

Asalto al paraíso de Tatiana Lobo: ¿crónica mestiza?

Ana Núñez Ronchi - Université de Metz

Publicada en 1992 y ganadora de la Mención honrosa de la Municipalidad de Santiago (Chile, 1993) y del Premio Sor Juana Inés de la Cruz, Guadalajara (México, 1995), la novela *Asalto al paraíso* de la escritora chileno-costarricense Tatiana Lobo, “propone una relectura de la sublevación de los indígenas borucas de Talamanca entre 1700 y 1710, contra las misiones evangelizadoras españolas.”¹ La novela relata en efecto la llegada de Pedro Albarán a Cartago, un joven sevillano, obligado a huir de la Inquisición, y su encuentro con la cultura indígena mediante el personaje de la Muda” (Marchio) de quien, imprevisiblemente, terminará enamorándose. La edición príncipe de 1992, y su reedición de 1998, incluyen, en la portada y en el cuerpo del texto, diez ilustraciones de tema colonial² del historiador, periodista, poeta, dibujante y cartógrafo costarricense José María Figueroa (1820-1900), cuya obra, recientemente redescubierta (y parcialmente sustraída del Archivo Nacional), fue catalogada en 2009 como patrimonio documental de la humanidad.³

Dado el carácter polisemiótico de la obra (texto e imágenes), y antes de abordar la interpretación de la novela en torno a la cuestión discursiva y genérica, la relación del texto con las ilustraciones y su propuesta antropológica, se vuelve necesario hacer algunas puntualizaciones teóricas, apoyándonos en las teorizaciones elaboradas por el semántico François Rastier. Así, pretendemos distanciarnos del realismo (empírico o trascendente), por lo demás casi omnipresente en nuestra tradición filosófica occidental, para postular, no tanto la existencia o inexistencia de la realidad, sino su problemático acceso. En efecto,

¹ “Tres novelas abordan conflictos suscitados a inicios de los 1700 en Centro América: *Los hijos del incienso y de la pólvora* de Francisco Pérez de Antón que se centra en Santiago de los Caballeros, *La rebelión de los zendales* que se centra en Chiapas y *Asalto al paraíso* que se enfoca en Costa Rica” (Flores).

² “Españoles azotando a indígenas rebeldes”, detalle (Lobo, portada); “Traslado de vecinos a la Villa Nueva de la Boca del Monte, actual San José”, detalle (Lobo 15); “El Gobernador Oconitrillo ataca la comitiva del Obispo Villareal en la calle”, detalle (Lobo 102); “Indígenas de Zorobará, observando una embarcación española”, detalle (Lobo 182); “Indios incendian iglesia” (Lobo 228); “Asesinato de fray Pablo de Rebudilla por los indígenas” (Lobo 217); “Fray José Cabrera azotando indígenas de Atirro y Tucurrique” (Lobo 220); “Comitiva del Gobernador en la cuesta de Capira” (Lobo 274); “El Gobernador Oconitrillo ataca la comitiva del Obispo Villareal en la calle”, detalle (Lobo 312), “Mujeres indígenas de la tribu dorasqui”, detalle (Lobo 320).

³ En 1900, el Álbum fue expuesto en Barcelona durante las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América.

creemos que la realidad sólo es aprehensible mediante lo que se ha denominado la mediación semiótica,⁴ lo que implica romper con la visión jerarquizada de las artes—visión diversamente conceptualizada desde la concepción griega de los modelos artísticos hasta nuestros días, pasando por la escolástica medieval.⁵ Correlativamente, planteamos la existencia empírica de los discursos y géneros textuales en tanto que dependientes de una práctica social y como resultado de normas socializadas.⁶

La confusión entre discursos y entre géneros textuales ha llevado a que la nueva novela histórica latinoamericana de temática colonial haya podido denominarse “nueva crónica de Indias”,⁷ tal vez por satisfacer el deseo que en su día expresara Alejo Carpentier.⁸ Podría pensarse, entonces, que la novela de Lobo es una nueva crónica de Indias, y más particularmente, que podría identificarse con las relaciones y crónicas coloniales de corte reivindicativo o antropológico (la de un Bartolomé de Las Casas, un

