertinente: “¿cuáles son las consecuencias a nivel expresivo-literario después de setenta años de haber sido forzados a aprender a escribir en su propia lengua?” (2011: 447). En su artículo muestra que actualmente diferentes grupos étnicos reivindican un uso adecuado del alfabeto para nombrar sus lenguas. Por ejemplo, en 2008 se da una revisión de los alfabetos yine y asháninka. En 2010 la región de Loreto inicia un proceso de validación de las lenguas indígenas habladas en dicha región. En 2000 los ese'ejja crean su propio

alfabeto. En 2008 los awajún hacen un pedido público para que se use la ortografía correcta de sus topónimos y de sus nombres. En 2009 los matsés acudieron a la defensoría del pueblo reclamando que sus nombres fueran bien escritos en sus documentos (Chavarría, 2011).

Asimismo, la autora muestra un panorama de varios autores indígenas de la Amazonia peruana que han publicado en años recientes diferentes tipos de textos, tanto en español e inglés como en su lengua nativa, en ediciones que combinan la letra escrita con otros tipos de expresión: pintura, canto, tejido, etcétera. En este proceso parece jugar un papel importante el Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional de San Marcos, fundado en 1966, donde se apoya, se asesora y se publican autoetnografías, recuperación de historias orales y otras iniciativas relacionadas con el mundo indígena. De igual forma, numerosas publicaciones procedentes de la Amazonia colombiana dan testimonio de un proceso que sugiere la continuidad de la tradición oral.

Vemos entonces que hay iniciativas comunitarias y personales que deciden valerse de la tecnología de la escritura, en un complejo proceso de negociación e intercambio cultural con la sociedad hegemónica, para darle continuidad a su palabra, a su memoria, a sus costumbres, a su pensamiento y a sus sueños. Este proceso nos invita a reflexionar sobre la relectura que la aparición de estos textos sugiere de la literatura latinoamericana y colombiana. Surge por ejemplo la siguiente pregunta: ¿cómo influyen los intercambios y transferencias culturales que ponen en relación la tradición literaria ilustrada de la cultura dominante con las expresiones orales de las culturas indígenas que han pasado al registro escrito en nuestra percepción de la tradición literaria latinoamericana y colombiana? Y, por otro lado, ¿en qué medida se transforma el proceso interpretativo?

Para avanzar en esta reflexión nos proponemos poner en diálogo diferentes dimensiones poéticas. Recurrimos a los conceptos de intertextualidad e interdiscursividad procedentes de la teoría literaria. El primero, relacionado con la acepción amplia de “texto” propuesta por Roland Barthes (1982), nos permite poner de manifiesto relaciones entre textos diferentes en la medida en que el texto se asume como un conglomerado indeterminado de signos que entreteje el lector para producir múltiples sentidos. El segundo concepto, relacionado con la concepción polifónica del discurso desarrollada por Mijaíl Bajtín (1982), permite vincular fuentes disímiles presentadas en soportes diversos (oralidad, imágenes, audiovisual, escritos, etc.). En nuestro caso específico, permite plantear relaciones entre discursos escritos y orales, pues, desde la perspectiva de Bajtín, comprendemos el discurso como una entidad habitada por diversas voces que interactúan en situaciones de comunicación específicas, en forma de múltiples enunciados que tienen una carga significativa relacionada a su vez con otros enunciados emitidos en eventos comunicativos del pasado.

Teniendo como base esta plataforma conceptual, tomamos como nodo articulador la imagen del curupira para así revisar, en la primera parte del artículo, el modo en que la representación de este espíritu en un canto tikuna interpretado por Alba Lucía Cuéllar se articula con el festejo más importante de este grupo étnico. Vale la pena aclarar que la lectura del “Canto del kurupira y el toche” (*Kurupira rii puchuita arii wiyae*) responde a la pregunta: ¿cómo interpretar un texto que proviene de la tradición oral y que expresa un sistema de pensamiento con valores tan diferentes a los de la sociedad dominante? Como se verá, nuestra aproximación está mediada por el diálogo con fuentes orales (Ruth Lorenzo) y escritas (Goulard 2008; Camacho 1995), así como por las vivencias que he tenido en la comunidad tikuna de San Sebastián de Los Lagos, cerca del casco urbano de Leticia. En la segunda parte del artículo analizaremos las representaciones del curupira en tres textos literarios, como son: un cuento de la reconocida autora brasilera Clarice Lispector (1920-1977) contenido en su libro *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras* (1987); un cuento más reciente del poeta y narrador colombiano Juan Carlos Galeano (1958) incluido en su libro *Cuentos amazónicos* (2007); y la reconocida novela del modernista brasileño Mario de Andrade (1893-1945), *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928).

## El dueño de la selva en el canto

---

*Un jour, on saura peut être qu'il n'y avait pas d'art mais seulement de la médecine.*

Jean-Marie Gustave Le Clézio. *Hai*

Entre los habitantes del Trapecio Amazónico en Colombia se oye circular un rumor que no respeta edad, género ni raza. Se habla de un ser cuyo rastro es imposible de seguir puesto que tiene los pies volteados. Se dice además que tiene la capacidad de transformarse, que su casa es el árbol de la ceiba y que puede desorientar a los cazadores codiciosos para hacerlos perderse en las profundidades de la selva. Dicha criatura hace parte del imaginario local y encierra un halo de misterio que aumenta cada vez que alguien narra cómo se le apareció a algún amigo o familiar.

Este ser misterioso aparece representado en el “Canto del kurupira y el toche” (*Kurupira rii puchuita arii wiyae*) interpretado por Alba Lucía Cuéllar, una reconocida cantora y conocedora de la tradición oral en la comunidad tikuna de Puerto Nariño, en la Amazonia colombiana. El canto está consignado en el libro *Magütagü arii wiyae. Cantos tikuna*, publicado por la editorial Terra Nova (Ahué et ál. 2006). Se trata de un libro bilingüe en el que los cantos son transcritos en lengua tikuna, traducidos al español y recogidos en archivos sonoros en un CD. Estos cantos tienen por tema diferentes elementos de la flora y la fauna amazónica, y una de sus funciones es vehicular un saber colectivo que se complementa con otras manifestaciones orales y culturales relacionadas con el pensamiento mítico tikuna.

Para acercarnos al “Canto del kurupira y el toche” (*Kurupira rü puchuita arü wiyae*) hemos consultado algunas fuentes bibliográficas sobre la mitología y la cosmología tikuna<sup>1</sup>, pero también hemos recurrido a las explicaciones de una tikuna-hablante, doña Ruth Lorenzo<sup>2</sup>, sobre la versión en tikuna del canto. Antes del canto hay una narración, de modo que el canto y la narración quedan emparentados. Como la narración no está traducida en el libro, Ruth Lorenzo me explicó que esta forma de discurso en tikuna se llama *nakiima*, un relato en el que la curupira, “la madre del monte”, huele y persigue a una señora que había ido al bosque a buscar materia prima para fabricar sus “necesidades”: canasto, mochila, hamaca.

