

HISTORIAS DE CAUTIVERIO Y COMEDIA: LAS CRÓNICAS DE ÁLVAR NÚÑEZ
CABEZA DE VACA Y HANS STADEN A PARTIR DE UNA LECTURA DE *EL ENTENADO*
DE JUAN JOSÉ SAER

by

BRITTON SULLIVAN

(Under the Direction of Nicolás Lucero)

ABSTRACT

My thesis addresses humor, comedy, and irony and how they can be read within 16th century European chronicles of captivity, specifically *Naufragios* by Cabeza de Vaca (1542) and *Hans Staden: The True History of His Captivity* (1557). I argue that by re-reading Saer's novel, *El entenado* (1983), which tells the experience of a cabin boy's 10 years in captivity with the Colastiné, one can recognize the comedic nature of the interchanges between captive European explorers and their indigenous captors within the chronicles that likely inspired Saer's work. I examine this humor in the chroniclers' vivid and grotesque descriptions of customs, which include cannibalism and orgy, and the prevalence of laughter and theatricality present in the overly-descriptive interaction with the other. This interchange oftentimes leads to self-mockery or ridicule from the perspective of an external narrator (Saer and often Cabeza de Vaca) or the external position of the reader (Staden).

INDEX WORDS: cannibalism, captivity, chronicles of conquest, comedy, fiction, humor

HISTORIAS DE CAUTIVERIO Y COMEDIA: LAS CRÓNICAS DE ÁLVAR NÚÑEZ
CABEZA DE VACA Y HANS STADEN A PARTIR DE UNA LECTURA DE *EL ENTENADO*

DE JUAN JOSÉ SAER

by

BRITTON SULLIVAN

BA Spanish, University of Georgia, 2023

BA English, University of Georgia, 2023

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2024

© 2024

Britton Sullivan

All Rights Reserved

HISTORIAS DE CAUTIVERIO Y COMEDIA: LAS CRÓNICAS DE ÁLVAR NÚÑEZ
CABEZA DE VACA Y HANS STADEN A PARTIR DE UNA LECTURA DE *EL ENTENADO*

DE JUAN JOSÉ SAER

by

BRITTON SULLIVAN

Major Professor: Dr. Nicolás Lucero

Committee: Dr. Alberto Villate-Isaza
Dr. Nora Benedict

Electronic Version Approved:

Ron Walcott
Vice Provost for Graduate Education and Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2024

AGRADECIMIENTOS

I would like to extend a wholehearted and indebted thank you to my committee members, Dr. Lucero (Major Professor), Dr. Villate-Isaza, and Dr. Benedict for their continuous support throughout my writing process and academic career. Without their expertise and constructive criticism, I would not be the student I am today. Additionally, I would like to thank my family for their unceasing and enthusiastic encouragement. Finally, I would like to acknowledge the friendly faces in Gilbert Hall—both professors and peers alike—who made it a welcoming, inspiring place to work and study.

TABLE OF CONTENTS

	Page
AGRADECIMIENTOS	iv
CAPÍTULOS	
1 INTRODUCCIÓN	1
2 LO CÓMICO EN <i>EL ENTENADO</i>	9
3 LA ERRANCIA DE CABEZA DE VACA	28
4 ASIMETRÍA Y RIDÍCULO EN HANS STADEN	43
5 CONCLUSIÓN	56
REFERENCIAS	59

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

En los textos donde dominan la desesperación, la amenaza y el trauma, el humor suele ser usado para que las obras sean más accesibles y llevaderas para los lectores. Es cierto que cuando en una narración, secuencia tras secuencia se cuentan escenas de violencia, esto puede fatigar y abrumar al lector. Sin embargo, en los textos que voy a analizar, lo cómico no sólo tiene la función principal de aliviar o hacer más tolerable la lectura, sino que tiene un propósito crítico, muchas veces desplazando los sentidos y yuxtaponiéndose con el sentimiento melancólico que asociamos con textos más serios. El humor sirve a veces para tomar distancia crítica: puede invertir perspectivas, cuestionar jerarquías, narrar lo inesperado, ver el error.

De cierta manera, lo cómico abre un espacio para pensar, y convierte las historias en material para el análisis y la crítica. Al abrir una brecha y romper la continuidad de las acciones, le da un lugar al lector para pensar y no quedar sofocado por una progresión de acontecimientos, ya sea una serie de catástrofes o de hechos épicos. La visión cómica habilita el humor como un estilo narrativo. Este estilo a menudo se basa en la ironía que convierte la narrativa de un simple recuerdo de acontecimientos en historias con ambigüedades que invitan a una especulación más extensa sobre los sucesos. El gran trabajo en las obras que hacen una yuxtaposición entre comedia, distancia crítica y melancólica es del narrador y su posicionamiento como guía del discurso. La clave está en la voz y la perspectiva del narrador, y las posiciones que abre para el lector.

En el caso de textos de naufragio y cautiverio, que poseen un repertorio propio de situaciones y temas traumáticos, como el miedo, el desconcierto, el abandono y la soledad en tierras nuevas y desconocidas, algunos narradores apelan al humor para escribir y recordar sus tribulaciones en el contacto con el otro. De esta manera, se puede emplear el humor del cautiverio como dispositivo literario que nos ayuda a recentrar la memoria y reflejar de manera metaliteraria sobre el impacto de percepción. *El entenado*, una novela que el escritor argentino Juan José Saer publicó en 1983, es un texto en que una visión cómica del mundo permite al narrador tratar de entender no solo a los otros sino a sí mismo en el momento de escribir su experiencia de cautiverio entre los colastiné, una tribu indígena del río Paraná, de la que no han quedado huellas más que su nombre. La ficción de Saer enfatiza los elementos cómicos en algunas crónicas de la conquista, especialmente de cautiverio, escritas durante el siglo XVI, que fueron para Saer una fuente de información e inspiración.¹ *El entenado* no es visiblemente una comedia en cuanto al género, pero hay una visión cómica del mundo, un fondo de reconciliación entre el narrador cautivo y los indígenas, que también se manifiesta en muchos fragmentos en que aparecen situaciones cómicas narradas con humor, que subrayan la ironía entre las creencias del narrador y lo que va entendiendo como realidad.

Escrita en un tono reflexivo e introspectivo (entre la memoria y el ensayo), la novela *El entenado* no es una novela histórica que intenta de crear una historia en un contexto histórico y periodo específico; no trata de reconstruir hechos novelísticamente, sino que especula y los imagina a partir de diversas fuentes, como detallaré más adelante. Está escrita, sin embargo, como una crónica en la voz del cautivo, como muchas otras narrativas de naufragio y cautiverio del

¹ Las palabras exactas de Saer sobre el impacto de crónicas históricas se pueden encontrar en entrevistas del texto más grande *Glosa/El entenado: edición crítica*. Menciono estas entrevistas directamente en el segundo capítulo de este texto “Lo cómico en *El entenado*”.

siglo XVI, con el descubrimiento personal y las revelaciones que el narrador tiene en su accidentado viaje de exploración. Desde el inicio, podemos asociar la voz del narrador con elementos de la picaresca, con sus descripciones de Sevilla y la vida de puerto, donde el narrador sin nombre se embarca como grumete en una expedición a Sudamérica que suponemos es la de Juan Díaz de Solís, quien llegaría y moriría en el Río de la Plata.² Él está nervioso y emocionado por los rumores de vida en el barco y el viaje que va a emprender. Llegan al Río de Plata, y un grupo sigue a pie por las orillas del río Paraná hasta que son atacados y emboscados por un grupo de indígenas. Ellos matan a todos los exploradores que van al pie, excepto al joven grumete que toman cautivo. Las carabelas presumen que ellos están perdidos y, sin su capitán, quien perece en la emboscada, deciden regresar a España. A continuación, el narrador presencia la matanza y el descuartizamiento de algunos de sus compañeros para un banquete antropofágico, al que sigue una orgía y, posteriormente, la vuelta a una vida ordenada y apacible de la tribu. El narrador vive en la tribu durante diez años y revive y observa cada año sus ciclos, observación y reflexiones sobre las que escribe una vez que vuelve a España, y que constituyen dos tercios de la novela. Hasta el fin de sus días, su gran enigma es por qué los colastiné no lo mataron. Conjetura que su vida fue salvada para ser justamente el narrador, el testigo de una tribu de la que después no quedaría ningún rastro. Los colastiné necesitaban ser vistos por una persona ajena a la tribu que pudiera atestiguar su existencia. Esa es la razón por la cual lo liberan para regresar con otra expedición de españoles que, diez años después, llegan al lugar.

² Ulrich Wicks tiene una definición útil de la picaresca en su artículo “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach”, que la define así: “the essential picaresque situation—the fictional world posited by the picaresque mode—is that of an unheroic protagonist, worse than we, caught up in a chaotic world, worse than ours, in which he is on an eternal journey of encounters that allow him to be alternately both victim of that world and its exploit” (242). Así, nuestro protagonista joven entra en un mundo nuevo caótico de Sevilla, y aprovecha de sus experiencias antes de salir del puerto para ser grumete. Aquí empieza un viaje de infortunios. Es importante que el narrador no sea heroico, como suele ser a menudo el tono dominante en la literatura de conquista. Es importante la clase social del narrador: un grumete sin nombre, un subalterno.

Antes de salir, ellos descubren y asesinan la tribu colastiné en una muestra brutal que se narra en gran detalle en el texto. El narrador, que ha olvidado el castellano, y ha presenciado la matanza de los indios que lo habían tomado como entenado (palabra que significa cautivo, sirviente, adoptado), permanece largo tiempo enmudecido. Se reincorpora recuperando la lengua gracias a la compañía paciente de un cura humanista, el Padre Quesada, quien le enseña a escribir. Se reincorpora gracias a la escritura. La muerte del Padre Quesada hace necesario que él persiga su propia profesión. Se une a un grupo de teatro ambulante y su estatus como ex cautivo le da la idea a la compañía de representar la historia del entenado, que él mismo representa. Es una obra muy exagerada, que distorsiona caricaturescamente los hechos, y que tiene éxito. El entenado encuentra una familia en este grupo teatral hasta que ya viejo decide retirarse de la actuación, con sus hijos adoptados pone una imprenta para subsistir y pasa los días de la vejez escribiendo su experiencia con los colastiné. El narrador de la novela es ese hombre viejo, todavía extrañado y curioso por entender su sobrevivencia entre los colastiné. A pesar de la erradicación completa de la tribu, su propia vida, su escritura, es un recordatorio continuo de la existencia nítida y fugaz de la tribu, y el rol de testigo que le habían dado.

En cuanto al género de la novela y las fuentes que usó para escribirlas, Saer siempre fue muy contundente: no es una novela histórica, imaginó casi todo, y sus fuentes fueron diversas (literatura de la conquista, sí, pero también libros sobre lenguas indígenas y una relectura muy atenta de algunos textos de Freud). En una entrevista con Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva, dice Saer:

En cuanto al género propiamente dicho, se ha evocado con pertinencia a propósito de este relato la primitiva relación de Indias, que ha dado tantos textos admirables, entre los cuales se destaca el libro de Hans Staden [. . .] En lo relativo a la prosa,

se me presentaba un problema semejante al que surgía de la estructura: dar una ilusión de simplicidad, imitada de esos relatos que desbordan de frescura, introduciendo al mismo tiempo en el discurso narrativo la problemática que me interesaba. En otras palabras, simular la “ingenuidad épica” [en el sentido de ingenuidad narrativa] en un relato con pretensiones vagamente filosóficas.³

(Premat *Glosa/El entenado: edición crítica* 923)

Menciona que ciertamente se inspiró en textos como el de Hans Staden, y comenta que también leyó mucha etnología. Sin embargo, deja en claro que no buscó limitarse a un grupo de textos específicos, sino que buscó dejar libre la imaginación, dejándola fluir en el estilo fluido de las crónicas. En cuanto al propósito “vagamente filosófico” del texto, es interesante que en un principio Saer había pensado escribir la historia de la tribu como una serie de cuatro conferencias escritas, cuyo autor quedaba anónimo. En la edición crítica y genética de *El entenado*, hecha por Julio Premat, la mayor parte de las referencias intertextuales de la novela remiten a ensayos filosóficos y psicoanalíticos. Saer defiende la idea de que es necesario que un escritor de ficción tenga la libertad de construir un argumento sin restringirse ni a los referentes históricos ni a conceptos filosóficos o psicoanalíticos (916). La experiencia del cautivo, e incluso de escribir sobre el cautiverio, exige reflexionar y, al mismo tiempo, imaginarla como una experiencia corporal y física.