⁴ “El lector real se imagina tan sólo un mundo, un autor, y sin duda a sí mismo. Su construcción fantasmática, relacionada con la supuesta realidad de los polos extrínsecos, se vuelve lo real, y objetividad y subjetividad dejan de estar separadas. A este respecto, adoptamos naturalmente una posición agnóstica, relacionada con el no realismo metodológico que nos parece ser indispensable en las ciencias del lenguaje, y a nuestra voluntad de hablar de las obras en términos de obras, no de sujetos o de mundos. Proponemos así una desontologización que abarca tres aspectos: (i) sustituir las nociones de referente y verdad por la de impresión referencial; (ii) remplazar la noción de enunciador por la de foco enunciativo, tal y como viene representado en el texto y/o situado por las reglas del género; (iii) sustituir la noción de destinatario por la de foco interpretativo, en condiciones análogas” (Rastier, “Problématique du signe et du texte” 16-17). Véase también François Rastier, “Sur l’immanence en sémiotique”, *Cahiers de Linguistique Française* 15 (1994): 325-335.

⁵ El primer criterio de jerarquización sería el de “nobleza”. Así, la poesía, beneficiaria de la prestigiosa teoría de la inspiración (en Hesiodo por ejemplo), era considerada un arte noble (Rastier, “La généalogie d’Aphrodite”), mientras que la pintura no gozaba del estatuto de “arte” y era calificada de oficio menor, hasta el punto de no figurar siempre en el catálogo de las artes mecánicas o serviles. A partir del Renacimiento, la pintura adquirió el estatuto de ciencia con la inclusión de la perspectiva lineal (Leonardo da Vinci), y ambas, pintura y poesía, figurarían entre las artes musicales (Marsilio Ficino), las nobles (Giovanni Pietro Capriano) o las memoriales (Ludovico Castelvetro). En el siglo XVIII, Charles Batteux rehabilita la pintura al incluirla entre las “bellas artes”, término que acuñó y en el que incluyó la danza, la escultura, la música, la pintura y la poesía, añadiendo posteriormente la arquitectura y la elocuencia. El segundo criterio ha sido, y sigue siendo, el de su alcance “epistemológico”, es decir, el de su capacidad mayor o menor para acercarse a la verdad: aquí, es la pintura la que ha gozado de mayor prestigio; así, “el conocimiento visual era considerado verídico ya que directo, y el conocimiento de oído era juzgado como indirecto y discutible”, de tal forma que, “cual sea que fuera el rango de la pintura, siempre era considerada como ejemplar para una teoría de las artes del lenguaje fundamentada en la noción de representación, ya que mostraba el ejemplo para una figuración inmediatamente aprehensible y verosímil, por no decir verdadera” (Rastier, “La généalogie Aphrodite”).

⁶ “El concepto de práctica necesita de algunas aclaraciones. Todas las prácticas, incluidas las que ponen en juego lo semiótico, fueron concebidas antaño sobre el modelo de las prácticas de producción (de ahí, en Análisis del discurso por ejemplo, la noción de condiciones de producción). El marxismo ‘real’ no dejaba lugar específico al lenguaje, y de hecho no ha producido más que estudios de política lingüística o de sociolingüística. [...] Ningún lugar, en ese dispositivo, para una semántica de los textos; en efecto, la teoría de las prácticas sociales dependía de la teoría de las ideologías y del materialismo histórico, lo que naturalmente ha vuelto ociosa, incluso sospechosa, cualquier teoría de los géneros” (Pincemin y Rastier 92). Por su parte, cada discurso cuenta con un número determinado de géneros y cada género tiene su vocabulario de construcción, sus formas de organización, sus contenidos esperables, sus modos redaccionales (Pincemin y Rastier 87-92).

⁷ Carolina Pizarro Cortés, “La nueva crónica de Indias: relaciones problemáticas entre historia y ficción: elementos para la definición de un género”, *Persona y sociedad* 16.2 (2002): 141-150. Sobre esta apelación, véase también Araujo Fontalvo, Fallas Santamaría o Barraza 140).

⁸ Quien no veía “más camino para el novelista nuestro latinoamericano que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo” (240).