Después de este preámbulo podemos oír la voz de doña Alba Lucía Cuéllar entonando su canto encantador sobre el curupira y el toche:

Ngiã ngiã ngiã rü depawa ta î  
ngiã ngiã ngiã rü depawa ta î  
ngerütürü ngerütürü  
ngerütürü rü oetürü choî  
rü choûtürü ni üäkúraü. (Ahué et ál., 2006: 15)

En el texto escrito constatamos que el proceso de traducción privilegia la estructura semántica del canto, de manera que de las dieciséis estrofas transcritas en tikuna tan solo tenemos siete estrofas en español. Esto no impide, sin embargo, captar algunos elementos de la estructura composicional del canto, como el hecho de que los primeros versos de cada estrofa casi siempre se repiten, haciendo de este un texto rico en anáforas y aliteraciones, como es usual en las expresiones orales. La primera estrofa está traducida así: “Vamos, vamos, vamos a buscar guarumo. No y no porque mi viejo me regaña”. Este apartado sintetiza el conjunto de la canción: un diálogo donde una voz invita a la señorita a adentrarse al bosque y, en consecuencia, la respuesta de ella rechazando la invitación.

En una primera lectura me surgió la pregunta: ¿de quién es esta voz que invita con tanta insistencia a la señorita? Doña Ruth Lorenzo me explicó que el diálogo se sostiene entre dos muchachas. El diálogo es una estrategia enunciativa recurrente en los cantos y en este canto en particular evidencia dos “fuerzas”: la voz de la muchacha que invita a la señorita a ir a buscar un árbol de guarumo, lo cual representaría el impulso de acceder al bosque, un espacio atractivo y apto para la adquisición del conocimiento; y, por otro lado, la voz de la señorita que rechaza la invitación por miedo al curupira y al regaño del padre, lo cual alude a los preceptos de los mayores como reguladores de la interacción con la selva, un entorno misterioso que cuenta con reglas y normas.

En el canto, el curupira tiene tres epítetos: el dueño de la selva, el dueño del monte y el dueño del árbol, y así como en otros relatos orales, se caracteriza por perseguir infatigablemente a las personas encerrándolas entre

las raíces de la ceiba cuando las atrapa. Sus epítetos traen a colación una idea expandida entre los tikuna, así como en otros habitantes de la Amazonia: la selva tiene dueños o protectores a quienes se debe pedir permiso para entrar, son ellos los que aseguran el equilibrio cósmico y ecológico del hombre con la selva. Entonces, no es posible atribuirle valores maniqueos, pues representa simultáneamente las fuerzas de la naturaleza y el respeto que debe tenersele. De hecho, una de las funciones principales del chamán entre los tikuna, el *yu-ükiü*, es ir a los salados para entrar en contacto con los padres de los animales; allí, además de aprender con ellos canciones que luego le enseñará a la comunidad, escucha sus dictámenes para poder así regular en la comunidad el ejercicio de la caza (Goulard 2008: 318-319).

Después de que la muchacha exhorta a la señorita a salir a buscar guarumo, y de que esta se niega, la voz se centra en el aspecto de la señorita: “*Puchuita ariü echiküira*”. Esta frase, nos explica doña Ruth, describe a la muchacha decorada. En la traducción leemos: “La pinta de toches te queda bien, señorita”. Los adornos con plumas de pájaros coloridos como el toche (*Icterus chrysater*), nos indican que ella está en preparación ritual para su pelazón, de lo cual deducimos que tiene la menstruación y que deber estar en encierro. Según Ruth Lorenzo, es un canto que indica una prohibición: la muchacha que está “menstruada” debe quedarse en casa porque lleva un olor que puede atraer al curupira, entonces este espíritu la podría llevar hacia el tronco de la ceiba y “guardarla” allí.

Entre los tikuna del Trapecio Amazónico tal vez la celebración ritual más importante sea el ritual de iniciación femenina *yüüi*, conocido en español como la fiesta de la pelazón y en portugués como *a festa da moça nova*. Esta ceremonia reinstaura el tiempo mítico de creación del género humano y deviene enseñanza ontológica para evitar el quebrantamiento del orden cósmico. Es un ritual altamente codificado que conglera los principales elementos simbólicos del pensamiento mítico tikuna alrededor de la *worekü* (señorita).

La *yüüi* se debe organizar cuando las niñas tienen su primera menstruación, *marütaya*, evento que pone en alerta a la familia frente a las fuerzas del cosmos que deben armonizarse, pues de no ser apaciguadas a través de este ritual pueden ocasionar importantes daños en la sociedad tikuna y hasta provocar el fin del mundo tal y como lo conocen los tikuna. Tras su primera menstruación, la señorita *worekü* recibe, durante un encierro ritual que puede durar de uno a varios meses, los preceptos que permitirán el mantenimiento de la tradición cultural y de la vida de los tikuna en la selva.

La ceremonia tiene un orden bien definido y en ella participan diferentes elementos y acciones rituales de gran fuerza simbólica que recuerdan las tradiciones y creencias del grupo: hay instrumentos musicales como tambores, cascabeles, bocinas, un caparazón de tortuga, así como cantos,

diferentes disfraces, pinturas corporales con huitos, adornos con diferentes tipos de plumas, como por ejemplo la corona de plumas para la joven *worekü*. Asimismo hay acciones simbólicas como diferentes tipos de baile, el corte del cabello de la joven *worekü* o el encierro en el corral de canangucho (para una descripción etnológica de la pelazón, v. Camacho 1996).

Es entonces una celebración de suma importancia en las comunidades indígenas tikuna, pues asegura el bienestar social, la armonía con el entorno natural y la conservación de las tradiciones y creencias del mundo tikuna. El ritual busca congraciarse al hombre con sus creadores y con las madres o espíritus que gobiernan la naturaleza, para asegurar la continuidad física y social. De allí que el sentido y la fuerza de cantos como este resida en su lengua original, en la oralidad y en su contexto ritual.

En lo que concierne al estudio de estos cantos, este hecho supone dilemas teóricos y metodológicos muy importantes para un estudioso de la literatura, ya que se levantan barreras interpretativas que a veces parecen insoslayables. Quizá uno de los caminos para aproximarse a estos “textos” sea asomarse al umbral del tiempo mítico que anuncian los tambores que resuenan en la selva desde el principio de este festejo, despojarse aunque sea por unos momentos de los derroteros del conocimiento que nos ha impuesto la lógica cartesiana y de los esquemas del aparato académico, para aceptar y abrirse a otras formas de conocimiento y de concepción del mundo. En la *yüü* el tambor *tutu* le anuncia a la comunidad un acontecimiento, un evento especial, y su sonido va a insistir durante tres días trayendo así al presente el tiempo mítico de la creación. Tratemos de quedarnos con el eco lejano de estos tambores para continuar... tum tum tum tum...