A pesar de que sería imposible deducir y discernir exactamente qué y cómo leyó Saer las fuentes, me interesa ver cómo entiende su relación con ellas. Se puede ver que a pesar de que Saer

³ Hago referencia a los comentarios de Saer sobre su proceso de escritura recopilados en *Glosa/El entenado: edición crítica*, pp. 912–32. Hay una entrevista hecha por Gerard de Cortanze en 1986 y la ya mencionada de Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva el 4 de marzo de 2005, tres meses antes de la muerte del autor.

dice que “el escritor no tiene lecturas obligadas,” aun así después afirma, contradictoriamente con lo anterior, que “para un escritor algunas lecturas forman parte de las obligaciones que le imponen sus proyectos” (914). Tiene que leer y al mismo tiempo no tiene que sentirse restringido. *El entenado* se basa en la expedición de Juan Díaz de Solís, que tuvo lugar en 1515. Bajó por la costa Atlántica en América del Sur hasta el río de la Plata (el primer nombre fue Mar de Solís) y navegó contra la corriente del río Paraná donde fue sorprendido por un ataque de indígenas quienes lo mataron. Un grumete joven, Francisco del Puerto, fue el único sobreviviente del grupo que desembarcó, fue tomado cautivo por los indios con los que vivió diez años. Lo único que se sabe de Francisco del Puerto es una mención en un libro de historia argentina. Su historia inspiró la creación del personaje narrador de Saer, pero poco y nada se sabe de Francisco del Puerto. La vaga ubicación geográfica de la historia de Saer, el carácter cíclico de la vida de los colastiné y las reflexiones introspectivas del narrador hacen que los referentes de tiempo y espacio sean aún más indefinidos. A pesar de que algunos elementos proveen una semblanza de continuidad y contexto históricas, no son tan claros ni cruciales para la narración como sí lo son en cambio para la novela histórica. Por ejemplo, había un grupo indígena que se llamaba colastiné, pero no estaban ubicados en la región donde transcurre la obra, y lo único que ha quedado de los colastiné es el nombre de un lugar en la provincia de Santa Fe, donde vivió Saer.⁴ En vez de estructurarse como

⁴ Saer explica que “Colastiné es el nombre auténtico de una tribu. Una norma que yo tengo es cuando cito un nombre histórico, por ejemplo de una tribu, de un personaje, de un lugar, siempre tiene que saberse lo menos posible de eso. En la lista que da Antonio Serrano sobre los tributarios de los guaraníes en esa zona aparecen los indios colastiné, de los cuales no dice nada, de los otros dice alguna cosita, de estos sólo está el nombre. Pero ese nombre se ha transformado en una toponimia muy importante en Santa Fe, hay un río, hay dos pueblos, Colastiné Norte y Colastiné Sur. Hay un arroyo, que está en la ruta de Rosario, más al sur, se lo atraviesa ahora por la autopista, pero no tiene nada que ver con el río que es el que separa los dos sectores de Colastiné. Es una cosa muy atrayente, porque es un nombre que existe y que además tiene una linda sonoridad, pero del cual no se sabe nada. Para mí las novelas esas sobre personajes históricos, en donde se reproducen los rasgos históricos de los personajes y se les atribuyen cosas, no me atraen para nada” (*Entrevista de Juan José Saer del 4 de marzo de 2005* 927). El texto incorpora algunos elementos históricos, irónicamente, para crear verosimilitud y al mismo tiempo distanciarse de ella.

una novela histórica, en que los acontecimientos se narran cronológicamente, el texto de Saer propende más a una especulación filosófica sobre la situación y las posibles significaciones del cautiverio.

Mucha de la crítica sobre *El entenado* la lee como una novela histórica, como una ficcionalización de las crónicas de cautiverio, o menos directamente, como un intento de reexaminar la complejidad cultural de prácticas como el canibalismo y las posiciones de los sujetos en el momento del contacto entre europeos e indígenas. Eduardo González, por ejemplo, interpreta las escenas del canibalismo en *El entenado* de la siguiente manera: “Saer seems concerned with how cannibals could possibly be grasped in by-standing proximity to their habits and norms before their invention as cannibals, by themselves and by the colonial other” (3). Es decir, lo que Saer estaría haciendo es narrar la experiencia caníbal antes los juicios ideológicos que la presentan como un hecho de primitivismo pre-social. Lina Ruíz Guzmán, en cambio, lee la relación de Saer con las crónicas de cautiverio como una reescritura que permite explorar la identidad: “*El entenado* se construye como una estructura abierta que fluctúa entre ambas historias [las crónicas coloniales y las ficciones basadas en ellas] y donde las nociones de ficción, escritura y deseo que destaca, se entretajan para desestabilizar la visión de la literatura como resguardo de lo identitario” (57). Guzmán muestra cómo las re-inversiones nos ayudan, como lectores, a mejorar nuestro entendimiento de los procesos de identidad que provocó el contacto entre europeos e indígenas.

En esta tesis no propongo reevaluar la experiencia de la conquista sino releer algunos textos de ese corpus para ver si en ellos, implícitamente, hay algo de la visión cómica y del humor que aprecio en *El entenado* de Saer. En los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca y en la crónica de Staden muchas de las situaciones se caracterizan por la falta de entendimiento, el

absurdo, la incomodidad y el error en las interacciones entre los europeos y los indígenas, pero también en cómo los hechos contrastan o refutan las creencias del narrador. Podemos reconsiderar lo que no se dice o se sobreentiende en las crónicas en parte gracias a la narración cómica en la novela de Saer. Ese elemento cómico sirve para reconciliarnos con el otro, pero también para cuestionar cómo se construye la identidad en oposición a lo otro, y eso no solo nos permite pensar en los europeos y los indígenas, sino que nos permite cuestionar como lectores nuestras propias construcciones de identidad. No puedo probar que Saer se inspiró en ese elemento cómico cuando leyó las crónicas, pero sí puedo ver cómo la novela de Saer ayuda a percibir ese elemento en las crónicas.

CAPÍTULO 2

LO CÓMICO EN *EL ENTENADO*

En este capítulo, exploro cómo la comicidad se manifiesta y se desarrolla en *El entenado*. Aunque la novela es filosófica, esto no significa que sea una discusión de conceptos abstractos. La naturaleza de la obra, desde la perspectiva del narrador, explora la emoción humana y reflexiona a partir de esas emociones. Dentro de esta exploración, el humor funciona ambivalentemente en el contexto de la memoria que el narrador tiene de los indígenas y de su experiencia del cautiverio. Encargado por los indígenas colastiné de recordar su manera de existir, el narrador recuerda sus experiencias como un individuo y trata de conservar la espontaneidad de su experiencia en el momento presente que las vivió. A través del análisis de momentos específicos de la novela, explicaré cómo el humor aparece en el libro. También, utilizaré la crítica sobre la obra novelística de Saer, de la que *El entenado* forma parte, y recurriré a ideas del mismo Saer sobre la narración y el género novelesco para expandir mi comprensión de las reflexiones cómicas del narrador en *El entenado*. Por eso, es necesario dividir la novela en algunos aspectos o zonas de análisis para poder reconocer dónde el humor brilla inclusive en algunas situaciones terribles narradas en el texto, como las escenas de antropofagia y de gran desolación y destrucción. Específicamente, examinaré cómo lo cómico aparece en la narración de la risa, las escenas de canibalismo y orgía, el humor sobre la incertidumbre del narrador acerca de su identidad (entenado, ente-nada), la orgía, y los episodios de teatralidad, poniéndolos en relación con la crítica sobre el humor y lo cómico en los textos de Saer.

Podemos empezar por tratar de entender lo cómico en el siglo XVI. Según Covarrubias, de 1611, relativamente contemporáneo del periodo en que está ambientada la novela, se puede ver la función de la comicidad en el discurso popular. Según él, la “comedia”, además de ser un género teatral griego,

[E]s cierta especie de fábula; en la qual se nos representa como en un espejo, el trato y vida de la gente ciudadana y popular [. . .], y en ellos notaua los defectos y vicios unos de otros; hasta que por le se les reprimio y vedó esta poesía licenciosa: y en lugar desta comedia vieja sucedio la nueva, que con fingidos argumentos y marañas nos dibuxan el trato y condiciones de los hombres viejos, moços, de todos estados. (452 r.–453 v.)

Se puede ver cómo la comedia es un modo de reflexión sobre la situación humana imperfecta. Es interesante que el diccionario establezca la comedia como una fábula que no necesariamente refleja acontecimientos verdaderos (es decir, como una ficción), pero es sincera con respecto a que destaca la condición todavía defectuosa de lo humano; se focaliza en los “defectos” y “los vicios”, en el error. Las concepciones de la comedia y el humor han cambiado con los siglos, pero su trabajo de representar a la humanidad en una imagen o un espejo distorsionado como un espejo permite una examinación sobre los defectos y los errores de la especie humana. El humor no pontifica sobre los errores sino que aprovecha estas situaciones o “marañas” que causan risa para mostrar cómo funcionan las interacciones entre las personas.

El narrador ingenuo del texto de Saer sigue esta tradición porque siempre está a la merced del error, de su falta de conocimiento del grupo indígena que lo toma cautivo y lo adopta. El libro cuestiona visiones simplificadas de la memoria en situaciones que suelen ser traumáticas e incongruentes, muy difíciles de entender. Es importante que el narrador no cuenta una serie de

hechos reales, sino que cuenta siempre cómo él los vivió: la incertidumbre, la duda, la sospecha, el miedo, la incompreensión. Esta elección estilística ayuda al lector a reflexionar más sobre la importancia del intercambio en la situación en vez de lo que efectivamente sucedió. Lo que la novela narra es la relación entre el entonado y los indígenas, investiga esa relación que da origen a lo cómico, y en esa relación los lectores pueden ver un aspecto de su propia relación con los otros, con su identidad y con el mundo. En las crónicas de la conquista el énfasis está en convencer al lector de que el cronista está contando la verdad de los hechos.

La risa domina en situaciones donde el narrador se caracteriza por su falta de entendimiento y por la torpeza de su juicio. Lo cómico tiene el efecto de que el lector se detenga a pensar en la dificultad que tiene el narrador para entender las acciones de los personajes y su propia posición. Esta incompreensión, y el efecto cómico que genera, se replica también en la posición de muchos personajes. Hay siempre un contraste entre los acontecimientos que suceden y las reacciones de los personajes; el lector lee esa discrepancia que suele generar risa. La risa es una respuesta ante la extrañeza y la incompreensión de las situaciones. Eso ocurre con las escenas rápidas y disparatadas del principio de la exploración. Cuando la partida de marineros y el capitán regresan a la orilla después de una breve exploración de la tierra, están disgustados y abatidos por la ausencia de vida humana y por la aparente falta total de riquezas, la gran promesa de su viaje a las Indias. El capitán empieza un discurso muy teatral, muy retórico, y continuamente trata de decir lo que siente, y repite una frase que comienza y no puede terminar, creando un énfasis cómico: “Tierra es ésta sin”... “Tierra es ésta sin”... “Tierra es ésta sin...” (31). El efecto cómico se completa cuando el narrador cuenta que “esto fue exactamente lo que dijo el capitán cuando la flecha le atravesó la garganta, tan rápida e inesperada, viniendo de la maleza que se levantaba a sus espaldas, que el capitán permaneció con los ojos abiertos, inmovilizado unos instantes en su

ademán probatorio antes de desplomarse” (Saer, *El entenado* 31). Frente a las barcas cerca de la orilla y todo el conjunto de marineros, el capitán muere por su ignorancia de las tierras desconocidas. Lo que prueba como verdad es el descubrimiento de su error. En el momento justo en que está por decir que la triste verdad para los exploradores y para él es que esas tierras no tienen ningún valor, los indígenas aparecen súbitamente y matan al capitán de un flechazo antes de que logre terminar su frase. El narrador cuenta esto en cámara lenta, y se abre una gran pausa, o un gran silencio, en que se produce la pantomima de un capitán poderoso cayendo o desmoronándose en la arena. La situación es una gran ironía. El capitán empieza notando la falta de gente en la isla, y un segundo después, los indígenas responden con una flecha mortal que refuta rápidamente contundentemente su declaración de que las tierras no están habitadas. La narración de su muerte es una reflexión sobre lo transitorio del poder y anticipa la muerte de los otros marineros de la expedición.

Ciertamente este cambio de poder debido a las acciones indígenas no es cómico (en el sentido de gracioso) para el grumete en el momento en que esto sucede. Domina el sentimiento de sorpresa, confusión y desconcierto. Sin embargo, el narrador (el entenado ya viejo) lo cuenta con humor (el chiste de la última frase, la gestualidad excesiva del capitán, la ironía de los hechos) y eso es lo que experimenta el lector cuando lee estos acontecimientos sucesivos y discordantes, y las grandes pausas en el momento en que el capitán muere. La caída lastimera del capitán enfatiza cómo se puede insertar el humor en la narración de escenas caóticas y violentas. En vez de enfocarse en su miedo o su desesperación, el narrador observa el asalto indígena como un espectador asombrado, sorprendido por la aleatoriedad de las acciones. El narrador queda suspendido, un poco distanciado de lo que está viendo. Eso se relaciona con la risa, porque “la risa surge entonces de la percepción de una incongruencia y exige la momentánea superioridad de

quien mira, requiere de una perspectiva distanciada y de la suspensión de la simpatía por la víctima” (Lucero y Balderston 687). La muerte del capitán sirve mucho más que la caracterización de un solo personaje. La narración de su muerte se relaciona, en el contexto mayor de la novela, con el asombro y la incredulidad que el grumete siente, estupefacto por la inmediatez de la caída y momentáneamente distanciado del peligro que él y su grupo corren.

La narración continúa con este tono de estupefacción y de incredulidad. Después de la muerte del capitán, en la emboscada muere el resto de los marineros y la primera interacción que el narrador tiene con los indígenas es una situación que no comprende para nada, un gran malentendido. El narrador cuenta su captura así:

una horda de hombres desnudos, de piel oscura, que blandían arcos y flechas, surgió de la maleza. [. . .] me rodeó y, apretándose a mi alrededor y señalándome con el dedo, tocándome con suavidad y entusiasmo, en medio de risotadas satisfechas y admirativas, se puso a proferir, sin parar, una y otra vez, los mismos sonidos, rápidos y chillones: ¡Def-ghi! ¡Def-ghi! ¡Def-ghi! (32)

El desarrollo de eventos traumáticos en el espacio de tres páginas de escritura termina con la inquietud del narrador, rodeado de un grupo de hombres joviales que se están riendo de él como un individuo raro y novedoso. Sin un deseo aparente de dañar al narrador, los indígenas no revelan la intención de sus risas y la naturaleza de la bienvenida. Hay un gran contraste entre la violencia antes y las caricias y las risas ahora. Parece una broma. En el lapso de pocos minutos, el narrador se da cuenta de que él mismo es el objeto de una broma que no entiende. Ellos se ríen (de él) y en vez de proveer diálogo, que sería inútil, por la falta de entendimiento entre los personajes, la novela usa la risa y el lenguaje corporal para enfatizar la inhabilidad del narrador de

procesar los eventos que le suceden tan rápidamente y que, por no tener explicación, parecen absurdos.