Bernardino de Sahagún, un Guamán Poma de Ayala—inscrita desde 2007 en el registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO—o un Martín de Murúa), dadas la temática colonial, la perspectiva indigenista y la inclusión de ilustraciones de contenido político o etnográfico que comparte con estos textos.⁹

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, este trueque de etiquetas entre novela y crónica, incluso en sentido metafórico, no beneficia en nada a la interpretación de sendos discursos (el literario y el histórico), y no hace sino añadir confusión a un campo genérico, el llamado cronístico, que hasta el día de hoy no ha sido caracterizado desde el punto de vista lingüístico de forma sistemática.¹⁰ Del mismo modo, los criterios definicionales de la novela histórica propuestos en su día por Seymour Menton o más recientemente por Fernando Aínsa lo mismo podrían aplicarse a la novela de Tatiana Lobo que a la novela moderna.¹¹ Por lo tanto, se vuelve necesario acudir a criterios más operativos para caracterizar y distinguir la novela histórica de la crónica, y en general los géneros entre sí. En este sentido, las propuestas teóricas de François Rastier son imponderables, ya que no se limitan a enumerar rasgos posibles o plausibles en cada uno de los cuatro componentes textuales (temática, dialéctica, dialógica y táctica), sino que propone una definición del género textual como “un modo de interacción normada entre componentes” (Rastier, “Éléments de théorie des genres”).

La interrelación codificada entre los cuatro componentes podría servir de nuevo marco para una clasificación razonada de los textos coloniales. Así, se podría proceder tentativamente a una primera partición discursiva de los textos, correspondiente a las prácticas socializadas de las que participan. En cada uno de estos discursos se incluirían géneros textuales más o menos codificados, que se diferenciarían por la combinatoria entre componentes.¹² Siguiendo las mismas pautas, *Asalto al paraíso* no debería considerarse

⁹ Fueron numerosos los relatores del Nuevo Mundo que incluyeron en sus escritos ilustraciones (grabados, dibujos) sobre el Nuevo Mundo (Colón, Cieza, Guamán Poma, Murúa, Ovalle, Oviedo, Pachacuti Yamqui, Rochefort, Vespuccio). El Códice Florentino, uno de los manuscritos de la obra de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (1540 y 1585), contiene alrededor de mil ochocientas ilustraciones realizadas por indígenas tlacuilo con técnicas europeas. Por su parte, Martín de Murúa redactó dos textos ilustrados, la *Historia del origen y genealogía real de los reyes Incas del Perú* y la *Historia general del Perú*. El primero reúne ciento doce ilustraciones a color, la mayor parte de la pluma de Guamán Poma, y el segundo treinta y ocho. En los grabados de Théodore de Bry, incluidos en la traducción inglesa (1656) de la *Brevísima relación* de las Casas, a cargo de John Phillips, sobrino de John Milton, se presentan únicamente los atropellos cometidos por los españoles (el mundo indígena no aparece retratado fuera de su interacción polémica con los españoles). Hay que resaltar, sin embargo, que muchos de estos textos estaban extraviados o indisponibles en el siglo XIX para el público general, lo que no es óbice para que las ilustraciones de Figueroa participen de normas pictóricas similares a las de estas ilustraciones.

¹⁰ Ello se debe seguramente a la situación lamentable en que se encuentra hoy día la lingüística de corpus en lengua española, más preocupada por cuestiones frásticas que textuales.

¹¹ Véase asimismo Lukasz Grützmacher, “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la historia postoficial”, *Acta Poetica* 27.1 (2006): 141-167.

¹² Se pueden distinguir los discursos siguientes: histórico (crónicas, historias universales, generales, regionales o particulares; historias divinas o humanas); geográfico (ordenanzas, instrucciones y memorias, relaciones, noticias, cartas); religioso (doctrinas, sermonarios, evangelarios, vidas de santos, salmodias, tratados de teología, autos sacramentales, vocabularios, diccionarios, artes de la lengua); técnico (artes de navegar); jurídico (memoriales de servicio, probanzas, Leyes de Indias); discurso médico (historias medicinales); literario (crónicas rimadas, epopeyas, epístolas, piezas dramáticas). El universo temático que suelen presentar los textos coloniales mencionados arriba no coincide sino parcialmente con el de la novela histórica. Difiere tanto en su extensión como en su estatuto, de tal manera que las crónicas de indias apelan a descripciones geográficas (“partes del mundo”, divisiones del

una “nueva crónica de Indias”, en la que el adjetivo “nueva” pudiera significar “reconstruida” (Aínsa 121), “revisitada” o simplemente “reciente”.