La resonancia del tambor aún me recuerda la profunda conmoción que me produjeron los cantos tikuna durante una pelazón a la que me invitó en el año 2006 doña Ruth Lorenzo en la comunidad de San Sebastián de los Lagos, cerca de Leticia, cuando hacía mi investigación sobre mitología tikuna para la maestría en literatura (v. Vargas 2008). Recuerdo que la abuela Juliana Rufino me tomaba a veces del brazo para que yo escuchara sus cantos, desafortunadamente mis “herramientas de investigación” no me bastaban para poder comprenderla. No obstante, pese al abismo idiomático, ambos nos esforzábamos por comunicarnos, ella sin duda quería transmitirme algo mientras yo me dejaba envolver por la cadencia de los cantos.

En esa ocasión bailé y toqué mucho el tambor durante gran parte de la fiesta; fue así como pude, en mi condición de invitado-extranjero, participar de la ceremonia de manera activa, gracias a una decisión espontánea que se dio cuando alguien me pasó un tambor *tutu*. Después de bailar me sentaba a descansar y a tomar masato y payavarú (bebidas moderadamente alcoholizadas gracias a la fermentación del jugo de la yuca) y luego me ponía a bailar de nuevo. Al segundo día, cuando las tres señoritas *worekü* ya



habían salido del corral de encierro bajo la cuidadosa compañía de los tíos y familiares, y ya las mujeres de sus familias les habían cortado el pelo según el protocolo ritual, llegó un momento en que, como un obsequio, me tocó bailar tomado de los brazos de dos hombres cuyos cantos me conmovieron de un modo verdaderamente asombroso para mí. Al cabo de un momento los tres estábamos llorando y así permanecemos un rato hasta que ellos cambiaron de canto.

Como quedé tan impresionado, luego le pregunté a uno de los cantores qué significaba lo que cantaban. Me respondió “le cantamos a nuestros antepasados, mostrándoles que la fiesta se hace como se debe”. En ese momento una tormenta se asomaba a lo lejos y él completó su respuesta: “Mire, ahí vinieron para ver”.

Por supuesto, hay mil detalles de importante carga simbólica que se me escapan en esta breve descripción personal de mi vivencia en la pelazón, pero quise traer a colación este momento tan importante para mí, pues creo que ilustra que las diferencias culturales no son una barrera infranqueable para acercarse a otras sensibilidades estéticas que expresan visiones de mundo complejas y frente a las cuales no podemos continuar indiferentes.

Este ritual celebra la transformación de la niña en mujer y por tanto la continuidad de la vida, proceso que se comprende a través de la analogía con el florecimiento en el mundo vegetal, tal y como lo constatamos en otro canto traducido por el lingüista tikuna Abel Santos: “aquella es tu casa, tu casa (el corral) / en ello, en aquella, cuando florezco, florezco / de pronto de pronto, poco a poco / me adornan el cuerpo (con plumas)” (Angarita et ál. 2010: 281).

Ambos cantos reflejan uno de los rasgos de la señorita *worekii* en este festejo: su cuerpo es decorado con pinturas corporales, collares, brazaletes, tobilleras de semillas y una corona de plumas. Los adornos con plumas aluden a su “florecimiento”, su transformación de niña en mujer y, además, la identifican con su grupo clánico (clanes alados o no alados), aspecto fundamental de la organización social de los tikuna.

A propósito de la analogía vegetal para comprender la transformación de la señorita *worekii*, el etnólogo francés Jean-Pierre Goulard apunta que ella alcanzará su germinación gracias a los cuidados rituales que se le provean: “Después de adquirir la aptitud para florecer, la salida de la flor se realiza en función de algunos factores (temperatura, humedad, etc.) de la misma manera, la joven ‘se abre como flor’ por la realización de los rituales. Son los cantos (propios de cada clan) y los instrumentos musicales (específicos de cada mitad), los que principalmente pueden llevar a fin el proceso” (2008: 185).

Goulard apunta que durante el encierro la señorita entra en un estado muy delicado asociado a una dimensión en la que el tiempo pierde su influjo sobre su devenir humano y ella es susceptible entonces de ser agredida por los *ngo-ogü*, una suerte de “demonios” o entidades, a veces sin forma específica, que vagan por el bosque (2008: 66) y a los que algunos tikuna también relacionan con los padres (o dueños) de los animales (2008: 282). Acaso se trate del mismo curupira bajo otra denominación del gran repertorio léxico tikuna para referirse a los seres visibles e invisibles que habitan la selva. Este estado de inmortalidad *ü-üne* en el que entra la señorita

[...] es comparable a un estado de “adormecimiento” cuyo “levantamiento” permite la germinación que tiene lugar con la celebración propiamente del ritual. Durante este período la joven corre riesgos. Los *ngo-ogü* que frecuentan el monte van a intentar ponerse en contacto con ella, hasta que alcancen a entrar en su encierro. Si les presta atención —dándoles, por ejemplo, una respuesta verbal a una solicitud— ella va a perderse. (Goulard 2008: 156)

Estamos entonces frente a un canto aleccionador, que enseña los riesgos y los parámetros de conducta que la señorita *worekü* debe tener durante su confinamiento. El canto permite aglutinar voces e imágenes que tejen enseñanzas de la más grave importancia para los tikuna y para la humanidad, y hace parte de un complejo sistema simbólico que abarca de manera orgánica diferentes esferas de organización social de este grupo étnico. Vemos cómo el canto y la figura del curupira hacen parte de una concepción simbólica del mundo que regula las relaciones sociales y asimismo la relación del ser humano y su entorno.

Por otro lado, la influencia de los centros urbanos y el acceso violento y devastador por parte del “hombre blanco” en estos territorios representa el desequilibrio de esta armonía. Razón de más para tener muy presentes los discursos que habitan este territorio y que le hacen contrapeso al discurso de un sistema tecnocrático que, fundamentado en las ideas de progreso y civilización, ha dejado profundas cicatrices en la matriz ecológica y cultural de esta región.

La imagen del curupira asociada a la concepción tikuna de *ngo-ogü* (entidades que vagan por el bosque y que son relacionados con los “dueños de los animales”) se constituye como un referente para repensar las relaciones del hombre con la naturaleza y para legitimar los estrechos vínculos del tikuna con su territorio.

## El curupira y sus intertextos

---

El caso del curupira puede inscribirse en una larga historia de intercambios culturales, la mayoría de las veces intercambios asimétricos que se remontan a la época de la conquista y que han marginado a las tradiciones orales. En

su libro *Amazonía. El río tiene voces* (2009), Ana Pizarro se pregunta si la representación del curupira, que aparece en la crónica de Cristóbal de Acuña de 1641 *Nuevo descubrimiento del gran río Amazonas*, pasa del imaginario indígena al texto o si sería Acuña<sup>3</sup> quien lo proyecta entre las comunidades a partir de referentes previos (Pizarro 2009: 71).