Los indígenas continúan acercándose al narrador de esta manera corporal a través de gesticulaciones y risa. Su risa, por una gran parte del texto, parece estar unida a la teatralidad y al aspecto performativo que tienen para el narrador muchas de las situaciones y costumbres de los colastiné. De una manera, como el narrador y los indígenas no pueden hablar, la risa es una especie de “laugh track” a lo largo de la novela. Por ser contagiosa, la risa, muchas veces incomprendible para el narrador, puede pasar a las reacciones viscerales del lector. Además, la risa aprovecha la cualidad social que el humor tiene para agrupar a las personas sobre todo en momentos de aprieto, peligro y dificultad. A propósito de *El entenado*, Dardo Scavino ha observado que “el hombre [es] el animal gobernado por las ficciones simbólicas” y eso hace que “no podamos sustraernos a la comedia de la vida social” (*Saer y los nombres* 131). La risa, que es contagiosa, también es una forma de socialización, es decir, un lenguaje en lugar del lenguaje. Si bien el grumete joven no entiende de qué se ríen los indígenas, a lo largo de la novela el narrador va descubriendo que tanto la incompreensión como la risa son una experiencia compartida.

El empleo extenso de la risa que solicita reacciones cómicas a lo impredecible también se observa en escenas horribles que el narrador cuenta con un tono de aplomo, que es un estilo de las crónicas que Saer aprecia y quiere emular en su ficción (“la ingenuidad épica”). Dentro de la narrativa hay instancias donde se cuentan, con gran frescura, detalle e “ingenuidad narrativa”, escenas límites como la antropofagia y la orgía. En las dos secciones siguientes, examinaré la función del humor en esos pasajes. En las escenas, el narrador e incluso nosotros como lectores “no encontramos el lugar en donde vivimos y, cuando lo hacemos, ya no nos resulta familiar sino extraño, anómalo e incluso monstruoso” (Scavino “El ser de Saer” 793). Principalmente, se

insertan los eventos monstruosos para reconocer el humor de maneras normalmente inadmisibles, o en otras estéticas, como temas de humor negro. En *El entenado* de Saer, el narrador enfrenta estas situaciones, maravillado, con un deseo de narrar minuciosamente todo. Se trata de atribuir “un sentido a un mundo signado por el absurdo; sólo queda la resignación o el humor, la irónica distancia que apenas permite hablar del mundo” (Premat, *La dicha de Saturno* 116–17). Entonces, el humor es necesario para que el narrador pueda contar sus experiencias. Además de ser útil para el narrador, el humor es un modo intrigante en que podemos entender el mundo y las situaciones de las que es testigo del narrador sin percibir que el narrador tenga un juicio desdeñoso ante ellas, ni que sea una persona insensibilizada a la violencia. Como dice González, el narrador cuenta estas escenas con una gran proximidad, pero su juicio es contenido para facilitar la narración (3).

Otro momento donde el narrador contiene sus opiniones para facilitar su observación ocurre en las conversaciones que él tiene con los indígenas durante el proceso de preparar los cuerpos de los marineros para un banquete. *El entenado* narra detenidamente la escena de la antropofagia, que es un elemento que aparece en algunas crónicas de cautiverio y que es narrado con asco, horror y desesperación. El narrador de *El entenado* lo transforma en un espectáculo, contándolo detenidamente. La narración minuciosa es excesiva. A pesar de que hay mucha crítica sobre las escenas en cuestión y la antropofagia en el texto, deseo concentrarme en un detalle incómodo para un lector moderno: el narrador cuenta la antropofagia como una interacción cotidiana. El narrador primero observa los procedimientos del canibalismo con precaución; no trata de parar las acciones de los hombres que están preparando la comida ni hace juicios morales sobre lo que ve. Específicamente, la actitud muy concentrada del narrador (y también de los indígenas en sus preparativos), antes de las secuencias del banquete es lo más intrigante, y contrasta con las expectativas del lector para este tipo de escenas: es perturbador y cómico a la

vez. La presencia del entenado no cambia la dinámica de la tribu. Las imágenes (una de las que voy a examinar a continuación) son discordantes y muchas veces parecen desmesuradas, pero la interacción verbal entre los indígenas y la interacción gestual entre ellos y el narrador hace que la escena sea cotidiana. El segundo día de su cautiverio, el narrador oye ruidos en medio del bosque que rodea el asentamiento indígena. Interactúa con un indígena que está acunando la cabeza cortada de su capitán, y comenta que el indígena

se distrajo un momento de su tarea, alertado sin duda por la intensidad de mi asombro silencioso, y, [me dirigió] una sonrisa llena de simpatía y de simplicidad. [. . .] Algo ridículo debía haber en mi expresión, porque uno de los que estaban despedazando el primer cadáver hizo un comentario en voz alta, sin dejar de hundir su cuchillo en el pecho sanguinolento, y los que alcanzaron a oírlo se echaron a reír a carcajadas (45).

El narrador quiere saber qué está pasando en el bosque, y los indígenas quieren mostrarle su trabajo. Sin embargo, el encuentro del narrador con los indígenas y su tratamiento normal de preparar cuerpos muertos sugiere la antropofagia inminente. Es cómico por la razón que nadie quiere interrumpir la acción. No hay vergüenza en los grupos y la escena explora la presencia del narrador en los banquetes exagerados de Saer. También, el narrador no desea criticar o interrumpir las acciones por ofender a los indígenas. Cuando el narrador se ajusta a sus nuevos entornos, se acerca a los indígenas y esto resulta en interacciones inquietantes y torpes. No obstante, la manera en que se describen las interacciones parece rutinaria.

La cómico en la narración viene de la incongruencia entre la sorpresa del narrador y el comportamiento relajado de los indígenas. La manera en que los indígenas casualmente interactúan con él, mientras están preparando los cuerpos humanos para el banquete, es tan

discordante y a la vez tan natural que causa una sonrisa. A pesar de que él fue víctima de eventos horribles y su vida ha cambiado para siempre, muestra su encuentro con un grupo diferente y la falta de entendimiento mutuo en una conversación casual. La simplicidad del hombre indígena no tiene que ver con su inteligencia, sino con la naturalidad con que ejecuta las acciones siguiendo un punto de vista que es enigmático para el narrador. Agarra la cabeza del capitán cuando se comunican como si fuese algo totalmente normal; la parte extraña y atractiva para ellos es tener un testigo que los mira. Se ríen de la cara del entenado cuando éste ve los cuerpos de los marineros, y esa risa es enigmática: ¿se ríen de la incomprensión del narrador?, ¿se ríen del miedo del europeo?, ¿o se ríen simplemente de la expresión de su cara, que ellos no entienden?

Hay una gran ambigüedad en estas escenas, donde no se entienden los gestos muy teatrales y aparentemente injustificados de los personajes. Diez años después, cuando el narrador es liberado para juntarse con otros españoles, cuenta cómo un indígena se despidió de él recordándole la broma que le había hecho durante su primer banquete caníbal. El narrador recuerda que “para llamar mi atención [un indígena] me había amenazado con comerme también, y que para demostrarlo simulaba morderse su propio brazo”, solo para decir y recordarle que “yo soy el que, en broma, te decía que te iba a comer” (Saer, *El entenado* 176). Entonces, el indígena asume que las gesticulaciones que espantaban al narrador eran una broma. Implícitamente entienden que el canibalismo asusta al entenado y que las gesticulaciones son una especie de broma entre el grupo; pero también lo usan para llamar la atención del narrador y para que tiempo después los recuerde.

En *El entenado*, las escenas de canibalismo subrayan la falta de entendimiento entre los grupos humanos, pero también como una actividad que en el fondo es común a toda la especie humana. Esta “antropofagia aparece aquí como un elemento inherente a las culturas primitivas,

pero la falta de más explicaciones es un soslayo que permite convertir un estereotipo en la huella de una forma de barbarie presente en todas las sociedades humanas” (Gollnick 111). Sin embargo, el narrador nunca describe el canibalismo como barbarie sino como un enigma de la especie humana. El hombre indígena no hace más que hacer gestos que sugieren el acto de comer. No se acerca al hombre y parece que él no quiere más que el otro vea sus acciones como símbolos. Las normas y los prejuicios sobre comer la carne humana solamente convergen en la lectura cuando el lector puede reconocer las ambigüedades entre los dos lados, cuando está en la posición de extrañeza del entenado.

La otra escena que maravilla al narrador son los ritos sexuales de la tribu. Aunque la sexualidad no es desconocida por el grumete huérfano, la espontaneidad de la orgía del grupo le intriga. En su viaje a las Américas, ha tenido encuentros sexuales, casi siempre forzados, con los marineros. Él comenta que “gracias a mi ambigüedad de imberbe, en ciertas ocasiones el comercio con esos marineros – que tenían algo de padre también, para el huérfano que yo era – me deparó algún placer” (Saer, *El entenado* 17). Hace este “comercio” sexual por violencia, dinero y también placer, pero su perspectiva sobre el sexo y la sexualidad se profundiza en su observación maravillada de la orgía ritual de la tribu, que ocurre cada año, cíclicamente, como si los rigiera una fuerza externa (16). La orgía viene después de las escenas de canibalismo, y son escenas de gran melancolía. Directamente después de las secuencias animadas de glotonería y de ingerir cantidades inmensas de carne humana y alcohol, ellos “se mezclaban a los suspiros, a las exclamaciones y a los espasmos, mientras los cuerpos que se revolcaban levantaban, con sus contorsiones del fuego removido, un chorro de chispas veloces [. . .] como una cáscara vacía, errabundeaban, de un abrazo a otro” (74). Impulsivamente, sin razonamiento o deseo de justificar sus acciones, ellos se juntan y el narrador describe una orgía sexual donde la mayoría de los

miembros de la tribu—sin importar edad, relación familiar, género, o apariencia externa—se embarcan en el ritual de la manera mencionada en la cita. Se mueven por una razón que no comprenden y la pasión carnal gobierna sus acciones que es emblemática de “una realidad antropológica a la que se le agrega, por supuesto, una larga tradición de representación del canibalismo, de los hombres primitivos, y de sus funciones en la construcción de un juicio sobre otras sociedades” (Premat *La dicha de Saturno* 304). Como Premat sugiere, esta rendición de la orgía se limita a narrar y describir las costumbres, y deja al lector ante el enigma de su interpretación. La narración de la orgía es excesiva y parece romper todos los tabúes de la sexualidad.

A pesar de que estos actos pueden ser chocantes y aun horribles, el narrador cuenta muchas de estas relaciones con desparpajo, y cuenta la transición entre la orgía y la vuelta a la cotidianidad de la tribu de una manera sorprendente. Las mismas personas que tuvieron sexo con sus propios hijos o hermanos, pasado el fervor de la orgía y un periodo de pesada melancolía, vuelven a una vida cotidiana donde el narrador destaca:

la delicadeza de esa tribu; [...] su higiene, manía; su consideración por el prójimo, afectación aparatosa. Esa pública urbanidad exagerada fue creciendo a medida que pasaban los días, hasta alcanzar una complejidad insólita. Eran de un pudor sorprendente. [. . .]. El toqueteo, el manoseo, la alusión carnal, parecían excluidos de sus relaciones en público (81–82).

El narrador satiriza la vida urbana de la tribu (sus “buenas costumbres”) y no las escenas de antropofagia. Lo que es más fascinante y cómico de las descripciones sobre las manifestaciones externas de la tribu es el auto-reconocimiento indígena de sus actos y la manera obsesiva en que tratan de olvidarlas o justificarlas. Una noche por año se desatan sus deseos en una gran orgía,

pero son muy puritanos en público. Normalmente, retan a sus niños por orinar en público y la sexualidad solo se manifiesta en los nacimientos, es decir, se subordina a la función reproductiva. El narrador yuxtapone las imágenes carnales hiperbólicas con la obsesión de esa misma sociedad por las virtudes puritanas. De una manera, es una reflexión sobre la condición humana y una sátira sobre la ley y la sociedad y el deseo de esconder el tabú de impulso individual y la hipocresía. Mientras se sitúan en los entornos del Nuevo Mundo, donde el narrador se maravilla de una situación muy similar a su vida como grumete, el lector reflexiona sobre los deseos y la ley social.

Como con la narración del canibalismo, las escenas de orgía son contadas con una gran teatralidad. El lector puede relacionar que la teatralidad de estos pasajes anticipa un momento posterior en la novela en que el entonado se une a una compañía de teatro que representa exageradamente su vida y sus encuentros culturales. En vez de solamente mencionar los hechos que él encuentra, el texto continúa más a fondo al insertar lenguaje que demuestra el asombro del narrador de ver las costumbres indígenas. Entre escenas ciertamente llamativas, la gran obsesión que tiene la comunidad es de preservar su vida, justamente para que sea el testigo de la tribu. La teatralidad ayuda a que todas estas escenas se transformen en un espectáculo enigmático con muchas posibles significaciones, que el lector debe interpretar. De hecho, los indígenas parecen representar sus costumbres espectacularmente a propósito para poner al narrador en una posición de incertidumbre sobre la interpretación.

La tribu quiere siempre ser vista, de que el otro sea su espectador e intérprete sus signos. El entonado observa esa teatralidad de los colastiné cada vez que entran en contacto con otras tribus. Ellos siempre tienen el deseo de

atraer la atención del prisionero hacia sus personas. Las mismas sonrisas acarameladas que [él] conocía tanto le eran dirigidas, las mismas bromas de mal gusto, tales como simularse enojados y dispuestos a la agresión, para, unos minutos más tarde, deshacerse en carcajadas, la misma ostentación teatral para configurarse un personaje fácilmente reconocible (Saer, *El entonado* 96).