En cuanto a la relación de las imágenes con el texto en la novela, podemos señalar que, a diferencia de la crónica de Guamán Poma, que organiza su texto entorno a las ilustraciones (Cummins 49), en la novela de Lobo, dado el número reducido de ilustraciones, la relación es de simple inclusión o ilustración, al igual que en los textos coloniales mencionados arriba (Martín de Murúa, Las Casas). Asimismo, y a diferencia de la crónica de Guamán Poma, que denunciaba las exacciones cometidas por los españoles y los caciques locales e instaba a los españoles a compartir el poder político con los indígenas a la vez que ensalzaba la introducción del cristianismo en las Indias,¹³ el texto y las ilustraciones incluidas en la novela de Lobo presentan no sólo las injusticias cometidas por las autoridades religiosas y políticas,¹⁴ sino sobre todo la rebelión indígena frente a los atropellos cometidos y la destrucción de los lugares sagrados.¹⁵ Serge Gruzinski ha

imperio, botánica, zoología, mineralogía, etc.) y etnográficas (lo que vino a llamarse “historia moral”: genealogías, costumbres, mitos, ritos, tradiciones), con un propósito ya evangelizador (López-Baralt 181) ya político del que carece la novela histórica. Este componente permite diferenciar (débilmente) las crónicas religiosas (las de Acosta, Sahagún, Motolinía, Calancha) de las políticas (que se inscriben en la tradición de los tratados de gobierno de los príncipes, como las crónicas de Guamán Poma o de Las Casas). Los discursos y los géneros cuentan también con actores y roles estereotipados, como puede ser el de soldado-cronista (Bernal Díaz, Cieza de León, Miguel de Estete, Juan Bautista Chapa—variante americana del *topos* de las armas y las letras) o el de agonista, generalmente situado a la vez en el plano sobrehumano: San Pedro, (en el caso de Hernán Cortés), Santiago Apóstol, la Virgen o Jesucristo, en el plano meteorológico (illapa, “el trueno”, “el rayo”) y en el plano humano. Al contrario, la nueva novela histórica suele apelar a personajes marginales y socialmente devaluados, o bien procede desprestigiando a personajes acreditados históricamente. Se podría recordar también que el discurso religioso americanista se centra, por norma general, en el dominio /religión/, redoblándolo con la evaluación epistémica /engaño/ en el plano dialógico, por lo menos en lo que concierne al universo indígena. Igualmente podría destacarse, dentro de este discurso, la ideología que preside al orden táctico o de presentación de las unidades semánticas: por ejemplo, Acosta, en su *Historia natural y moral*, adopta—según la “razón dicta” (215)—la secuencia natural-divino-humano, alterando la sucesión consagrada desde la Antigüedad: ética, física y metafísica (o teología). De hecho, la idea de una historia moral (una historia de mores) no era usual en el siglo XVI, a tal punto que Acosta temía que una historia de “bárbaros” pudiera ser leída como una novela de caballerías (Acosta 278). Si consideramos el componente dialéctico de los textos, que trata de los intervalos del tiempo representado y de las transformaciones que se desarrollan en él, se puede mencionar el interés de las crónicas mestizas por la descripción del origen a menudo mítico de los pueblos que trata y de su sucesión, abarcando así un extenso espacio temporal, mientras que la temporalidad de la novela histórica suele ceñirse al intervalo de una vida humana o de un periodo “histórico”, dada la frecuente individualización de sus actores narrativos.

¹³ Dibujo 233: “Verdugo: el padre de doctrina castiga cruel e indiscriminadamente” (Guamán Poma 582 [596]; cap. 23); dibujo 237: “Un indio parroquiano es apaleado a muerte por defender a las solteras y doncellas andinas del padre lascivo” (Guamán Poma 594 [608]; cap. 23); dibujo 156: “La ejecución de Atagualpa Ynga en Cajamarca: Umanta kuchun, le cortan la cabeza” (Guamán Poma 390 [392]; cap. 19). Atahualpa fue condenado a morir quemado pero, tras su conversión, se le conmutó la pena a morir agarrotado; dibujo 182: “Le cortan la cabeza a Topa Amaro Ynga por orden del virrey Toledo y los nobles incaicos expresan su angustia por la muerte de su rey inocente” (451 [453]; cap. 20); dibujo 211: “El corregidor de minas castiga cruelmente a los caciques principales” (Guamán Poma 525 [529]; cap. 21).

¹⁴ “Españoles azotando a indígenas rebeldes” (Álbum de Figueroa; Lobo, portada).