Es factible que la imaginería medieval sobre el mundo profano en donde abundan seres monstruosos y deformes similares haya pasado a las tradiciones orales indígenas de la Amazonia a partir de la labor evangelizadora de las misiones católicas que llegaron a estas zonas en el siglo XVII. Esto comprobaría la gran capacidad de adecuación que tienen los discursos orales de los grupos amerindios de la Amazonia al resignificar la imagen de un “demonio pagano” que pasa a reconocerse en gran parte de la región amazónica como el protector de la selva<sup>4</sup>. Sin embargo, el vínculo del curupira con los seres monstruosos del imaginario medieval no pasa de ser una conjetura, pues su origen en la tradición oral es tan difícil de encontrar como imposible seguir su rastro en las trochas de la selva.

Si bien resulta muy difícil comprobar cuál es la primera representación del curupira, la pregunta de Pizarro nos invita a seguir la pista del imaginario local que fluye como el río y a trazar una red intertextual e interdiscursiva que evidencia complejas dinámicas de intercambio cultural entre las tradiciones orales y la literatura ilustrada. Aunque somos conscientes de que seguramente dejaremos muchos casos interesantes por fuera del tintero<sup>5</sup>, en este apartado nos detendremos rápidamente en tres textos literarios con la intención de acercarnos a apuestas estéticas y procesos creativos particulares. En estos casos constataremos que las dinámicas por las cuales el imaginario de la cultura oral pasa a un proyecto literario pueden ser muy diferentes, así como son diversas las dimensiones poéticas que se producen en los procesos que recrean un ser desde otra visión de mundo, como en estos casos.

## De la superstición al papel

Influenciada por la literatura infantil de tinte folclórico del autor brasileño Monteiro Lobato (1882-1948), Clarice Lispector (2005) publica en 1987 *Como nasceram as estrelas. Doze lendas brasileiras*. Esta autora de culto en la literatura lusófona estructura su libro dedicándole a cada mes del año un relato. En los doce relatos pasamos de enero a diciembre por historias que narran el nacimiento de las estrellas, festejos protagonizados por animales, la descripción de seres extraños, historias de personajes populares y hasta el nacimiento del Niño Dios. Siempre aparece un narrador fascinado por el ejercicio de contar, quien utiliza varias estrategias para crear la atmósfera de la leyenda popular que vive gracias a su ejecución oral. Se trata de un narrador extradiegético en primera persona, pues casi en todos los relatos lo vemos aparecer al principio diciendo “les voy a contar...”, asumiendo así un

rol de intermediario entre el universo fantasioso de la historia y un lector que se tiene por escéptico y ciudadano. Esta dinámica de intermediario se mantiene gracias a que el narrador a veces interpela al lector con preguntas retóricas, otras veces hace comentarios exclamativos que exaltan lo extraordinario de una historia y en ocasiones, incluso, intenta convencerlo de que el relato pasó en realidad. De este modo, gracias al artificio literario y a una prosa sencilla, ágil y poética, Lispector nos remite a un ambiente donde los relatos se transmiten a viva voz y donde la palabra inunda de asombro una realidad cotidiana que contada ya no será la misma.

Julio es el mes que le corresponde a la leyenda del curupira. La voz narrativa anuncia una historia sobre un ser inusual relacionado con la cosmovisión indígena, pues según nos explica son los indígenas (“ellos”) los que lo llaman así. Entendemos pues que el narrador no se identifica como indígena y que con este gesto elige marcar la diferencia, pero al mismo tiempo lo vemos asumir su relato como algo cierto, una historia que ha traspasado las fronteras culturales étnicas y que ahora le pertenece.

Ahora bien, en lugar de un relato rico en acciones nos encontramos con una narración donde se destaca una descripción muy llamativa y abundante en adjetivos; a pesar de ser feo, pequeño, peludo, con dientes verdes, orejas puntiagudas y los pies torcidos para atrás, es el inconfundible protector de los animales y sabe con qué plantas curar sus enfermedades.

Por otro lado, pese a su figura monstruosa puede simpatizar con los cazadores y hasta enseñarles los secretos de la selva a cambio de tabaco. Cuando se menciona en el relato al “cazador” inferimos que se hace referencia al “indígena cazador”, pues desde el principio del relato el curupira ha sido asociado al mundo indígena. El curupira les advierte sobre las normas de la caza, pero si es desobedecido no los perdona, los hace perderse o los captura y los pone a asar en la parrilla. También nos cuenta el narrador que el curupira puede aparecer súbitamente y que cuando desaparece no deja ningún rastro. Otros calificativos que usa el narrador son: misterioso, gnomo monstruoso o “pequeño moleque” (pequeño bribón). En la versión de Lispector tenemos la descripción de un curupira monstruoso y juguetón que inspira en el lector una cierta sensación de empatía.

Veinte años después de la aparición del libro de Lispector, Juan Carlos Galeano también decide acercarse al universo asombroso del relato oral en su libro *Cuentos amazónicos* (2007). Este escritor colombiano oriundo de la región del Caquetá, en la Amazonia colombiana, decide volver sobre los cuentos que escuchó en su niñez. Emprende entonces el proyecto de recorrer esta región para recoger aquellas historias que posteriormente reescribe sirviéndose de su sensibilidad literaria en un libro que contiene una rica muestra del imaginario de la zona.

La elaboración literaria de estas historias resalta dos ideas que se hacen explícitas en la introducción del libro; por un lado, la construcción narrativa se vincula con la teoría del “perspectivismo amerindio” de Eduardo Viveiros de Castro<sup>6</sup>, y por otro, se enfatiza la idea de un imaginario que ha traspasado los límites de las culturas indígenas y ha sido adoptado por el mestizo y el colono. En la siguiente cita de una entrevista al autor se hacen visibles estas relaciones:

Cuando hice mi trabajo de campo escuchando los cuentos a partir de 1996 en otros ríos y lugares de los países amazónicos, adopté en lo posible el punto de vista de los ribereños. Esta es la mirada que algunos han llamado “perspectivismo”, un concepto desarrollado por el brasileño Viveiros de Castro basado en la idea de que árboles, ríos, lugares y fenómenos atmosféricos poseen alma, espíritu, y tienen tanto o más poder que los humanos. Los amazónicos evidencian a través del lenguaje su vida diaria y su experiencia fenomenológica de un mundo vivo y lleno de sentimientos. (Pera 2013)

Galeano recurre al trabajo de campo para hacer las entrevistas que le permiten visitar el imaginario de su niñez en la Amazonia. Por otro lado, la cita alude a referencias teóricas de la antropología que nos permiten reconocer su faceta académica. Se vislumbra así una poética en la que confluye el trabajo etnográfico y la depuración de una teoría antropológica donde el “perspectivismo” parece funcionar como detonante creativo. En todo caso, en la base están las historias, los mitos y los relatos orales.