Dentro de las muestras estridentes de los indígenas, se puede ver cómo las reacciones de la tribu frente al entonado, que no conoce sus costumbres, necesitan ser estilizadas y convertidas en signos teatrales. Las convenciones teatrales animan al lector a comprender el valor de estas interacciones, de un modo complejo, no solo como acontecimientos sino como exhibición.

Un muy buen ejemplo de esto es una escena que narra el éxtasis sexual de una mujer que parece al mismo en un trance alienado del resto de la tribu. El narrador cuenta un cambio radical en las acciones de la mujer para destacar la naturaleza absurda o incomprensible de las acciones. La mujer que había toda la atención del narrador “había aparecido, brusca y obscena, ante mis ojos, en la transparencia del día y, después de desplegar en ella sus gestos inusuales, había desaparecido desdeñosa, entre la muchedumbre, no menos incierta dos o tres minutos después” (70). Ella hace un gran desfile obsceno e inmediatamente regresa a la muchedumbre como si no hubiese pasado nada. El narrador se refiere al espectáculo de exhibicionismo como “gestos inusuales”, un frenesí de escenas impresionantes que destacan el caos del mundo, sobre todo, desde la perspectiva de un recién llegado o un no iniciado en los rituales. La escena aparece de forma azarosa, inexplicada, y así como aparece se disuelve, y la mujer vuelve al grupo evitando el contacto con los otros. La escena resulta así enigmática y nos hace reflexionar sobre la duración y la motivación del deseo.

Como ya he mencionado, los hechos le ocurren al narrador de manera rápida y él los cuenta sin mayor contextualización, de manera muy fluida y ligera. En un texto que tampoco tiene capítulos o secciones, el lector puede quedar sorprendido: ¿Acabo de leer esto? Hay una ironía cómica en cómo se presenta esta secuencia de éxtasis y lascivia porque los lectores esperan la consumación sexual con otro indígena, pero la tensión de golpe cae y ella vuelve indiferente con el resto del grupo que ya no participa de la orgía. Como dice Premat: “la ironía pervierte los alcances de lo enunciado, desvaloriza, por su relatividad pesimista, todas las verdades, transforma el retrato—que sin embargo ella misma ha dibujado—en caricatura, y al fin de cuentas, encierra al sujeto en un indecible mucho más profundo” (*La dicha de Saturno* 298).

Además de ser un espectador cautivo sin conocimiento de primera mano de la situación indígena, la posición del narrador está determinada por su falta de identidad, de estatus y de reputación. Todas estas carencias ayudan a la frescura de su testimonio. Este sujeto ficcional, el entenado es un nadie, por supuesto contrasta con las crónicas de los exploradores del siglo XVI. Recordemos que “lo bajo” es un requisito de la comedia donde el humor viene de burla sin consecuencia por el instigador. Aunque no es una novela histórica, el argumento, las técnicas narrativas y las circunstancias ficticias de escritura del entenado, invitan a comparar al narrador con los cronistas famosos que poseen motivos ulteriores para sus emprendimientos. Estos motivos de viajes les ayudan a los autores a destacar sus intentos serios de servir al rey, pero muchas veces tergiversan los hechos para perseguir sus fines y eliminan o atenúan la cotidianeidad de las interacciones. Se estructuran como crónicas informativas donde el narrador o el autor resume las acciones que emprendió en servicio de la fe y el monarca, y, muchas veces, esto determina, condiciona y limita los contenidos de su relato.

El entenado es una ficción filosófica sin estar basada en un acontecimiento histórico concreto, pero asume varios aspectos de la tradición de las crónicas. Cuenta los acontecimientos de su viaje y su cautiverio en el pasado, pero la mayor parte de la novela de Saer es una reflexión sobre el sentido de esos acontecimientos, al punto de que por momentos el estilo parece como un ensayo. Sin embargo, aunque el narrador recuenta los eventos décadas después, él todavía mantiene su anonimato. Hay toda una reflexión sobre esto en *El entenado*, empezando por el título, es decir la posición del narrador entre sirviente y adoptado por la tribu, pero también como un “ente nada”. Dardo Scavino destaca que esa es la naturaleza del narrador: “De la nada como materia amorfa pasará a la nada como forma vacía o como falta de ser”, quien no tiene una identidad impuesta antes de concebirse como “ser narrador” (“El ser de Saer” 789). En la novela, no hay un punto que uno puede tomar como referencia de “norma” para el narrador. Eso contribuye a que su narración sea muy fluida, sin que sobresalga un juicio previo sobre lo que está narrando. En esencia, la opción estratégica de ser nadie cambia la naturaleza de su exploración y de sus descubrimientos reales, distintos de los condicionamientos y los propósitos de los exploradores europeos. Es un texto que no está dirigido a una autoridad, sino que se concentra en narrar las situaciones que son materiales para reflexiones y las cavilaciones que son prominentes en el texto como acto de recordar.

Se pueden leer reflexiones en muchas instancias del texto, pero un ejemplo llamativo se manifiesta en la descripción de las posesiones europeas capturadas un año después de la emboscada y la partida de los europeos. El grumete cuenta de la ansiedad de la tribu cada vez que preparan para la caza anual donde

empezaron a reaparecer, en diferentes lugares, las pertenencias del capitán y de mis compañeros: ropa, un casco, una espada, metales, monedas. Todo el mundo quería

echarles una mirada, tocarlas, manosearlas. En menos de un año habían adquirido el aire sobado y definitivo de las reliquias. (Saer, *El entenado* 93)

Los indígenas claman por los objetos de una manera semejante a los devotos religiosos. Su cuidado por los objetos ha transformado el valor simbólico que tenían para los europeos (jerarquías, dinero, trajes) en objetos de una reverencia centrada en su materialidad. Los tocan y los manosean hasta que los desgastan y los convierten en reliquias. El narrador también observa cómo los indígenas se visten con los despojos de cacerías pasadas; no han necesitado nunca de los objetos que designan el rango o el estatus de una persona en la visión de los europeos. Estos son rangos y distinciones que el narrador nunca tuvo. Es un grumete, el huérfano, el que parte de la posición más baja en la jerarquía de una expedición fracasada. Eso posiblemente lo convierte en el único que puede narrar la experiencia de la tribu. Como sucede con la ropa, el casco, la espada, los metales, las monedas y otras pertenencias de los soldados españoles, recordemos que la primera relación de los colastiné con el narrador es tocarlo y manosearlo.

La decisión de no nombrar al narrador es un motivo de humor en el texto. La única instancia donde el narrador tiene nombre e identidad es el que le dan los indígenas (o lo que él entiende que es el modo como los indígenas se refieren a él). Los indígenas lo llaman “defghi”, que, el narrador después descubrirá que es una palabra que también usan para nombrar a “las personas que estaban ausentes o dormidas; a los indiscretos, a los que, durante una visita, en lugar de permanecer en casa ajena un tiempo prudente, se demoraban con exceso” (Saer, *El Entenado* 164–165). El nombre (las letras del abecedario defghi) es un chiste conceptual sobre el problema de dar nombres a las cosas. La palabra se refiere a una persona que define su propia existencia en la mirada o las respuestas de los otros. Por esta razón, el narrador no tiene una identidad independiente de los acontecimientos de los que es testigo. El narrador se define por ser testigo de

los otros y su único nombre defghi refiere a la función que cumple para la tribu. El texto regresa a este punto en las reflexiones del narrador para ofrecer pensamientos extensos sobre el trabajo de un testigo. A pesar de que esta realización llama atención a una mirada de tangentes filosóficas, la elección de tener una palabra basada en una secuencia de letras sucesivas del alfabeto sin explicación es sugerente de un significado vacío o indeterminado. La secuencia de letras indica que este nombre es un marcador de posición para el entonado. Está encargado de ser testigo justamente por ser indeterminado. Como dicen Balderston y Lucero sobre el narrador cómico de *Glosa*, una novela de Saer de 1985, es “un narrador que se enmaraña y se solaza en mostrar la disparidad entre lo que los personajes oyen y escuchan; entre lo que escuchan y entienden; entre lo que creen saber, lo que no saben que creen y lo que ignoran” (694–95). No es testigo de la veracidad de los hechos sino del enigma de lo que significan. La posición del cautivo que no alcanza a entender bien lo que sucede es importante porque el narrador necesariamente debe tratar de interpretar lo que ve. Defghi, una palabra inexistente, inventada solo con el diccionario, subraya la naturaleza imaginaria y a la vez especulativa de la ficción. El humor es parte de ese carácter especulativo de la novela.

En resumen, los temas analizados en la novela de Saer presentan una imagen de lo cómico y del humor claramente más amplia que la definición de la comedia del diccionario de Covarrubias de los principios del siglo XVII. Lo cómico aparece en relación a la falta de entendimiento, a las creencias que se frustran, a la teatralidad performativa de los personajes y, también, a una insistencia descripción de la risa, contagiosa y a la vez inexplicable. La condición para la narración cómica es la gran desposesión del narrador y una mirada que se distingue por el asombro y la falta de prejuicios. Las discrepancias, las exageraciones, las situaciones absurdas causan risa. No hay posibilidad para lo heroico y lo solemne gracias al humor que desestructura la

posición del lector y lo desafía a la interpretación sobre los posibles sentidos de la historia. El narrador, que es nadie, está en una posición de vulnerabilidad y precariedad similar a la de la tribu, porque habitan el mismo lugar. El sentido cómico está relacionado con la vulnerabilidad que permite una reconciliación.

A pesar de no ser una novela histórica, el texto dialoga con las crónicas de la conquista. Si bien hay grandes contrastes (los géneros, las épocas, los propósitos de la escritura), en algunos de esos textos, sobre todo los relatos de cautivos, hay momentos de mutua vulnerabilidad e incompreensión entre españoles y nativos, que en algunos pasajes también abren la posibilidad del humor y la comedia. La narración del grumete usa el humor para proveer “una posición irónica que domina todos estos elementos, como un nuevo desdoblamiento de las huellas intertextuales, ya que la ironía, reflejo del reflejo, conciencia del pensamiento que se observa a sí mismo, es un medio de contemplarse en los escritos de los demás” (Premat 246).

El entenado puede funcionar como una huella, en la que los lectores podemos regresar a los textos del pasado y rastrear los momentos de vulnerabilidad y reconciliación cómica. El texto repasa el enfrentamiento de exploradores y conquistadores en sus crónicas y saca luz a la persona detrás de las páginas pulidas de una crónica. También, el humor del libro relata hechos del encuentro indígena que no pueden ser escritos directamente por estas personas. El narrador de la novela de Saer adopta el humor para escribir la razón de su cautiverio y para entender a los colastiné. El humor puede entenderse como parte de un esfuerzo dentro de una dinámica “que intenta abrir una brecha en el sentido, a fin de engendrar cierta indeterminación, insistiendo sobre lo ilegible” (Premat, et al. 553). El humor permite escribir lo ilegible del encuentro.

En los próximos capítulos voy a analizar si esta posibilidad para lo cómico y el humor se puede leer, aunque sea tácitamente, en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca y la crónica del cautiverio de Hans Staden.

CAPÍTULO 3

LA ERRANCIA DE CABEZA DE VACA

Las páginas siguientes examinan el trabajo de este humor tácito evidente en *El entenado* en situaciones precarias en crónicas verdaderas. Estas crónicas podrían haber sido la inspiración para la novela de Saer y por esto hay un valor literario en releer los textos para notarlas. Esta sección específicamente se centra en la crónica *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, uno de los textos fundacionales de cautiverio y sobrevivencia en la conquista española en el siglo XVI. Me voy a centrarme en asuntos ligados a la identidad, el canibalismo, los cuerpos, la risa y la teatralidad, y voy a destacar cómo el cautiverio favorece una narración cómica de los acontecimientos. Empleo un orden diferente de los temas para facilitar un análisis más cohesivo de la crónica, que, obviamente, tiene una trama muy diferente de las largas reflexiones de Saer. Algunas escenas no pretenden ser cómicas, pero los lectores pueden entrever rasgos de humor en el tono sobrio del explorador español.

Naufragios es la crónica de las experiencias del explorador español Cabeza de Vaca durante ocho años de sobrevivencia ardua después del fracaso de la expedición de Pánfilo de Narváez a Florida en 1527. La mala gestión de recursos y marineros, la falta de conocimiento de la tierra y varias batallas con los indígenas redujeron la gran fuerza de la expedición a cuatro sobrevivientes quienes enfrentaron los desafíos de estar perdidos en una tierra totalmente desconocida. Ellos fueron capturados por comunidades indígenas diferentes, en distintos momentos de su travesía, y aprovecharon de la sabiduría indígena durante su esclavitud para actuar como comerciantes y curanderos en sus viajes errantes por lo que hoy es el sur de los

Estados Unidos y el norte de México. Publicada en 1542 después del regreso de Cabeza de Vaca a España, el texto narra el infortunio de la expedición, al mismo tiempo que, quiere mostrar los grandes esfuerzos y sufrimientos en su leal servicio a la Corona Española. Una gran parte del texto se concentra en contar y describir las costumbres de las comunidades indígenas, muchas de las cuales desaparecieron y por eso solo tenemos registro de ellas gracias a sus interacciones con Cabeza de Vaca. En ese sentido, Cabeza de Vaca cumplió con una función similar a la que los colastiné le asignan al entenado en la ficción.

A lo largo de su crónica, Cabeza de Vaca nos da una perspectiva singular de un europeo desposeído del poder por su situación de naufrago, un europeo caído en desgracia que tuvo que posponer sus aspiraciones de ser un conquistador y tuvo que convivir y a veces ser esclavo de algunos grupos indígenas para sobrevivir en la tierra. De esta condición adversa, él deriva un conocimiento mejor de las personas indígenas por su larga convivencia con ellos, y su proximidad con sus hábitos de vida. En este sentido, el naufragio interrumpe y revierte el tono del conquistador que avanza sobre el territorio y somete a los indígenas.