¹⁵ “Indígenas moyaguas y xicaguas atacan a Sojo y sus españoles” (Álbum de Figueroa); “Asesinato de fray Pablo de Rebudilla por los indígenas” (Álbum de Figueroa; Lobo 217); Dibujo 161: “Mango Ynga intenta incendiar el palacio del Ynga, Cuyus Mango, ahora templo de devoción cristiana, pero Dios interviene para prevenir su destrucción” (Guamán Poma 400 [402]; cap. 19); “Los indios de Talamanca

denominado “guerra de las imágenes” a esa modalidad particular de la guerra entre religiones que se dio entre los “extirpadores de idolatrías” o “derrocadores de ídolos” y los indígenas iconoclastas, que recíprocamente destruían las imágenes de la cultura opuesta. Según el historiador francés, esta “guerra de las imágenes” debuta ya en 1496 cuando los indígenas de Guarionex, en la Hispaniola, se apoderaron de imágenes sagradas cristianas, las plantaron bajo la tierra y orinaron sobre ellas, diciendo que darían buen fruto.¹⁶ La “guerra de las imágenes” llegará a su paroxismo en el siglo XVIII, cuando las imágenes se conviertan abiertamente en la expresión de una resistencia indígena que toma a menudo visos de rebelión contra el orden político, social y religioso. La imagen que figura en la portada de la novela en las ediciones de 1992 y 1998, y que es la única a color (Españoles azotando a indígenas rebeldes” (Álbum de Figueroa y portada de Asalto al paraíso, ed. 1998)¹⁷ crea una expectativa dialéctica que el texto no defraudará: los indígenas se rebelarán en efecto contra esas injusticias, aunque ello suponga su aplastamiento y la ejecución de su cacique Pablo Presbere que, aunque aparentemente sentenciado en 1710 a morir por garrote vil, en la ilustración de Figueroa, al igual que sucedió con las leyendas de Atahualpa, aparece siendo degollado.¹⁸ A la imagen de la portada, le siguen alternadamente ilustraciones que muestran la guerra de las imágenes entre cada uno de las religiones rivales, lo que acentúa el aspecto polémico de las relaciones entre ambos universos, el español y el indígena.

En Guamán Poma, la resistencia se muestra generalmente de manera más velada, por ejemplo en la inversión que presenta el dibujo “Pontifical mundo”,¹⁹ que coloca a los vencidos, en el plano visual, por encima de los conquistadores (López-Baralt 209-210), aunque a veces escenifique el deseo de lo que Gruzinski ha denominado una “apoteosis

incendian la iglesia” (Lobo 228).

¹⁶ La anécdota viene referida por Ramón Pané (16).

¹⁷ Si bien las ilustraciones de Figueroa han sido generalmente reproducidas en blanco y negro en la novela— también eran en blanco y negro los dibujos de Guamán Poma, “tal vez para solidarizarlos mejor con el texto” (Cummins 55)—los originales de Figueroa son en cambio a color, y merecería la pena consagrarles un estudio iconográfico aparte que diera cuenta de sus oposiciones cromáticas y espaciales; contrastan por un lado el azul y el rojo de los españoles (azul del sayal de los religiosos y casacas militares—el azul era el color de la uniformidad de las tropas realistas en el siglo XIX, pero no de la de comienzos del siglo XVIII; rojo de los collarines, puños, cintos, sangre, tejas, fuego) y el color ocre del universo indígena—que retoma visualmente el *topos* lingüístico del indio cercano a la naturaleza y a la tierra (explicitado por ejemplo en Chavarri, “Un arduo proceso de creación” 57). A pesar de la dificultad de establecer una jerarquía de valores espacial en Figueroa debido a la ausencia de texto que lo corrobore o infirme, creemos que la parte superior de las ilustraciones, al igual que lo que sucede en Guamán Poma, aparece positivamente evaluada. Asimismo, en Figueroa, postulamos que los desplazamientos hacia la izquierda (ataque y rebelión) suelen estar positivamente evaluados, mientras que los desplazamientos en dirección contraria (retirada, cautiverio) suelen estar devaluados, al menos desde el punto de vista indígena. Algo muy similar ocurre en los dibujos de Guamán Poma, donde la parte izquierda está evaluada positivamente, pero debido al hecho de que Guamán Poma considera el eje derecho interno de la ilustración como positivo.