En su versión de “El cazador y el curupira”, un narrador extradiegético que recurre al estilo indirecto para recrear los diálogos cuenta la historia de un cazador que se despierta debido a unos golpes que hacían sonar los árboles. Después se encuentra con un ser con la cara peluda y los pies volteados, es el curupira que se sienta a su lado y al cabo de un par de horas le pide un pedazo de su brazo para comer. Sorprendido porque pensaba que el curupira venía en plan amistoso, el cazador inventa una argucia y le da el brazo de un mico que había cazado. Un rato después el curupira le pide su corazón y el hombre repite el engaño. Más tarde el curupira vuelve a interpelar al hombre: “Hombre, te pedí tu corazón y me diste el corazón del mono. Préstame el cuchillo para que pueda sacártelo de tus costillas” (Galeano 2007: 23).

El cazador simula entonces tomar el cuchillo para dárselo, pero en vez de entregárselo se lo entierra. Al otro día el hombre ve al curupira convertido en un tronco muy pesado. Luego, con ayuda de su mujer trata de abrir el tronco con su mejor machete y su mejor hacha, le propina golpes tan fuertes que le saltan chispas al tronco que no cede. Finalmente, el curupira se despierta y le dice al hombre: “Pues te lo agradezco mucho, hombre, que si no me habrías golpeado, no me habría despertado” (Galeano 2007: 23).

Esta locución reproduce el español de la zona y nos recuerda que para muchos de sus habitantes el español sigue siendo una lengua “extranjera”. Por otro lado, vemos que al principio de la historia el hombre se despierta con los

golpes del curupira en los árboles y al final es el curupira quien se despierta con los golpes del hombre en el tronco. Este paralelismo en la narración sugiere un desplazamiento semántico en el que el cazador tomaría la posición del curupira provocando que, como en algunos cuentos de Cortázar como *Axolotl*, *La noche boca arriba* o *Continuidad de los parques*, las realidades se disloquen y el lector se interroga sobre la identidad de una y de otra, lo cual pareciera definirse por el punto de vista desde donde se cuenta la historia. Queda abierta la pregunta: ¿Quién se quiere comer a quién?

Asimismo, al darle de comer al curupira sus piezas de cacería cuando este le pide uno de sus miembros y su corazón, se advierte que el hombre no solo es cazador, también es visto como una presa de caza que aprovecha su ingenio para intentar salvarse dándole las respectivas partes del mico al curupira. El mico toma el lugar del hombre y viceversa, en un movimiento que sugiere la animalización del hombre y la humanización del mico. La presencia del curupira en la historia desestabiliza la posición privilegiada del hombre en la cadena alimenticia: si es natural que el hombre se coma al mico también lo es que el curupira se coma al hombre. De nuevo las realidades pueden invertirse y así al hombre le es dado verse a sí mismo como presa de cacería.

## Del relato etnográfico a la novela

Una de las novelas más emblemáticas de la literatura brasilera es sin duda *Macunaíma: un héroe sin carácter* de Mario de Andrade, publicada en 1928. Para su elaboración el autor plantea un juego intertextual que alude a diferentes personajes del imaginario de las sociedades amazónicas, entre ellos el curupira. El ejercicio literario del autor brasileño no tuvo como base un contacto directo con los relatos orales, sino con la descripción etnográfica.

La estrategia de composición literaria de Mario de Andrade no fue completamente aceptada por todos sus contemporáneos e incluso el autor fue acusado, años después de su publicación, es decir en los años treinta, de plagiar *Vom Roraima zum Orinoco* de Theodor Koch-Grünberg. Mario de Andrade respondió entonces con una carta abierta en la que, como lo advierte Hugo Niño: “[...] tuvo que explicarle a Moraes su proceso escritural que lo llevó a descubrir y reescribir los mitos, cuentos y leyendas de los taulipangs [sic] y arekunás para construir el personaje antiheróico de *Macunaíma* [...]” (Niño 2008: 28).

La estrategia de composición de Andrade, acudiendo a la fuente etnográfica como intertexto, influye en la construcción de un antihéroe, de una historia y de un estilo narrativo que responden a una realidad nacional marcada por el mestizaje cultural. La novela alude a profundos choques culturales que vive Brasil en un proceso acelerado de modernización que se intensifica durante el siglo xx.

Vayamos entonces a los primeros capítulos de la novela para revisar la aparición del curupira. La historia nos es contada una vez más por un narrador extradiegético que se focaliza en Macunaíma y nos relata que pese a su temprana edad este entablaba juegos sexuales con la mujer de su hermano, lo que define una relación de competitividad entre los dos que se manifiesta en la cacería. Su hermano mayor, Yigüé, encuentra el rastro de un tapir, una pieza de caza muy valorada entre los grupos amazónicos; sin embargo, será Macunaíma quien logre atraparlo. Pese a haber cazado al tapir, en la repartición de presas comandada por Yigüé le toca conformarse con las tripas. Al otro día Yigüé confirma los amoríos que sostiene Macunaíma con su mujer y le propaga entonces un castigo que esta vez recibirá “directo en sus nalgas”, aunque sin mayores consecuencias pues este conoce las plantas que lo curan rápidamente.

Más adelante nos enteramos que la cacería de Macunaíma trae duras consecuencias para la familia: “pues bien, después de que todos se comieron el tapir de Macunaíma, el hambre azotó el rancho. Caza, ni qué decir” (Andrade 2007: 19). A esto se suma el hecho de que el mayor de los tres hermanos, Maanape, mata un “jigüebufe” (aparentemente se trata de un delfín rosado), lo que implica para ellos otro castigo: una inundación que estropea su maizal. En esta situación dramática de hambruna, Macunaíma mantiene oculto un sembrío donde se alimenta solo, y como si fuera poco decide hacerles pasar una mal momento a sus hermanos enviándolos a buscar barbasco (veneno vegetal para pescar) al lodazal, tan solo para burlarse de ellos.

En consecuencia, su madre decide castigarlo abandonándolo en la sabana, lo cual ocasiona su encuentro con el curupira: “Vagabundeó a troche y moche una semana, hasta que se topó con el curupira parrillando carne en compañía de su perro Papamiel. El curupira vive en el mero mero retoño de la palmera manaca y le pide tabaco a la gente” (Andrade 2007: 22). Macunaíma entabla un breve diálogo con el curupira: le pide comida, le dice que está de paseo, le cuenta en tono burlón el motivo del castigo que le impuso su madre; a lo cual el curupira responde: “—No, mi-chumí, usted ya no es ningún gurí, mi-chumí. No. No... solo gente grande hace eso” (Andrade 2007: 22). En seguida Macunaíma pide algunas indicaciones, pero el curupira responde con un ardid para atraparlo y comérselo. Desafortunadamente para el curupira, Macunaíma se salva gracias a su pereza, pues en vez de seguir las indicaciones se pone a descansar frente a un palo, “¡Ay, qué flojera!”, hasta que el curupira se cansa de esperar.