Cabeza de Vaca escribió la crónica apenas volvió a España. Es decir que la crónica no fue escrita en la inmediatez de los acontecimientos y la memoria, bastante reciente, juega un papel en ella. Como se ha observado, la ficción de la escritura del entenado se parece más a la posición de Bernal Díaz del Castillo, que escribe los acontecimientos de la conquista de México cuando ya era viejo. Igualmente, la espontaneidad de Cabeza de Vaca es relativa, ya que tuvo tiempo para revisar, reformular y encaminar su relación para contar su experiencia y, al mismo tiempo, glorificar a la Corona. Cabeza de Vaca cuenta una sucesión de hechos, que siguen un orden aparentemente cronológico, a diferencia del entenado quien constantemente hace reflexiones

sobre el significado de su experiencia a la luz de su memoria y de la persistencia de los enigmas de haber estado cautivo entre los colastiné.

Lo primero que examinaré es el elemento de la identidad, cómo el humor tiene incidencia en la representación que hace Cabeza de Vaca de sí mismo como autor. Cabeza de Vaca resalta a lo largo de toda la carta el valor de su ingenio como la facultad que le permitió sobrevivir. Lo único que él trae de las Indias es su crónica, y en la crónica lo que más subraya es su inteligencia. Hay ironía en su destino: el azar lo transformó en testigo, y él trata de presentar su viaje como el cumplimiento de un servicio para la Corona, sin ninguna otra ambición que servirla. Hay una discordancia entre la contingencia del azar y el propósito trascendente de la conquista, entre el fracaso a la expedición y la crónica de algo que no se ganó como prueba de servicio al Rey. Se puede ver esta evaluación claramente en el proemio, donde introduce sus razones para escribir esta crónica que quiere dar al rey después de su desaparición prolongada. Menciona el fracaso de la expedición de Pánfilo de Narváez y su incapacidad de prevenir el desastre: “ni mi consejo ni diligencia aprovecharon para que aquello a que éramos idos fuese ganado conforme al servicio de Vuestra Majestad”, pero establece su posición como emisario con el objeto de representar el rey, a quien le reafirma que “no me queda lugar para hacer más servicio de este, que es traer a Vuestra Majestad relación de lo que en diez años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cuero” (1). Su declaración en el proemio es un ejemplo clave e indica al principio sus deseos de tener una recepción positiva de sus esfuerzos y de su trabajo como hombre “dado”, entregado de lleno al cumplimiento de su servicio a la corona. Pero hay algo cómico en esta presentación. Es la historia de un sobreviviente y la historia de un servidor. Se dirige al rey, como un hombre que ha estado “perdido” y “en cuero”, sin más que ofrecer que su relación. El énfasis está en el infortunio y no en el éxito.

Cabeza de Vaca presenta una secuencia de eventos desafortunados como prueba de su sinceridad: “escribo con tanta certinidad, que aunque en ella se lean algunas cosas muy nuevas y para algunos muy difíciles de creer, pueden sin duda creerlas: y creer por muy cierto, que antes soy en todo más corto que largo, y bastará para esto haberlo ofrecido” (1). Hay algo cómico en la situación en la que escribe Cabeza de Vaca. Es una obra de un explorador que trata de reinsertarse en el mundo cortesano europeo después de vivir una década de vivir perdido en las Américas donde tuvo que aprender trucos para sobrevivir. La crónica de su supervivencia ahora es el truco para sobrevivir en la corte. Pretende representar los acontecimientos en una manera tangible, fluida y llana, aunque para narrarlos no deja de utilizar un ingenio narrativo que causa asombro y admiración en los lectores, muchas veces de la inteligencia del mismo Cabeza de Vaca para salir de aprietos.

Cabeza de Vaca sugiere que solamente puede recordar una selección de eventos de su trabajo en servicio del rey. Refiere que hace su escritura “en nombre del servicio, pues éste solo es el que un hombre que salió desnudo pudo sacar consigo” (2). Enfatiza su estatus desafortunado y vulnerable en el producto de sus esfuerzos—una narrativa de la que solo su palabra es prueba de que los acontecimientos ocurrieron. A pesar de su supervivencia, no puede corroborar sus esfuerzos como explorador con ninguna evidencia física. Invita al lector a creer en la validez de sus aventuras, justamente por ser un narrador desnudo, es decir que cuenta sus penurias. Además, el tema de la desnudez, irónicamente, habilita el tono bajo del bufón, a quien le da cierto placer contar una historia de continuos fracasos, y de microhistorias que no representan una ganancia efectiva para la corona, lo que le da la libertad de contar omitiendo y seleccionando los relatos. Es un narrador desnudo, pero no es nadie. Como el entonado, Cabeza de Vaca también narra los acontecimientos como un espectáculo, pero sus intervenciones, sus astucias y sus trucos son una

parte importante de su lenguaje figurativa en su escritura por petición de la corona. Cabeza de Vaca se rebaja (desnudo, perdido) y a la vez exalta su ingenio en las acciones y en el modo de narrar.

¿Qué efecto tiene en el texto el ingenio del narrador? Esta es la pregunta que voy a examinar a propósito de algunas escenas de canibalismo, la descripción de los cuerpos en las costumbres matrimoniales y funerarias de algunas tribus, y la relación de sus interacciones con los indígenas. Una de las características de las escenas de Cabeza de Vaca es que son memorables. Como dice Rolena Adorno, “[his *Naufragios*] have proven over time to be memorable as subsequent writers over the centuries have recounted it for their own varied purposes”, y en parte esto así por la ironía de que la relación de esos infortunios fueron “the only positive result of the many years” (“The Narrative Reinvention” 252, 254). Al contrario de Saer quien narra en el mayor detalle posible escenas de orgía y canibalismo, Cabeza de Vaca se refiere a ellas de una manera más restringida y sutil, por la razón de es un texto que hoy llamaríamos de no ficción que fue escrito en parte teniendo en mente a la Corona, y porque el autor estaba implicado en los acontecimientos que narraba. Por eso, las acciones de humor y farsa se manifiestan sutilmente. Sin embargo, los lectores todavía pueden reírse de los malentendidos, las incongruencias, las improvisaciones y de la continua mala fortuna de Cabeza de Vaca, que parece por momentos un personaje chaplinesco. A menudo, se presentan las acciones de los indígenas como instintivas e irracionales sin explicación alguna por la ignorancia y el desconcierto del autor, que sugiere que la brecha en el entendimiento es enorme. A diferencia de la ficción de Saer, muchas veces el narrador llena estos vacíos de comprensión con sus juicios desde una perspectiva europea. Llena estos momentos con su propio juicio ético.

Algo que no se entiende no necesariamente lleva a una situación cómica. Una escena que podemos destacar por sus connotaciones indirectas con la orgía y el canibalismo ocurre en el capítulo XVIII titulado “De la relación que dio Esquivel”. Cabeza de Vaca cuenta lo que le habían dicho algunos españoles que lograron escapar de unas tribus. El narrador cuenta las costumbres de dos grupos indígenas, los mariames e ygauzes, su percepción de la vida y lo que otros europeos sufrieron cuando fueron sometidos por ellos. A partir de las observaciones de sus compañeros, Cabeza de Vaca hace un análisis de las posibles motivaciones que llevan al infanticidio dentro de estas comunidades. Se enfoca en el lugar que los indígenas dan a los sueños para dirigir sus acciones. Así como sucede en *El entenado*, no logra entender la lógica detrás de las orgías y el canibalismo. Los indígenas actúan siguiendo sus impulsos subconscientes revelados en sus sueños:

Una mujer había soñado que [un hombre] le había de matar un hijo, y los indios fueron tras él y lo mataron [. . .] Esto hacen estos por una costumbre que tienen, y es que matan sus mismos hijos por sueños, y a las hijas en naciendo las dejan comer a perros, y las echan por ahí. La razón por la que ellos lo hacen es, según ellos dicen, porque todos los de la tierra son sus enemigos y con ellos tienen continua guerra. (22)

Prohíben la multiplicación de los enemigos nacidos del vientre de las mujeres de la propia tribu, y, a través del asesinato, limitan la mezcla de sangre con acciones preventivas. Su percepción sobre la vida humana no se extiende más allá que sus pasiones. Cualquier forma de vida que influye en su mente de una manera antitética la matan porque obedecen a una causalidad supersticiosa. En sus descripciones sobre los lazos matrimoniales, Cabeza de Vaca resume que “cuando estos se han de casar, compran las mujeres a sus enemigos” pero “[m]atan sus hijos, y

mercan los ajenos; no dura el casamiento más de cuanto están contentos, y con una higa deshacen el casamiento” (22). Las relaciones carnales siguen una lógica férrea, pero absurda desde la perspectiva exterior del europeo. A pesar de que estos son temas muy sensibles para un lector europeo, se cuentan junto con las costumbres de comida, lo que subraya que los asuntos de la carne, los casamientos y las matanzas de las crías no deseadas, forman parte de una misma vida cotidiana. A la narración del infanticidio sigue una larga descripción de las cosas que ellos comen. Hay una distancia infranqueable entre el autor, católico servidor de la corona, y las prácticas más escandalosas de los indígenas. Ahí domina la incredulidad o el tono informativo, pero no hay lugar para el humor ni se percibe un sentimiento cómico. Solamente se puede reír cuando aparece el problema del hambre, una experiencia que él y los otros exploradores comparten con los indios. Por ejemplo en esta larga lista donde habla del hambre:

hambre tan grande, que comen arañas y huevos de hormigas, y gusanos y lagartijas y salamanquesas y culebras y víboras, que matan los hombres que muerden, y comen tierra y madera y todo lo que pueden haber, y estiércol de venados, y otras cosas que dejo de contar; y creo averiguadamente que si en aquella tierra hubiese piedras las comerían. (22)

Lo que falta mencionar es que él también trata de sobrevivir en los mismos entornos y es muy probable que adquiriera el mismo ingenio indígena para proveerse de comida. Ellos comen todo por falta de recursos naturales y aún comen animales que los envenena. De esta manera, la sección vuelve al punto de partida porque al comer víboras y tierra simbólicamente consumen la fuerza que también podría devorarles y devolverles a ser nada, que es una perspectiva intrigante cuando se la combina con el infanticidio mencionado anteriormente. A pesar del hambre nefasto de la gente, Cabeza de Vaca cuenta cómo él también, con hambre, explora el ambiente de la tierra por

prueba y error; la prueba y el error conducen a un estilo cómico. También, omite ciertas partes de sus crónicas para no insultar u ofender a sus lectores. Desde la tierra y el excremento, hasta madera y aun la piedra, como bromea al final de la cita anterior, ¿qué más podrían comer los indígenas que sería innombrable o imprudente relatar? Hay que reconocer que esta conclusión es especulativa, pero ¿podría la carne humana ser aquello que omite, que prefiere sugerir y no decir directamente?

Al fin y al cabo, en comparación con otras instancias detalladas en capítulos anteriores, especialmente una llamativa de capítulo XIV, se puede ver como la omisión de lo que ciertos indígenas comen no es solamente una indicación de que Cabeza de Vaca no entiende los rituales religiosos. Cabeza de Vaca hace las observaciones del párrafo anterior para establecer que las costumbres de los indios responden a sus entornos desamparados. Él y sus compañeros viven en proximidad con esta gente, al punto de que ellos también hacen cosas desesperadas para sobrevivir. Dice que el medio ambiente duro presenta situaciones en que otros europeos pierden sus inhibiciones. Los europeos tienen miedo del canibalismo y la amenaza de ser comidos, pero su propia desesperación les hace caníbales de algunos. Cabeza de Vaca incluye una historia sorprendente, que revierte muchos prejuicios sobre el canibalismo:

comenzóse a morir la gente, y cinco cristianos que estaban en el rancho en la costa llegaron a tal extremo, que se comieron los unos a los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese. Los nombres de ellos son éstos: Sierra, Diego López, Corral, Palacios, Gonzalo Ruiz. De este caso se alteraron tanto los indios, y hubo entre ellos tan gran escándalo, que sin duda si al principio ellos lo vieran, los mataran. (17)

Esto revierte muchas cosas: primero, en esta escena los caníbales son los españoles; segundo, que los indios se horrorizan del canibalismo de los españoles (“se alteraron”); y tercero, que Cabeza de Vaca bromea (“hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese”) justo en el momento en que cuenta algo terrible: una situación de canibalismo de su propia cultura. Los españoles hacen el prohibido, comer carne humana. Irónicamente, ellos son los salvajes y esto escandaliza a los indios, y los instiga a atacarlos.

Dentro del capítulo se documenta el rito en que los parientes de los muertos toman una bebida hecha de polvo de huesos de los muertos un año después de los ritos funerarios para conmemorar la muerte. Ingerir los restos de los muertos es parte de una cultura a la que Cabeza de Vaca describe cómo “la gente del mundo que más aman a sus hijos y mejor tratamiento les hacen” (17). Las tribus mariames e ygauzes seguramente serían más espantosas que esta tribu previa. A pesar de la naturaleza macabra de ese capítulo, Cabeza de Vaca incluye hipérboles sobre la comida que refuerza las difíciles condiciones de vida, condiciones compartidas por los exploradores. Si bien no tiene escenas coloridas donde un caníbal indígena muerde un fémur frente del narrador, como en la ficción de Saer, las insinuaciones del canibalismo de los indígenas quedan relativizadas por el hecho de que los españoles también lo han hecho. El pasaje del ritual de los huesos es interesante porque abre una especulación más filosófica sobre los significados de integrar al otro, relacionados con la memoria, la familia y la amistad. Un lector moderno puede relacionarlo con la importancia del otro en la identidad. Oswald de Andrade, un poeta y novelista brasileño de vanguardia, ofrece una buena perspectiva sobre el canibalismo e identidad. Insiste en que “no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropófago. De carnal, él se vuelve electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor” (5). Entonces, en el testigo y en los indígenas, se enlazan sobre la experiencia compartida de banquetes o

manifestaciones exageradas de orgía, aunque no participan directamente, por el deseo. Este es un punto donde se pueden conectar afectivamente los lectores con la experiencia de la tribu.