¹⁸ “Ejecución de Pablo Presbere, cabecilla de la insurrección en Talamanca” (Álbum de Figueroa). Tal vez porque no había quién le pudiera dar garrote, Presbere fue arcabuceado, cortándosele luego la cabeza, que se exhibió en una pica. En la novela, Presbere es muerto por bala (313).

¹⁹ Dibujo 16: “Pontifical mundo”: “las Yndias del Pirú en lo alto de España / Cuzco / Castilla en lo auajo de las Yndias / Castilla /” (Guamán Poma 42; cap. 4).

invertida” (303), como en el dibujo en que aparece la tentativa frustrada de Mango Inca de incendiar el templo católico.²⁰

En el epílogo de su novela, la narradora Tatiana Lobo nota que: “Figuroa vistió a los hombres y mujeres de los siglos anteriores con ropas decimonónicas, incongruencia que los coloca en un nivel tan atemporal como extemporáneo fue [sic] el mismo Figuroa para la sociedad de su época” (321). Esta extemporaneidad aparece a veces acentuada en alguna de las ilustraciones incluidas en la novela de Lobo, cuando se suprime lo que creemos es el carácter dinámico originalmente presente en las ilustraciones de Figuroa²¹ (en ello semejantes Guamán Poma),²² para adecuarla a la idea de Paraíso que tanto Colón, Las Casas o Antonio de León Pinelo (que Lobo cita en epígrafe) situaban en el Nuevo Mundo, y cuyo asalto denuncia la novela.²³

Finalmente, hay algo que llama poderosamente la atención en la novela de Lobo, y con ello entramos a abordar la visión antropológica que presenta. En efecto, la novela incluye—a menudo de forma anacrónica—numerosas configuraciones textuales que recuerdan a las de otros discursos (religioso, histórico, jurídico, literario, filosófico, ensayístico, administrativo, etc.), a las de otros géneros textuales (cartas, refranes, requerimientos, autos, pregones, poemas, etc.) e incluso a las de otras poéticas (realismo mágico) y otros usos tipográficos (letra gótica en los títulos de capítulo, letra redonda en el cuerpo del texto), cuando no alusiones o citas directas de textos anteriores. Esto es algo que comparte, a primera vista, con la llamada “carta-crónica” de Guamán Poma.

Pero, si en el caso algo particular de Guamán Poma, la profusión de configuraciones textuales—a tal punto que los críticos no se ponen de acuerdo en la adscripción genérica del texto de cronista indio—puede interpretarse como una marca ostensible de doble pertenencia al universo español e indígena,²⁴ la plétora de configuraciones textuales en la novela de Lobo, además de ser prescriptiva de la novela histórica contemporánea, contrasta con la ausencia ensordecedora de discursos y géneros pertenecientes al universo indígena, caracterizado por el silencio y el hermetismo. El universo indígena, a pesar de su existencia, está, por su silencio, envuelto en un halo de irrealidad y de inaccesibilidad, y el apelativo de “la Muda”, que antes de su muerte no goza de mayúscula inicial, es suficientemente significativo.

Aunque la novela se abra precisamente con un fragmento de mito bribri, lo que le confiere prestigio desde el punto de vista enunciativo,²⁵ el universo indígena suscita sin

²⁰ Dibujo 161. “Mango Ynga intenta incendiar el palacio del Ynga, Cuyus Mango, ahora templo de devoción cristiana, pero Dios interviene para prevenir su destrucción” (Guamán Poma 400 [402]; cap. 19); en la novela, en cambio, “Los indios de Talamanca incendian la iglesia” (Tatiana Lobo 228).

²¹ “Indígenas de Zorobaró, observando una embarcación española” (Álbum de Figuroa; Lobo 182, detalle).

²² López-Baralt se refería a las “escenas dinámicas de la vida incaica” (181).

²³ Cuando Colón toca la desembocadura del Orinoco cree haber hallado allí el Paraíso (Las Casas 565; cap. 141). En su *Brevísima Relación*, más que una relación de identidad, Las Casas propone una equivalencia entre Honduras y el reino de Naco por un lado y el “paraíso de deleites” por otro (37).

²⁴ “Por efecto de la policulturalidad del cronista, las retóricas nativas y foránea se conjugan y refuerzan mutuamente, insistiendo en un mismo mensaje connotado redundante que pretende anular el sentido de la denotación” (López-Baralt 386).