Dado que antes le ha hecho comerse un trozo a medio asar de su propia pierna, el curupira monta sobre su venado y empieza a perseguir a nuestro héroe gritando “—¡Carne de mi pierna! ¡Carne de mi pierna!” (Andrade 2007: 23). Desde la barriga del héroe la carne respondía: “¿Qué fue?”. Esta persecución se termina cuando Macunaíma bebe agua de lama para vomitar la carne, logrando así escaparse del curupira.

La presencia del curupira representa ciertos valores del mundo indígena que exigen respetar a los espíritus “dueños” de la selva y sus preceptos sobre las actividades de caza y pesca. Así, podríamos decir que la hambruna que cae sobre la familia es una consecuencia de la infracción que cometen Macunaíma y Maanape sobre las leyes de caza y pesca impuestas por los dueños de este territorio. Visto de esta manera, la hambruna es el preámbulo del posterior encuentro entre Macunaíma y el curupira.

Por otro lado, vemos que más allá de su precocidad sexual y su capacidad para la caza, lo que realmente define el estatus de Macunaíma como hombre y líder de la familia es el encuentro con los habitantes del bosque. Macunaíma posee atributos muy valorados entre las culturas indígenas, y pese a que esto pueda pasar desapercibido, sugiere de hecho un contrapeso de todos los defectos que le son atribuidos y que sobresalen en una primera lectura. Sus cualidades son que respeta el conocimiento de los mayores, practica con aplicación los rituales de la tribu y maneja conocimientos de plantas medicinales. En este sentido, pareciera que la construcción de este antihéroe estuviera influida por el carácter dual del pensamiento indígena, expresado por ejemplo en el mitema de los hermanos gemelos (presente tanto en la mitología uitoto como en la tikuna) donde uno actúa de manera correcta y el otro de manera incorrecta (v. Gómez Pulgarín, 2011).

En Macunaíma encontramos elementos que van de las tradiciones orales al discurso etnográfico y luego al discurso literario. Si bien actualmente reconocemos como legítimo todo proceso creativo que recurre al intertexto y a la reescritura literaria, la pregunta que queda abierta al reconocer, a través de la imagen del curupira, las relaciones interdiscursivas con ciertas tradiciones orales hoy en día vigentes, sería ¿cómo se reconfigura el plano interpretativo cuando se reconocen las fuentes orales?

## A modo de conclusión

---

En este trabajo hemos asociado los cantos registrados, transcritos en tikuna y traducidos al español al concepto de “literacidad”, con lo cual proponemos una aproximación al “texto” desde las herramientas de la crítica literaria, para así sugerir relaciones intertextuales e interdiscursivas entre la tradición oral y la tradición literaria.

Nos hemos acercado entonces la imagen del curupira, que nos invita a relacionar diferentes textos de la literatura latinoamericana con la tradición oral del pueblo tikuna. En este ejercicio, el recorrido que hacemos de las tres versiones literarias del curupira está influenciado por mi acercamiento personal a fuentes orales y, por tanto, le presta una atención especial a los ecos que de la tradición oral que permanecen en cada una de las versiones literarias donde aparece el curupira.



Constatamos que la proyección del curupira varía de acuerdo a las estrategias creativas y, por supuesto, al contexto cultural donde se produce la representación y donde circula. Pese a las semejanzas en las representaciones que hemos recorrido (tanto oral como versiones literarias), en las que siempre nos encontramos con un ser monstruoso que vive en un árbol, protege el ecosistema selvático y persigue a los seres humanos, cada texto nos sugiere caminos de interpretación diferentes donde el curupira puede verse como dueño de los animales, espíritu de la selva, demonio, personaje, superstición y leyenda.

Así, pese a que las propuestas de Clarice Lispector y Juan Carlos Galeano se emparentan con la leyenda popular y el cuento folklórico, pues son narraciones que se basan en creencias populares donde predomina la superstición, cada una desarrolla un estilo propio. Mientras que la narración de la escritora brasilera busca despertar el asombro del lector ciudadano mediante un narrador que funciona como intermediario entre dos contextos culturales sutilmente diferenciados en el relato, el autor colombiano se esfuerza por dislocar una concepción homogénea de “realidad” jugando en su narración con la noción de “perspectivismo” y regulando el efecto de extrañamiento al reproducir de manera familiar una escena en la que un hombre, sin afiliación étnica explícita, se encuentra con el curupira. Mario de Andrade, por su parte, recurre al discurso etnográfico y se vale así de las historias de los taulipang y arekunás registradas por Koch-Grünberg para construir la historia de Macunaíma. En la novela, el curupira define el inicio de un viaje iniciático que terminará con el deceso de la madre de Macunaíma, y su rol es el de un personaje secundario dentro de un universo ficcional autónomo y con lógica propia.

En el canto de doña Alba Lucía Cuéllar, el curupira aparece como expresión de una visión del mundo de gran densidad simbólica que define parámetros de comportamiento social y de relación con el entorno natural y sus seres visibles e invisibles. En este sentido, es interesante el contraste con las versiones literarias, pues a diferencia de los escritores, en este canto se pone en relación al curupira con una figura femenina, lo cual muestra el valor trascendental y la importancia de la mujer en la sociedad tikuna, quien asegura el mantenimiento de la armonía social y el equilibrio ecológico.

Siguiendo con las diferencias, resulta significativo que mientras que el canto repara en el temor de la joven a ser capturada por el curupira en las raíces del árbol de la ceiba como forma de represalia, en todas las versiones literarias se insiste en su apetito antropófago. Como se sabe, desde la Colonia la antropofagia es asociada al salvajismo y fue uno de los argumentos más potentes para desprestigiar a las sociedades amerindias, justificando las campañas evangelizadoras al mismo tiempo que se instituían tabús relacionados con sus prácticas culturales. De lo anterior puede explicarse quizá la ausencia del tema del canibalismo en el canto y, por otro lado, podemos

deducir que las versiones literarias no escapan al influjo de la mirada colonial que ha sabido construir un imaginario a partir de escenas exóticas en las cuales se basa para cristalizar sus prejuicios.

Dependiendo del contexto de donde procede el discurso y del escenario cultural de circulación, en unos casos el curupira será tomado como mera ficción, curiosidad exótica, intertexto o como el verdadero dueño de la selva. Nos preguntamos entonces si estas proyecciones resultan incompatibles o irreconciliables y qué pasa cuando nos percatamos de sus relaciones y de sus diferencias. Para nosotros es evidente que al reconocer la fuente oral y su contexto, el personaje extravagante de las versiones literarias adquiere otras dimensiones. El proceso de recepción se problematiza una vez que los paradigmas epistemológicos de Occidente que dividen lo conocido entre “realidad” y “ficción” resultan excluyentes e inadecuados para describir el hipotexto oral de la fuente escrita y tratar de comprender las relaciones entre el lenguaje y la realidad que allí se dan.