Su análisis de los mariames e ygauzes en el capítulo XVIII ofrece una dimensión más de esa cultura: la felicidad. Se ríen todo el tiempo; esto recuerda la importancia de la risa en *El entonado*. Son enérgicos, vitales, enfrentan una vida durísima, llena de desafíos, pero son alegres. Cabeza de Vaca también debe adaptarse y el tono de la narración es vívido y alegre, incluso cuando satiriza sus costumbres: “los más de estos son grandes ladrones, porque aunque entre sí son bien partidos, en volviendo uno la cabeza, su hijo mismo o su padre le toma lo que puede. Mienten muy mucho, y son grandes borrachos” (22). Son engañosos y no tienen la fortaleza moral, sin embargo esto es parte de su vitalidad, porque a pesar de ser grandes borrachos, cazan infatigablemente venados y otros animales “desde la mañana hasta la noche” y su comportamiento es siempre de “gente muy alegre; por mucha hambre que tengan, por eso no dejan de bailar ni de hacer sus fiestas” (22). El explorador conecta la alegría con la supervivencia, y eso es parte de una visión cómica más general. La alegría los acerca.

Sin embargo, sigue habiendo una brecha, porque Cabeza de Vaca en parte los satiriza, es decir, se ríe de ellos. Esta naturaleza feliz alimentada por la borrachera muestra que el testigo de los acontecimientos y los indígenas que bailan, se emborrachan y se ríen, están juntos y separados a la vez. No se ríen por las mismas razones y Cabeza de Vaca no está del todo cómodo entre los bailes febriles de los indígenas cuyas razones no entiende del todo. ¿Es una manera de ignorar y sobrevivir una existencia cruda o solamente es la costumbre de la persistencia natural de una gente que no tiene ninguna idea de otra existencia, o es esta alegría la que les permite sobrevivir? Aunque las reflexiones no están desarrolladas, las observaciones de Cabeza de Vaca sobre la felicidad y los bailes indígenas son muy parecidos a algunas escenas que cuenta el entonado. La

risa, como una manifestación clara de felicidad, al mismo tiempo contagia y crea una brecha, por la falta de entendimiento. La ficción de Saer es una especulación sobre ese momento, por ejemplo en las risas y las gesticulaciones del grupo de indígenas frente al entenado, que él trata de descifrar cómo el significado de sus diez años de cautiverio. De la misma manera, la confusión cómica domina en el esfuerzo de los narradores en la dinámica de la prueba y el error para tratar de entender qué está ocurriendo, los espectáculos de los que son testigos.

Como anticipé, en *Naufragios* el humor también aparece en la narración del ingenio del propio Cabeza de Vaca para adaptarse y enfrentar las situaciones de riesgo que le toca vivir. Durante su cautiverio entre muchas tribus diversas, los lectores pueden revisar instancias donde Cabeza de Vaca ha actuado mimetizándose con lo que hacen los pueblos indígenas y ha aprovechado los conocimientos adquiridos en el Nuevo Mundo. Ciertos críticos, como Rolena Adorno, mencionan que en comparación con otras crónicas del periodo, Cabeza de Vaca especialmente tiene mala fama por hacer “belated interpolation” [interpolaciones anacrónicas] dentro de sus textos, sacrificando la cronología y posiblemente la veracidad histórica, para mantener el interés narrativo de los lectores (“The Narrative Reinvention” 255). Su manipulación de los eventos puede estar motivado por su deseo de impresionar a sus lectores con la manera en que él se adapta a sus entornos y a su situación. No impresiona tanto por sus glorias épicas sino por el ingenio que le permite salir de malas situaciones. El pasaje más famoso es cuando él se transforma en curandero. Gracias a su ingenio y a la fe de los indígenas, adquiere una posición respetada en una tribu ubicada en la isla que los españoles llaman “Malhado”. Cuenta que “nos quisieron hacer físicos sin examinarnos ni pedirnos títulos, porque ellos curan las enfermedades soplando al enfermo, y con aquel soplo y las manos echan de él la enfermedad, y mandáronnos que hiciésemos lo mismo y sirviésemos en algo”(18). Cabeza de Vaca está en un aprieto y finge

ser curandero, es decir se convierte en un actor de teatro. La construcción cómica de ese acontecimiento es compleja. Inicialmente él mismo piensa que él es muy cómico, y refiere que él y sus compañeros cautivos “nos reíamos de ello, diciendo que era burla y que no sabíamos curar” pero la insistencia y la creencia de sus captores los fuerza a realizar el trabajo como si fuera en serio. Es una mímica y al mismo tiempo un aprendizaje de mimetizarse con una situación para sobrevivir. Lo cómico está en la teatralización pero también en las discrepancias en las interpretaciones de lo que está ocurriendo: las ambigüedades entre burlarse y tomárselo en serio, entre el chiste y la necesidad. El tono y el contenido de la anécdota es cómico, y también es importante resaltar que, al transformarse en curandero, Cabeza de Vaca se está presentando como un actor cómico.

¿Cómo hacer para que su historia de curandero no sea interpretada sólo como un engaño, condenable moralmente? ¿Cómo hacer para que haber sido curandero no sea condenable religiosamente? En vez de presentarse como un engañador, su narración trata de establecer la situación y las acciones en el marco de la comedia, como entretenimiento para los lectores. En este punto, Cabeza de Vaca abraza la teatralidad y una relativa despreocupación humorística. Sin embargo, siempre mezcla referencias a Dios y la religión católica, para dejar en claro que sus poderes de curandero son solo una actuación. La narración se aprovecha de las expectativas de los lectores de las comedias del siglo XVI, que lo absuelve del estigma de ser mentiroso o curandero en una lectura seria. Los curanderos fueron el foco de ataque por la manera en que manipulaban técnicas medicinales y religiosas no heterodoxas. Este elemento temático es muy popular en las crónicas ibéricas de cautiverio según Christian Supiot. Afirma que los escritores de crónicas, como Cabeza de Vaca, usan la comicidad y

recurren al humor para alejar esta mancha de sí mismos a ojos del lector, reaccionando una vez más a una presión violenta de tipo sociocultural sobre el texto escrito. Allí donde el humor es menos directo, como en la obra de Cabeza de Vaca, [. . .] el sutil desplazamiento del valor probatorio al paciente y el aspecto cómico de la obra no solo se han visto ocultados por la carga religiosa del texto sino por la prosa académica derivada. (243)

Se enmarca o se esconde el valor de la ayuda médica con la comicidad y su escritura para evitar la sospecha social de las libertades que podría haberse tomado en su experiencia cautiverio. Cabeza de Vaca necesita adaptarse a su trabajo impuesto en el texto, pero asegura que no está tratando de quebrantar las normas y actuar falsamente, la comedia le sirve para ese propósito.

Como tiene éxito y le permite sobrevivir, Cabeza de Vaca continúa fingiendo que es curandero, adquiriendo cada vez mayor autoridad. Comenta que “ninguno jamás curamos que no nos dijese que quedaba sano” y “era tan grande nuestro trabajo, que a cada uno habíamos de soplar y santiguar lo que habían de comer y beber, y para otras muchas cosas que querían hacer nos venían a pedir licencia, para enfatizar su dedicación a tratar sus pacientes” (27). Los indígenas cuentan con los europeos para cualquier duda o asunto que tienen con su comida o salud. Podemos leer toda esta escena en relación con la naturaleza de la autoridad, que está basada en algo falso. En muchos sentidos, la broma se escapa de su control. Sus actividades de curandero aumentan la confianza en él de los indígenas hasta el punto en que confían en él para enfrentar el miedo colectivo ante seres amenazantes, sus acciones violentas, repentinas y aterradoras. La superstición indígena causa a Cabeza de Vaca a prometer a proteger la comunidad contra la amenaza, pero no sin razón buena que voy a examinar en más detalle. Esta amenaza toma forma de

un hombre, que ellos llaman Mala Cosa, y que era pequeño de cuerpo, y que tenía barbas, aunque nunca claramente le pudieron ver el rostro, [. . .] aquel hombre entraba y tomaba al que quería de ellos, y dábales tres cuchilladas grandes por las ijadas con un pedernal muy agudo, tan ancho como una mano y dos palmos en luengo, y metía la mano por aquellas cuchilladas y sacábales las tripas; y que cortaba de una tripa poco más o menos de un palmo, y aquello que cortaba echaba en las brasas; y luego le daba tres cuchilladas en un brazo, y la segunda daba por la sangradura y desconcertábaselo, y dende a poco se lo tornaba a concertar y poníale las manos sobre las heridas, y decíannos que luego quedaban sanos. (27)

Un hombre misterioso que ataca a la gente indígena para llevar a cabo cirugías intrusivas y remover tripas es una escena muy estilizada. Cabeza de Vaca está viviendo en una tierra extraña y él presenta sus servicios, por designio de Dios, para salvar a los indígenas de la situación. Sin embargo, esta amenaza y técnica de cirugía se parece mucho a las intervenciones que podrían hacer otros europeos intentando escapar de la esclavitud dentro de otras tribus indígenas. Al fin y al cabo, armados por sus conocimientos, están determinados a aprovecharse de y sorprender a las tribus para sobrevivir, consiguiendo que les den comida por sus servicios de curanderos.

Presuntamente, la manera en que Cabeza de Vaca desarrolla esta parte de la crónica sugiere cómo los europeos coexisten con los indígenas y se infiltran en sus tribus, fingiendo todo aquello que ellos creen. En este sentido, “Mala Cosa” es una especie de espejo aterrador de Cabeza de Vaca. Como sostiene Adorno: “Mala Cosa obviously resembled the Europeans. Being unlike the natives, he clearly came from some other place, just as the Europeans did. Though a terrorist and torturer, he was also a healer” (“The Negotiation of Fear” 174). Siguiendo esta idea de Adorno, Cabeza de Vaca y Mala Cosa son una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Mala Cosa es la creación

engendada por una broma y el aprendizaje de los efectos de esa broma en la isla Malhado. Hay un conflicto entre la comicidad ridícula de Cabeza de Vaca soplando encima de la comida y la narración terrible de la cirugía de Mala Cosa. ¿Son dos personas distintas, dos teatralizaciones distintas? ¿O son las dos caras de una misma teatralización? ¿Es la misma broma que va de lo cómico al horror? Nuevamente, como vimos en *El entenado*, la risa, la comedia y el humor en estos textos de conquista y cautiverio generan siempre una gran ambigüedad.

CAPÍTULO 4

ASIMETRÍA Y RIDÍCULO EN HANS STADEN

En comparación con los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, la crónica de Hans Staden, *Hans Staden: The True History of his Captivity* (1557), podría pensarse que el humor se manifiesta en una representación más grotesca de los cuerpos en cautiverio y los cadáveres, y sobre todo en la asimetría entre las acciones de los nativos y el propósito moralizante de Staden, cuando interactúa con ellos. En ese caso, el efecto cómico ocurre en la lectura y no fue necesariamente buscado por Staden. Es interesante que éste es el texto de un explorador y soldado alemán al servicio de los portugueses, lo que nos permite encuadrar estas narrativas en un contexto europeo que no se limita a lo ibérico. Staden naufraga, queda a la deriva y empieza a viajar siguiendo sus propias motivaciones, según los accidentes que le van ocurriendo en el Nuevo Mundo. En ese sentido, su viaje es similar al de Cabeza de Vaca. Al igual que *El entenado* de Saer, se trata de una experiencia en América del Sur. Publicada en 1557, la crónica sigue dos viajes de Staden al Nuevo Mundo, pero se focaliza en su segundo viaje de 1548 en que, entrando por el Río de la Plata, los barcos naufragaron y Staden y un grupo de sobrevivientes siguió viajando por el Paraná con el fin de llegar a Asunción y luego a lo que hoy es Brasil. Dos tercios de la crónica cuentan el tiempo que Staden pasó como cautivo bajo la amenaza constante de ser comido por la comunidad tupinambá. Como el mismo Saer reconoce, la crónica de Staden es la que más tuvo en cuenta en su imaginación del cautiverio del entenado entre los colastiné.

En su crónica, se puede encontrar rasgos de humor similares a los que hemos visto en Saer y Cabeza de Vaca, en su tratamiento de la situación del cautiverio y especialmente en los diálogos

dentro del texto, presentados en estilo indirecto. Sin embargo, en Staden abundan los comentarios moralizantes dirigidos al lector, que le dan al texto el estilo de una parábola moral que confía en la fe cristiana como un sistema de valores y como fuente única para la esperanza de sobrevivir. Además del tema general de canibalismo que predomina en el relato, mucho más gráficamente que en Cabeza de Vaca, aparecen también otros elementos que ya vimos en la ficción de Saer: los conflictos y la incertidumbre de identidad, los ritos ligados a la sexualidad, la risa y la teatralidad gestual de las interacciones. Al igual que los *Naufragios* de Cabeza de Vaca, la crónica de Staden es una narración de supervivencia en la que se destaca cómo el explorador naufragado manipula su posición de europeo para relacionarse con los indios y enfrentar las desventuras.

De manera similar al narrador de *El entenado*, Staden describe su experiencia después del infortunio de ser capturado por sorpresa y su situación extraordinaria de ser un europeo que queda solo atrapado en los conflictos entre los portugueses y los tupinambás. Me voy a enfocar en el segundo viaje de Staden, en el que naufraga en la isla San Vicente después de una fuerte tormenta. Los sobrevivientes de las olas violentas y la destrucción del tercer barco de su grupo en las piedras escarpadas de la orilla, quedan en un pequeño asentamiento de portugueses, que lo contratan a Staden, que es soldado y sabe manejar cañones, para que los defienda de los tupinambás. Paradójicamente, parte del propósito de Staden, cuya crónica está dirigida al Príncipe Felipe Landgrave de Hesse, es desmentir su imagen de mercenario. Durante un viaje rutinario en que Staden sigue a su esclavo indígena en una excursión de caza en el bosque que rodea la fortaleza, Staden es asaltado por un grupo de tupinambás que lo retiene. Estará cautivo de ellos por nueve meses.