²⁵ López Baralt (393) retoma el término de “imágenes silentes” de Pierre Fresnault-Deruelle (“Le verbal dans les bandes dessinées”, *Communications* 15 (1970): 145-161) para referirse a las ilustraciones sobre el enfrentamiento de Atahualpa y Pizarro en Cajamarca o sobre la decapitación de Atahualpa: “Aunque

embargo un interés menor entre españoles y criollos; su esfera de interlocución y de interacción es comparativamente reducida, por no decir casi nula; y temática y tácticamente abarca sólo seis capítulos de los veinte con que cuenta la novela (descontando las alusiones a la relación de Pedro con la Muda, que pueden interpretarse como una interacción, ciertamente exigua, entre universos). Análogamente, mientras el universo español aparece en la novela relativamente devaluado (al menos según el narrador plural que encuadra el relato), el universo indígena es presentado como positivo, tal vez precisamente a causa de su inaccesibilidad y de su hermetismo.

El silencio y la muerte de la Muda (que puede tal vez interpretarse como una sinécdoque del hundimiento de su cultura),²⁶ el desvanecimiento de Pedro, la destrucción del Paraíso tan anhelado (destrucción entendida como metáfora trascendente de la América indígena), la ejecución del cacique rebelde Pablo Presbere y el último capítulo de la novela, titulado “El rey da las gracias” (que reproduce la carta, posiblemente auténtica, que Felipe V envió al virrey Antonio de Grandia para agradecerle el aplastamiento de la rebelión de los indios talamancos), corroboran esta doble oposición evaluativa. Del universo indígena y de sus mitos, sólo quedan los girones que Catarina, la hija de Pedro y la Muda, pueda repetir.²⁷ Sin embargo, su padre imagina para ella un futuro y una educación europeizados.²⁸

Podemos preguntarnos si esa pérdida irremediable de las culturas indígenas (presente en la imagen bíblica del título de la novela) no apunta hacia una concepción de la cultura (o al menos de la cultura talamanca o bribri) impermeable, en última instancia, a otras culturas: se hace hincapié no sólo en la diferencia cultural, sino en la incomunicabilidad entre culturas, algo que corroboraba Tatiana Lobo en una entrevista: “[...] no podemos comprender nosotros hasta el día de hoy el misterio de las culturas precolombinas desde nuestro punto de vista europeizado y occidentalizado. Nuestras estructuras mentales y culturales nos impiden penetrar en ese otro mundo” (Chaverri 57).²⁹ Esto es ciertamente el caso si consideramos las culturas bien como entidades aisladas o mónadas (“isolats”)—no es indiferente que, en su entrevista con

en ambas hay anclaje para identificar la acción y los personajes, se ha roto el diálogo y no hay relevo” (López-Baralt 397).

²⁶ Lobo afirma que La Muda es “un símbolo de la ‘no palabra’ de la mujer y de la ‘no palabra’ de [la] América indígena” (Chaverri 56).

²⁷ “Entonces se acercaba Catarina a mecerlo como a un niño y a contarle las historias fantásticas que aprendía de su tía. / Entonces la niña—contaba muy seria—, estaba abajo de la tierra cuando sintió que un murciélago le mordía un dedito; sintió mucho dolor y lloró. La mamá la escuchó y gritó, muy enojada, ¿quién ha venido a comerse a mi chiquita? Y vino mucha gente y cortó al murciélago por la mitad. Una parte del animalito cayó hacia arriba, donde está Sibú, y le dijo: Tú me mandaste comer a la chiquita y ahora estoy muerto. ¿Qué voy a hacer ahora que estoy muerto? Sibú le respondió: porque cumpliste mi mandato te voy a sanar, pero nunca más estarás con la cabeza para arriba, en adelante te colgarás con la cabeza [...] Y Sibú mandó que trajeran a la niña y, cuando esta llegó, cayó sobre las piedras y bailaron sobre ella hasta que se deshizo y llegó también la mamá, y la mamá se puso a llorar y de sus lágrimas nacieron los tigres y los gavilanes y las pulgas y le reclamaba a Sibú la muerte de su niña y éste le respondía que lo había hecho para crear el mundo” (Lobo 105).