Sabemos que la figura inaprehensible y multiforme del curupira no puede restringirse a esta lectura, donde se pretende comprenderla en su dimensión intertextual y transdiscursiva, pues somos conscientes de que el discurso académico está circunscrito al pensamiento letrado y a la sociedad dominante, tan propensos a establecer verdades y certitudes que terminan marginando otras formas de pensar. De modo que al acercarnos a esta construcción cultural, lejos de pretender agotar sus sentidos, hemos querido proponer una estrategia para construir puentes entre realidades que a veces parecen irreconciliables y aprender así a escuchar las tradiciones orales de pueblos que hoy luchan porque su cultura no desaparezca y gracias a los cuales podemos repensar el sentido de la literatura.

Por otro lado, al mostrar cómo se configura una red de relaciones intertextuales e interdiscursivas a partir de la imagen del curupira podemos constatar que hay una larga historia de intercambios y transferencias culturales que llega a la actualidad y que nos sugiere vasos comunicantes entre discursos de diferente naturaleza o sistemas literarios que conviven en la actualidad.

En este punto nos parece pertinente entrar en diálogo con las ideas del crítico peruano Antonio Cornejo Polar, quien a propósito del caso andino afirma:

Por debajo de estas dinámicas interculturales queda el hecho —que por cierto también debe ser materia de reflexión y debate— de la convivencia histórico-espacial de sistemas “literarios” en alguna medida autónomos. [...] Resultaría indispensable figurar los modos de relación (si la hubiera) entre un sistema (por ejemplo, la literatura oral en quechua) y otro (la literatura “culto” en español, sea el caso). En algún momento adelanté a este respecto la hipótesis de que el conjunto de estos sistemas literarios formarían una “totalidad contradictoria” pero sigo sin saber exactamente cómo funcionaría tal categoría. (1994: 370)

La controvertida noción binaria que opone oralidad y escritura ha provocado tendencias críticas que imponen distancias muy marcadas sugiriendo naturalezas incompatibles y hasta barreras irreconciliables entre los textos de la cultura letrada y aquellos que provienen de la cultura popular o de la tradición oral indígena. Con aproximaciones como esta buscamos aportar ideas para comprender mejor un entramado cultural que en palabras de Cornejo Polar constituye una “totalidad contradictoria” conformada por un tejido de diferentes discursos o sistemas literarios que conviven, en muchos casos, en intensa tensión y conflicto.

El proceso por el cual un individuo o una comunidad indígena decide verter ciertas expresiones provenientes de su tradición oral al alfabeto romano, digamos sus cantos, sus relatos míticos o sus historias de vida, habla de complicadas tensiones con la cultura dominante. Consideramos que la materialización de la sensibilidad estética del canto en forma de libro testimonia el interés de Alba Lucía Cuéllar y de otros tikuna de la comunidad de Puerto Nariño por conservar y transmitir su memoria, lo cual entendemos como un gesto de reafirmación identitaria y de resistencia cultural. El camino que se abre con estas iniciativas es el del intercambio cultural, motivado en este caso por la palabra escrita. Este proceso se configura como un medio de legitimación frente a una cultura dominante que históricamente ha menospreciado el pensamiento que se construye desde la oralidad.

En lugar de abrir la brecha cultural, creemos que la pregunta que deberíamos hacernos hoy, en un contexto de crisis ecológica global, debería ser si aún estamos a tiempo de valorar y aprender de otros sistemas simbólicos y otras sensibilidades, para así entablar un diálogo profundo que nos vincule de nuevo con la naturaleza y con el resto del mundo. La imagen del curupira nos ha permitido releer algunos textos de la literatura latinoamericana, pero también nos invita a releer el territorio con otros ojos y a preguntarnos si en lugar de espantarnos con las consecuencias ambientales a causa de los daños ecológicos que afronta la Amazonia por las actividades de explotación a gran escala de los “recursos naturales”, no sería mejor aprender a escuchar a los dueños y protectores de la selva.

## Notas

---

<sup>1</sup> Me refiero a los trabajos de Jean Pierre Goulard, Hugo Camacho, Abel Santos y Gloria Fajardo.

<sup>2</sup> En una tarde de sábado de julio de 2015 ella me recibió en su casa en la comunidad de San Sebastián de los Lagos, a las afueras de Leticia. En esta ocasión vimos fotos de la celebración de la pelazón de 2006 a la que fui invitado mientras que hacía mi tesis de maestría, y también escuchamos los cantos de este libro-CD que dieron paso a nuestra conversación. Para mí fue muy estimulante constatar que “los instrumentos

del investigador” son objetos de interés en una comunidad como esta y que pueden funcionar como revitalizadores de la memoria colectiva en las comunidades.

<sup>3</sup> El ingreso a la Amazonia por parte de los europeos estuvo en parte protagonizado por los portugueses, quienes ya estaban familiarizados con el ambiente tropical debido a sus incursiones en África, India y el lejano Oriente, lo cual facilitó su entrada por vía fluvial a este territorio. Los conquistadores españoles, menos aptos para estas empresas, estaban más interesados en consolidar sus áreas de ocupación en los Andes. Vale la pena recordar de la mano de Roberto Pineda Camacho que en 1636, a raíz de la expedición de dos frailes franciscanos (Domingo de Brieva y Andrés de Toledo) desde Quito hasta la desembocadura del Amazonas —y de la amenaza que esto implicaba para los aires de independencia de los portugueses anexados a la Casa Real de España desde 1580—, se organizó la expedición de 1637 que buscaría la ciudad de Quito desde la desembocadura del Amazonas al mando de Pedro Texeira. “Unos pocos kilómetros debajo de la desembocadura del río Aguarico en el Napo, fijaría el capitán portugués un mojón que luego sería punto de referencia para el Imperio portugués y para el Imperio de Brasil, en el siglo XIX, en la delimitación de fronteras con los países andino-amazónicos” (Pineda 2013: 65). Esta expedición generó a su vez la organización de la expedición del sacerdote jesuita fray Cristóbal de Acuña por parte de la Real Audiencia de Quito, que “[...] fue determinante para la organización, a partir del siglo XVII, de las misiones jesuitas en el Amazonas; y quizás también para acelerar la presencia de los misioneros franciscanos en el Putumayo. Pero, sobre todo, de ella también resultó un notable conocimiento portugués —nada más y nada menos— sobre la cuenca, que se expresaría en múltiples entradas a los principales ríos amazónicos, y la conformación de centros de misión lusitanos en la desembocadura del río Negro en el Amazonas —Tarumá— que será la punta de lanza de la penetración portuguesa por el Río Negro” (Pineda 2013: 66-67).