En su primer encuentro, el grupo de indígenas lo desnuda, le saca todo lo que tiene y lo ata con cuatro cuerdas. Staden lo cuenta así: “[They] tore my clothes from my body, one the jerkin,

another the hat, a third the shirt [...] [and then they] bound four ropes round my neck, and I was forced to climb into a canoe, while they made fast the ends of the ropes to the boats and then pushed off and commenced the homeward journey” (63–64). Staden asume que los nativos lo están capturando como un acto de represalia por la crueldad de los portugueses y que salen con él como si fuera un botín de guerra. En contraste con lo que venía contando antes de su propia vida, en que se subrayaba la utilidad y la autonomía de Staden para llevar a cabo sus servicios, esta sección del súbito encuentro y su captura por los tupinambás marca el comienzo de un discurso con valores totalmente inversos. Esas súbitas inversiones de la caída en desgracia tienen algo de cómico. La dinámica de poder es totalmente diferente: antes, Staden atravesaba el territorio como un pionero y ahora, perdida la libertad, el soldado alemán es arrastrado por cuerdas tiradas desde cuatro puntos, lo que evoca la idea de los puntos cardinales, ahora en total control de los tupinambás. Staden ya no sigue su norte; ahora los tupinambás controlan su movimiento como si arrastraran un animal.

Hay algo cómico en la inversión de la fortuna de Staden. Primero, el acontecimiento pasa por algo totalmente contingente, por azar, por una caminata innecesaria. Segundo, el hombre fuerte y activo, ahora es débil y pasivo. Ha sido despojado de todo poder: no llevaba armas y está desnudo. Como consecuencia de que ha sido apartado de sus conocimientos y su función de navegante y explorador, y de soldado al servicio de los portugueses, es un hombre sin títulos. Como ocurre también con *El entenado*, ahora está cautivo de los indígenas de los que se rumorea que son caníbales. En un asalto anterior, los atacantes tomaron cautivos a otros indígenas que estaban con los portugueses y los faenaron: “forthwith hacked in pieces and divided up” (59). En ese asalto, Staden también menciona que los soldados cristianos se salvaron por intervención divina: “for God was their protector” (59). El descuartizamiento de los cuerpos es una imagen que

después Staden repite en su narración de escenas de canibalismo. Este acto de dividir el cuerpo muerto en partes iguales por cada miembro del grupo sugiere que ellos no solamente quieren matar a sus enemigos por la ira de la guerra, sino que el canibalismo tiene una dimensión ritual. Staden no sabe si ellos le van a matar, si lo van a desmembrar con las cuerdas y no tiene idea clara de las razones por las que matan a unos y salvan a otros. El rumor del canibalismo está tan difundido en los relatos de cautivos que alcanza una dimensión mítica y crea intriga en los exploradores saber si el grupo practica o no el canibalismo.

Esta sensación de estar atrapado sin sus posesiones en un ámbito hostil y nuevo hace que Staden ponga toda su confianza en la religión cristiana protestante como la única manifestación de su identidad y explicación de su destino. Aquí es importante el contexto en que Staden escribe su crónica. Como el texto de Cabeza de Vaca, este documento quiere ser una crónica de lo sucedido y lo visto por un testigo durante su periodo de cautiverio, y como todas las crónicas del periodo, tienen el objetivo de ganar algún favor de la administración colonial.

Dirigiré mi análisis a examinar la auto-caracterización del narrador en su obra, antes de abordar los pasajes análogos a la ficción de Saer. La única característica de la identidad de Staden que los tupinambás no pueden eliminar mediante la quita de sus posesiones es su cristiandad. Staden usa su fe tanto como una fuente de esperanza, como una herramienta de auto-identificación y valorización, que lo diferencia de la vida cotidiana indígena que se le impone. La religión crea la distancia decisiva entre él y sus captores. Toda su crónica está encuadrada como un producto de la fe cristiana, en que el europeo resiste su posible transformación en salvaje. Entonces, para reiterar, la fe cristiana de Hans Staden está ligada íntimamente con el establecimiento de su identidad y esto se hace más evidente cuando pierde todos sus otros títulos o atributos de identificación. Como tantas otras crónicas, empieza con una invocación a Dios y un

agradecimiento por haberle permitido sobrevivir y, sobre todo, por haberlo salvado del canibalismo, por su merced y piedad: “mercy and pity to me among the savage peoples of Brazil called Tupin Imba, eaters of men’s flesh” (19-20). Al dirigirse al príncipe, vuelve a dar gracias a Dios: “I trust that your Highness may be pleased to have read aloud at your leisure the story of my adventures by land and sea, if only on account of God’s wonderful mercies vouchsafed to me in my distress” (20). La merced de Dios es, según Staden, la única dirección rectora dentro de su texto, e infiere que al príncipe le complacerá leer cómo Staden lo ha servido en un viaje marcado por las aventuras pero también por su fe compartida. Esto es aplicable también a la relación entre Staden y el conjunto de sus lectores. Es interesante cómo esa misma religiosidad juega un papel importante en los aspectos cómicos de su intercambio con los indígenas, justamente por la gran asimetría entre las explicaciones que da Staden y cómo narra las escenas de canibalismo.

Las menciones a Dios suelen enfatizar que todo lo que le ocurre sigue los deseos de Dios. Un ejemplo muy claro de esto es cuando Staden documenta los infortunios de un indígena de la tribu de los carios esclavizado por los tupinambás. El esclavo miente y trata de implicar a Staden como partícipe de una campaña portuguesa que mató a un rey tupinambá, con el deseo de que maten y coman a Staden. Sin embargo, el esclavo se enferma y los tupinambás terminan matando y comiéndolo. Staden interpreta la situación y la enfermedad repentina del cario como una intervención divina que lo había salvado a él y había condenado la mentira del cario. Lo asombroso del relato es que Staden logra convencer a sus captores que el cario se había enfermado por el poder de su Dios: “And they were greatly terrified at my words, but I thanked God that he had in this wise shown his might and power through me. Note reader, and mark well my writing, for I do this not in order to tell you strange things, but only to make known the wonderful works of God” (101). La lógica causal es muy rara: Dios salva a Staden enfermando al

cario, Staden convence a los tupinambás de que la enfermedad del cario tiene origen en un castigo divino (del Dios cristiano), los tupinambás quieren matar al cario, Staden se apiada cristianamente y quiere salvar al cario, los tupinambás matan al cario y lo comen. El lector puede inferir que lo extremo y ridículo de la situación es que los tupinambás cometen un acto antropofágico por intervención del Dios cristiano. La causalidad religiosa para contar lo extraordinario de su experiencia entre los indios crea grandes paradojas en la relación de Staden. Esta interpretación cristiana de entender los acontecimientos es continua en la narración de Staden, que seguramente obedecen a una religiosidad muy sincera, resultan cómicas para un lector más contemporáneo. Hay una discordia entre lo que cuenta y la lógica que le trata de imponer a los acontecimientos.

A diferencia de Cabeza de Vaca que se adapta a y mimetiza con las creencias de los indígenas para sobrevivir, Staden persiste en catequizar a los indígenas. Aunque los tupinambás los coman, el alma existe inmortalmente fuera del cuerpo. En una conversación con un prisionero marcaya, que es otra tribu indígena vecina a los tupinambás, Staden se autofigura como catequizador. El marcaya

knew well that we did not eat human flesh. I then told him to be comforted for they would eat his body only, but his soul would be gathered to another place with the people of our nation where all was happiness and joy, but he doubted whether this was true, for he said he had never seen God. I told him that he would indeed see him in another life, and so left him. (92)

No sabremos nunca si lo convirtió o no, pero sí estamos seguros de la persistencia obsesiva de su fe y su misión evangelizadora. Sus intentos de evangelizar al marcaya a punto de ser canibalizado muestran a Staden un poco desconectado de su propio destino y de su experiencia de estar cautivo entre los tupinambá. Vista desde afuera, su fe en la intervención divina es enorme y tan exagerada

que resulta cómica, fuera de lugar. Eso puede decirse de cualquier texto religioso si uno no es religioso, pero en estas historias del canibalismo la discrepancia entre el acontecimiento y la fe para interpretarlo es abismal.

Al aislarse y construir una identidad diferente a la de sus compañeros, igualmente despojados y capturados, Staden evita que lo coman. Sin embargo, en ese proceso, hay muchos malentendidos, en los que su devoción no alcanza a cumplir su objetivo de convertir e inspirar a los otros indígenas con la esperanza y la fe en la misericordia cristiana. Ellos carecen de una idea del mismo dios que Staden invoca y por eso el marcaya responde con incredulidad (a ese dios no lo ha visto). Para Hanno Erlicher, “la otredad canibal le sirve para auto-estilizarse de forma narrativa, y así perfilarse como un sujeto elegido (por la divinidad) que, tras toda una serie de vicisitudes, al final se salva felizmente de la constante amenaza de la muerte” (87). El canibalismo le sirve sólo como un contraste para incrementar su fe y su identidad religiosa. Staden no puede hacer nada para evitar las acciones de antropofagia, pero busca que su narración tan fielmente cristiana lo absuelva de su pasividad.

El episodio del cario mentiroso tiene un efecto duradero en Staden. El cario trabajaba como esclavo para los tupinambás cazando y trayendo comida. Cuando enferma, los tupinambás concluyen que es mejor comerlo a él. Cuando ya está muy débil, le aporrean la cabeza hasta matarlo, contra los deseos y esperanzas de Staden de que el cario sobreviviera. Antes de que lo coman, Staden trata de intervenir a su favor con un argumento no religioso:

I warned them that he was a sick man, and that they might also fall sick if they ate him, and they knew not what to do. Nevertheless, one came from the huts where I was and called the women-folk to make a fire beside the body. Then he cut off the head, for the man had lost an eye from his disease and his appearance was horrible

[. . .] they devoured everything except the head and intestines, which they did not fancy, on account of the man's sickness. (100)

En vez de evitar la carne humana infectada, como les sugiere Staden, los indígenas son cautos de una manera macabra porque igual comen el cuerpo. Los indios quieren satisfacer su hambre, y no piensan en las implicaciones de comer carne contaminada si su apariencia no es mala. No frenan sus tendencias canibalescas ni por cuestiones de salud ni por de moral que, según infiere Staden, desde su perspectiva es tan normal como otra forma de carne. El peso moral de comer a otro no tiene mucha carga porque es común y se dan cuenta de que otras tribus les comerían a ellos de la misma manera si tuvieran la oportunidad. La narración de Staden es muy gráfica y fáctica en contraste con sus interpretaciones religiosas.

La brecha entre lo que es apropiado e inapropiado para el narrador europeo y para sus captores indígenas continúa en otra escena que resulta cómica. Tiene que ver con el cautivo indígena marcaya, al que Staden le promete la salvación de su alma. La escena se focaliza en su pierna mutilada. Después de la comida comunitaria que sigue a la ejecución de marcaya, los tupinambás acompañan a Staden a su cabaña. Ha estado lloviendo torrencialmente y vuelven en canoa. Ellos piensan que la invocación de Staden a su Dios después de la muerte de marcaya ha causado la lluvia. Staden habla con un chico que está masticando el resto de la pierna de marcaya:

[T]here was a boy with us who had a piece of the leg-bone of the dead slave with some flesh upon it, which he was eating. [. . .] As we were about to go, the savages finished their meal, and the boy continued gnawing the flesh off the bone, after which he threw it away, and as soon as we set out the weather improved. ‘Now see,’ said I, ‘you doubted when I said that my God was angry because the boy ate the flesh from the bone,’ and they all agreed, saying that he should have eaten it

out of my sight, and that the weather would then have continued fine, and so the matter rested. (93–94)

Este intercambio entre Staden y el chico y el resto del grupo sobre la pierna del cautivo muerto se establece en una conversación casual que mezcla la obsesión catequizadora de Staden y la descripción del chico comiendo una pierna humana como si fuera la de un animal. En ese contexto, el tono admonitorio de Staden causa gracia, como también la interpretación de los indígenas según el soldado alemán: la próxima vez tienen que esconder sus trozos de carne humana cuando están en la presencia de Staden. La comicidad se relaciona con toda una serie de malentendidos.

En Saer la incertidumbre que genera el banquete antropófago y la orgía se relaciona con reflexiones sobre la incertidumbre de la propia identidad del ente-nado. Staden compulsivamente narra las historias del canibalismo para una y otra vez asegurar su identidad, su diferencia europea. Las narraciones de Staden sobre cuestiones ligadas al cuerpo y a la sexualidad se pueden poner en relación con la narración de la orgía en Saer. En el caso de Staden, a pesar de que hay pocas referencias a las prácticas sexuales de los tupinambás, posiblemente por el tiempo en que fue escrita la crónica, aparecen menciones de la sexualidad ligada al canibalismo. Una observación de la segunda parte del texto, que es una recopilación de las costumbres de la gente tupinambá, hace referencia a cómo tratan a los cautivos vivos después de una batalla:

[T]hey decorate him with grey feathers and shave off his eyebrows, and dance around him, having first bound him securely so that he cannot escape. They give him a woman who attends to him and has intercourse with him. If the woman conceives, the child is maintained until it is fully grown. Then, when the mood seizes them, they kill and eat it. (155)

Este tratamiento de los hombres capturados es muy sugerente a la disposición que los indígenas tupinambás en este texto tienen en relación con la vida. No niegan el sexo para sus víctimas, pero si concibe un niño, este niño está valorado como el descendiente directo de su padre y es destinado a ser comido para un banquete. La vida de otros que no pertenecen a su tribu no tiene valor, incluso si es un bastardo entre cautivo y una mujer de la tribu. Estas prácticas no están escritas como si afectarán la identidad europea de Staden, quien las narra como quien está seguro de ser diferente.