<sup>4</sup> Un ejemplo de la adaptabilidad de los discursos orales actuales utilizados como formas de resistencia cultural es el relato del cortacabezas. En *El cortacabezas: construcción y circulación de un rumor en la frontera amazónica de Colombia, Perú y Brasil* de Salima Cure se analizan numerosas versiones de este relato. Este trabajo es una muestra de cómo el rumor se configura como una forma de resistencia local, donde el extranjero —“el gringo”, en este caso—, representado como aquel que le corta la cabeza a los indígenas, es una amenaza para los habitantes del Trapecio Amazónico. En su rastreo sobre los mitos amazónicos donde aparece el tema de la cabeza cortada, Cure identifica un episodio en el que aparece el Curupira: “Dentro de la mitología amazónica, es recurrente el tema de la cabeza cortada; Lévi-Strauss revisó algunos de estos mitos en *El origen de las maneras de mesa*. En estos, en primera instancia, se cuenta cómo las cabezas son separadas de su cuerpo como una forma de castigo por un mal comportamiento; por ejemplo, en la versión tembé, el curupira le cortó la cabeza a un joven que se excedió en su cacería; en la historia uitoto, los espíritus del bosque castigan a la esposa de un hombre que siempre cazaba de noche, cortándole la cabeza; en el mito kuniba —la versión mundurucú es bastante parecida— un joven que cometió incesto con su hermana huye y unos enemigos le cortan la cabeza, y en

una de las versiones cashinawá, una madre le corta la cabeza a su hija que se porta mal y no quiere casarse” (Cure 2010: 112). A propósito del cortacabezas también puede consultarse Vargas Pardo (s.f.).

<sup>5</sup> Para proponer una mirada intertextual e interdiscursiva más abarcadora sería ideal revisar la aparición del curupira en otras formas discursivas, como por ejemplo en la literatura de cordel, así como en otras tradiciones orales donde aparece por ejemplo una figura análoga llamada el chullachaqui, así como revisar representaciones gráficas de la cultura popular. En dicha perspectiva, habría que revisar tanto la representación que hace Joaquim Pedro de Andrade en su película *Macunaíma* (1969) como las ilustraciones y las diferentes versiones de las numerosas publicaciones brasileras de la llamada literatura juvenil: *O Curupira contra Belo Monte* de Jaddson Luiz, *Curupira, Sacis* de Fábio Sombra, *A ira do Curupira* de José Arrabal, *O Curupira, o Saci e outras lendas* de Simões Lopes, *Curupira* de Anita Cimirro, *Curupira o guardião da floresta* de Marlene Crespo, *O bom amigo Curupira* de Hardi Guedes, *Curupira Pirapora* de Tatiana Salem Levy, entre otros.

<sup>6</sup> Eduardo Viveiros de Castro es un antropólogo brasiler nacido en 1951 en Río de Janeiro. En su carrera como académico ha estado vinculado a la Universidad de Cambridge, ha sido director del Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS y actualmente enseña en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Sus elaboraciones conceptuales sobre el perspectivismo amerindio, el multinaturalismo y el multiculturalismo son centrales en los debates contemporáneos de la antropología y otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas. Véase Viveiros de Castro (2010).

## Referencias

---

- AHUÉ, R., A.L. CUÉLLAR, A. COELLO, P. GUERRERO, M. COELLO, A. COELLO & S. FERREIRA. (2006). *Magiitagu arii wiyae. Cantos tikunas*. Janeth Torres y Mauricio Osorio (eds.). Abel Santos (trad.) Bogotá: Fundación Terra Nova.
- ANDRADE, M. de. (2007). *Macunaíma: un héroe sin carácter*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana.
- ANGARITA E., R. VENTO, J. JOSÉ, M. MANDUCA & H. RAMOS. (2010). Cantos del ritual de la pelazón tikuna. Abel Santos (trad.). *Mundo Amazónico*, 1: 279-302.
- BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1982). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- CAMACHO GONZÁLES, H.A. (comp.) (1995). *Mágutá: la gente pescada por Yoí*. Bogotá: Tercer Mundo.
- CAMACHO GONZÁLES, H.A. (1996). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Tercer Mundo.

- CHAVARRÍA, MARÍA C. (2011). De la oralidad a la literacidad. En: J.P. Chaumeil, O. Espinosa de Rivero & M. Cornejo Chaparro (comps.). *Por donde hay soplo: estudios amazónicos en los países andinos* (pp. 443-464). Lima: IFEA, CAAAP, EREA LESC.
- CORNEJO POLAR, A. (1994). Mestizaje, transculturación y heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40): 368-371. <https://doi.org/10.2307/4530779>
- CURE, S. (2010). *El cortacabezas: construcción y circulación de un rumor en la frontera amazónica de Colombia, Perú y Brasil*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- GALEANO, J.C. (2007). *Cuentos amazónicos*. Iquitos: Tierra Nueva Editores.
- GÓMEZ PULGARÍN, W.E. (2011). Dos mitos culturales de la alta Amazonia: relatos de un mundo analizado. *Mundo Amazónico*, 2: 359-364.
- GOULARD, J.-P. (2008). *Entre mortales e inmortales: el ser según los ticuna de la Amazonia*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica – CAAAP.
- LANDABURU, J. (1987). Las investigaciones lingüísticas sobre las lenguas indígenas de Colombia. En: J. Anison, L. Cueva & M. Zúñiga (comps.). *Educación en poblaciones indígenas: políticas y estrategias en América Latina* (pp. 101-104). Santiago: Unesco – Orelac.
- LE CLÉZIO, J.M. (1971). *Hai*. Paris: Edition d'Art Albert Skira.
- LISPECTOR, C. (2005). *Comment sont nées les étoiles. Douze légendes brésiliennes*. París: Des Femmes - Antoinette Fouque.
- NIÑO, H. (2008). *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana: Casa de las Américas.
- PERA, M. (2013). Entrevista a Juan Carlos Galeano: “La violencia ha marcado las actitudes de los poetas colombianos en varias ocasiones”. <http://la-convencion.blogspot.com.co/2013/06/entrevista-juan-carlos-galeano-la.html>
- PINEDA CAMACHO, R. (2013). *En el país del río de la mar dulce. Un ensayo de historia colonial (1540-1830)*. Bogotá: Torre Gráfica.
- PIZARRO, A. (2009). *Amazonía. El río tiene voces*. La Habana: Casa de las Américas.
- PRATT, M.L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RAMA, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores.
- SÁNCHEZ SILVA, L.F. (2012). *De totumas y estantillos: Procesos migratorios, dinámicas de pertenencia y de diferenciación entre la Gente de Centro (Amazonía colombiana)*. (Tesis de doctorado en Sociología). Université Sorbonne Nouvelle. París.

VARGAS PARDO, C.A. (2008). *Del yajé al mito de Gútapa. Relación de una experiencia en la selva amazónica*. (Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

VARGAS PARDO, C.A. (s.f.). El relato del cortacabezas. <https://bit.ly/2EffpZQ>

VIVEIROS DE Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Stella Mastrangelo (trad.). Buenos Aires: Editores Katz.