Staden provee su reacción a estos asuntos pero no directamente después de las descripciones de las prácticas indígenas. Podemos encontrar una respuesta al canibalismo en una conversación entre él y otros indígenas cautivos. Comenta que “I had come from foreign countries, knowing nothing of the dreadful practices of the savages, but, as for them, they had been born in this country and bred there” (Staden 109). Hijos de las circunstancias de su sobrevivencia, los otros indígenas entienden que sus acciones son parte del juego de vivir entre las tribus enfrentadas en la guerra. Puede ser injusto, pero entienden que la violencia perpetrada por las tribus va a continuar después de sus muertes. No ser originario ahí implica que su concepción de los cuerpos es inherentemente diferente de la percepción de los tupinambás. Además, esta costumbre de matar a sus propios hijos después del sexo muy ritualizado para evitar el tabú de la mezcla es muy similar a lo que cuenta Cabeza de Vaca en las historias de infanticidio.

Es interesante que el espectáculo del canibalismo le cause a Staden una incertidumbre acerca del valor o el uso que tendrá su propio cuerpo: “it was useless to preserve my flesh for others if I was to die” (77). Esa es una ironía de la preservación y la supervivencia. Insiste en no preservar su cuerpo para que no pueda ser comido. Él no entiende los ritos de ellos, y como he

analizado, su conexión con ese lugar es inseparable de las emociones que siente por ser cautivo. Ellos lo capturan y celebran para vindicar a las personas de la tribu que murieron en la batalla con los portugueses y para que les sirva eventualmente de comida en un banquete caníbal. Por diversas razones, lo mantienen vivo: porque lo ayuda en las expediciones de cacería, porque los ayuda a pelear con los portugueses (Staden lo insinúa), porque le atribuyen poder al dios que invoca. Saer ficcionaliza esa situación como una pregunta existencial: el cautivo que no entiende por qué lo dejan con vida. En Staden la respuesta a ese interrogante es el designio de Dios. Lo que sí es similar a la incomprensión del entenado son las risas. Las emociones de los indígenas siempre se dan en el marco de una desigualdad en el poder. Staden no entiende su risa y, en consecuencia, no entiende sus burlas, que evocan interacciones cómicas y escenas que hacen reír al lector. Para regresar a su primer día con la tribu:

They began to mock me, and the king's son bound my legs in three places, and I was forced to hop thus through the huts on both feet, at which they made merry, saying: 'Here comes our food hopping towards us.' [. . .] They now unbound my legs and began to walk round me, tearing at my flesh, one saying that the skin on my head was his, another claiming the fat on my legs. (80–81).

Ellos entienden que Staden es un símbolo de las fiestas del futuro o al menos una forma de represalia contra los portugueses. No saben si él va a ser parte del banquete, pero aprovechan la situación para divertirse burlándose de él. Entienden que Staden no tiene manera de escapar. Estos nos hacen recordar las gesticulaciones del colastiné burlándose del entenado amenazándolo que lo va a comer. Es un humor que mezcla burla y amenaza. Sobre este punto, H. E. Martel señala que “The Tupinamba met Staden's performance of Christianity with humor and further encouraged his fear of being eaten” a propósito de poner “European visitors at a disadvantage through their

own anxiety about being eaten” (64). Es cruel para Staden, pero los tupinambás tienen un sentido del humor.

Staden explica el modo como los esclavos eran matados para luego ser comidos.

Normalmente, los miembros de la tribu procesan y distribuyen las partes del cuerpo:

[A] man cuts up the body, removing the legs above the knee and the arms at the trunk, whereupon the four women seize the four limbs and run with them round the huts, making a joyful cry. After this they divide the trunk amongst themselves, and devour everything that can be eaten. (161)

Las piernas y los brazos son objeto de orgullo y alegría. Es una fiesta. Las mujeres corren entre las cabañas del pueblo para mostrar los frutos de los esfuerzos de la tribu. Las mujeres exclaman alegremente y exhiben las partes del cuerpo como regalo para expresar su fortuna. Hay una desconexión entre la alegría de las mujeres y el horror del lector. Hay una exageración grotesca en la descripción, y un contraste entre la alegría de los indígenas y el infortunio de sus víctimas. Sin embargo, cuando se examina el canibalismo como parte de la vida indígena tupinambá, tiene sentido. Como los mariames e yguazes despiadados y borrachos en la crónica de Cabeza de Vaca, el canibalismo es parte de la cosmovisión y del sentido de la vida de los tupinambás. Martel nota que como testigo “in this almost formulaic encounter [Staden] revealed deep-seated and complex cultural misunderstandings that the Tupinamba seemed to find amusing” (64).

A lo largo de *Hans Staden: The True History of his Captivity* lo humorístico y lo cómico aparecen siempre ligados a una gran asimetría. Esto se ve en la discordia entre la retórica y la lógica religiosa de Staden y las escenas carnales y grotescas del canibalismo que narra, por ejemplo, en la imagen de Staden intentando catequizar a un muchacho que mastica el hueso de un cautivo. También aparece el humor de los tupinambás, que les hacen bromas durísimas a los

cautivos. Las bromas son crueles y amenazadoras por la asimetría de poder. Los cautivos no entienden y temen de qué se ríen los tupinambás. O el humor está en que los tupinambás se ríen de los malentendidos de Staden.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIÓN

Empleamos varias maneras de entender nuestro propio mundo y uno solamente necesita considerar el choque de estar forzado a adaptarse a nuevos entornos hostiles y un cautiverio brutal para darse cuenta del valor de mecanismos que la mente humana emplea para enfrentarlos, adaptarse y sobrevivir. En las crónicas de cautivos hay un gran potencial para investigar estas dinámicas. Varias formas de literatura han tratado de captar las emociones, la vulnerabilidad, la resiliencia y la capacidad de adaptarse y sobrevivir eventos traumáticos. Sin embargo, vienen en tiempos difíciles para personas y sobrevivientes de eventos traumáticos. El humor no funciona para atenuar las experiencias traumáticas y poder contarlas. Por el contrario, el humor sirve para explorar las asimetrías, las incertidumbres, los enigmas, los espejismos, los errores y los malentendidos que se producen en estas situaciones especiales de contacto entre dos culturas. Al mismo tiempo, lo cómico parece hacer posible una reconciliación en aquello “bajo” y mundano que compartimos: los naufragios, el hambre, la felicidad inesperada, la risa contagiosa. Esta concepción del humor y lo cómico es prominente en *El entenado* de Saer. He tratado de examinar cómo aparecen estos elementos en dos crónicas: *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1542) y *Hans Staden: The True History of His Captivity* (1557).

En esta tesis he analizado cómo el humor y lo cómico juegan un papel en cómo los narradores se ven a sí mismos y a los otros, particularmente en las narraciones del canibalismo y sexualidad. Me detuve también en analizar los momentos de risa y teatralidad/gestualidad en los textos. La comicidad permite demostrar cómo estos textos están contruidos a base de la brecha

entre dos formas de percibir, concebir y habitar el mundo: el humor funciona siempre gracias a esta brecha o esta asimetría. Lo cómico consiste muchas veces en una inversión o una caída: el destino refuta lo que creíamos que era cierto o superior.

En la comedia siempre interviene el azar, la contingencia. El explorador Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y el soldado alemán Hans Staden de golpe son tomados en cautiverio y quedan a la merced de algunos indígenas con hábitos y tradiciones diferentes. El humor es una forma de escribir lo que no se entiende, lo que no es claramente traducible, lo que se malinterpreta, las discrepancias. La ironía es muy importante en estos textos: los colastiné toman cautivo al entenado para que pueda contar la existencia de la tribu; en *Naufragios* los indígenas se alteran por el canibalismo de los españoles; Staden trata de evangelizar a un indígena mientras éste mastica un hueso humano.

Las preguntas que se hace el entenado sobre la tribu son preguntas sobre la condición humana; la experiencia del entenado habla de la experiencia del lector. La novela nos hace pensar en el corpus de las crónicas de cautivas haciéndonos preguntas sobre nosotros mismos: Nos hace pensar y preguntar sobre los mensajes posibles dentro de los textos. ¿Qué nos están diciendo a nosotros los indígenas con sus bromas? ¿El error o el malentendido es algo inherente a la experiencia humana? ¿Debemos tomar los relatos de los europeos al pie de la letra o lo humorístico y lo cómico nos invita a leerlos de manera más compleja, con ironía?

Cabeza de Vaca y Staden fueron una especie de etnógrafos antes de la existencia de los etnógrafos profesionales. A pesar de que tuvieron ambiciones y posiciones distintas al principio de sus viajes, sus crónicas se transforman de empresas individuales en estar totalmente involucradas en la vida de otras comunidades. Con el paso del tiempo la idea de habitar en otra comunidad por un tiempo prolongado les ha inspirado a muchos escritores. Jorge Luis Borges en

“El etnógrafo” (1969) cuenta la historia de un estudiante americano, Fred Murdock, que va a estudiar una tribu del oeste de los Estados Unidos. Al final de su investigación concluye:

Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso [. . .] El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él.

Esos caminos hay que andarlos. (2)

El camino que he propuesto es leer los elementos cómicos y humorísticos en textos que suelen ser leídos de modo serio. Esta perspectiva tiene algo de ironía por la asunción inicial del lector, quien cree que no va a aprender nada serio del cautiverio con especulaciones sobre el humor. A pesar de que uno quisiera transmitir la visión cómica del mundo en estos textos, la lectura es un camino que cada uno hace a su modo. Si el secreto de lo que aprendió entre los indígenas el etnógrafo se puede decir de mil maneras, el humor y la comedia son dos modos que parecen apropiados para contar la experiencia del error, el malentendido y la sorpresa en el contacto con el otro. Entonces, el gran trabajo ahora es de redescubrir un camino de lectura más allá inspirado por la narración sorprendida de los cronistas.

REFERENCIAS

- Arce, Rafael. *Juan José Saer: La felicidad de la novela*. Ediciones UNL, 2015.
- Adorno, Rolena. “The Narrative Reinvention of the Conqueror-Captive”. *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative*, Yale UP, 2007, pp. 246–78.
- . “The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca’s Naufragios.” *Representations*, núm. 33, 1991, pp. 163–99. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2928762>. Accedido 21 enero 2024.
- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. *Revista de antropofagia*, vol. 1, núm. 1, mayo. 1928. https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf. Accedido 22 enero 2024.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Covarrubias, Sebastián de. “comedia, sustantivo.” *Tesoro de la lengua castellana o española*, Editado por Luis Sanchez, Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real academia española, 1611, pp. 452v-453r. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>. Accedido 21 enero 2024.
- Ehrlicher, Hanno. “Funciones de la antropofagia en la *Verdadera historia* de Hans Staden y en *El entenado* de Juan José Saer.” *Orbis Tertius*, vol. 19, núm. 20, 2014, pp. 85–94. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=fua&AN=10265126&site=eds-live. Accedido 21 enero 2024.
- Gollnick, Brian. “‘El Color Justo de La Patria’: Agencias Discursivas En ‘El Entenado’ de Juan José Saer.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 29, núm. 57, 2003, pp. 107–24. *EBSCOhost*, <https://doi.org/10.2307/4531255>.
- González, Eduardo. “Caliban; Or, Flesh-eating and Ghost Text in Saer’s *El entenado*” *Dispositio*, vol. 23, núm. 50, 1998, pp. 1–18. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41491740>. Accedido 28 marzo 2024.
- Guzmán, Lina Ruiz. “*El entenado* de Juan José Saer: El escritor como náufrago.” *Chasqui*, vol. 49, núm. 2, 2020, pp. 57–71. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27120859>. Accedido 28 marzo 2024.
- Lucero, Nicolás y Balderston, Daniel. “Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*.” *Glosa/El entenado: edición crítica*, Alición, 2010, pp. 683–96.
- Martel, H. E. “Hans Staden’s Captive Soul: Identity, Imperialism, and Rumors of Cannibalism in Sixteenth-Century Brazil.” *Journal of World History*, vol. 17, núm. 1, 2006, pp. 51–69. *EBSCOhost*, <https://doi.org/10.1353/jwh.2006.0031>. Accedido 20 enero 2024.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvaro. *Naufragios*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc542k7>, Accedido el 24 de marzo de 2024.
- Premat, Julio. *La Dicha de Saturno: Escritura y Melancolía En La Obra de Juan José Saer*. Beatriz Viterbo Editora, 2002. *EBSCOhost*,

- search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=cat06564a&AN=ga.9928535413902959&site=eds-live.
- Premat, Julio, Diego Vecchio y Graciela Villanueva. “Un arte de escribir. Los manuscritos de Glosa y El entenado.” *Glosa/El entenado: edición crítica*, Alición, 2010, pp. 475–579.
- Saer, Juan José. “Entrevista”. Llevada por Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva. 4 de marzo de 2005.
- . *El entenado*. Ediciones Lanzallamas, 2016.
- Scavino, Dardo. “El ser de Saer”, *Glosa/El entenado: edición crítica*, Alición, 2010, pp. 779–93.
- . *Saer y los nombres*. 1. ed., El cielo por asalto, 2004.
- Staden, Hans, y Malcolm Henry Ikin Letts. *Hans Staden: The True History of His Captivity: 1557*. RoutledgeCurzon, 2005. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=cat06564a&AN=ga.9913904815902931&site=eds-live. Accedido 7 marzo 2024.
- Supiot, Christian. “De cautivos a doctores: La práctica médica como elemento cómico en las narrativas de cautiverio ibéricas.” *América sin nombre: Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano.”*, vol. 25, 2021, pp. 233–44.
- Wicks, Ulrich. “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach.” *PMLA*, vol. 89, núm. 2, 1974, pp. 240–49. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/461446>. Accedido 29 marzo 2024.