²⁸ “Debía ocuparse del futuro de Catarina. Pedro pensó en cultivar cacao para comerciarlo con los piratas, hacer un bote y transportarlo a Matina, porque lo que le faltaba era dinero y una vida un poco más civilizada. Catarina no podía pasar toda su existencia en una playa solitaria con la sola compañía de dos negritos manchados y una india hermética. Catarina necesitaba instrucción... pero, ¿dónde procurársela? En Cartago no había escuelas de ‘amigas’ ni conventos de monjas. Mirando hacia el futuro Pedro se preguntó si Catarina, con lo poco agraciada que era y sin dote, estaría en condiciones de casarse con un hombre medianamente pasable” (Lobo, Asalto 1998: 188-89).

Chaverri, Tatiana Lobo mencione precisamente a este respecto a Yuri Lotman, el mayor exponente de la culturología³⁰—bien como filtros u obstáculos para el acceso a una supuesta realidad, que la pintura y la poesía, y en general las lenguas humanas, tratarían de reconstruir, incluso imperfectamente.

Ahora bien, las ciencias de la cultura no tienen por objeto las cosas, sino los objetos culturales (Rastier, “Conditions” 12). Así, nuestra única redención, si es que queremos conservar la imagen bíblica del título de la novela, es describir la variedad de los objetos y su diversidad interna, entre ellos las prácticas, los discursos, los géneros y las normas socializadas. Siempre y cuando no los hayamos obliterado definitivamente.

²⁹ El mito que narra Catarina a su padre le parece a éste “un cuento de Boccaccio” (Lobo 202).

³⁰ “Para la escuela de Tartu, la expresión semiótica de las culturas (o de la cultura) viene sin duda de la literatura comparada—ámbito de su principal defensor Yuri Lotman. Sin embargo, esta semiótica de las culturas, convertida en culturología, ha remplazado en los estudios universitarios al Diamat—o materialismo dialéctico—, conservando a menudo los mismos profesores. Está a menudo tentada de remplazar la dialéctica de las clases antagonistas por la de culturas antagonistas, lo que acarrea algunos excesos nacionalistas. Las mentalidades estarían formadas por la lengua y la nación, por lo que un no ruso no podría comprender un texto ruso—ello recuerda, sin duda, algunas tesis de Heidegger, incluso de Gadamer, sobre el Grund, fondo de pertenencia nacional y tradicional que condicionaría toda la comprensión. Además, cada cultura se presenta como una mónada asediada, que sólo sentiría hacia las demás sobrestima o repulsión: esta ambivalencia, frecuente en la historia intelectual rusa, no puede ser erigida en definición de la cultura” (Rastier, “Sémiotique et sciences de la culture”).

OBRAS CITADAS

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. 1590. Ed. Edmundo O'Gorman. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Aínsa, Fernando. "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana." *La invención del pasado*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert, 1997. 111-22.
- Álbum de Figueroa, Archivo Nacional de Costa Rica. Colección CIHAC. http://cihac.fcs.ucr.ac.cr/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=25:album-de-figueroa&Itemid=28.
- Araújo Fontalvo, Orlando. "Ursúa: ficción e historia de una nueva Crónica de Indias". <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/ursua.html>
- Barraza, Vania. *(In)Subordinadas, raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2010.
- Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid, Siglo XXI, 1981.
- Chaverri, Amalia. "Asalto al paraíso: un arduo proceso de creación. Entrevista a Tatiana Lobo." *Semanario Universidad* (San José, Costa Rica). 5 de marzo de 1993.
- Cummins, Thomas B.F. "The Uncomfortable Image: Pictures and Words in the Nueva corónica i buen gobierno." Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean. Ed. Rolena Adorno *et al.* Americas Society, Nueva York, 1992. 46-59.
- Fallas Santamaría, Carlos. "La novela *Tierra de Ricardo Lindo*, una nueva Crónica de Indias". *Istmo* 9 (2004). <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/tierra.html>
- Flores, Ronald. "Asalto al paraíso de Tatiana Lobo". <http://www.ronaldflores.com/2008/09/10/asalto-al-paraíso-de-tatiana-lobo>
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. 1615-1616. Ed. Rolena Adorno *et al.* Edición facsimilar digitalizada. København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°. 2001. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>
- Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. 1552. Ed. Jean-Paul Duviols. Buenos Aires: Stockcero, 2006.
- . *Historia de las Indias*. Vol. 1. Ed. André de Saint-Lu. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Lobo, Tatiana. *Asalto al Paraíso*. 1992. San José: Universidad de Costa Rica, 1998.
- López Baralt, Mercedes. *Icono y conquista*. Madrid: Hiperión, 1988.
- Marchio, Julie. "De la libertad de la escritura a la libertad de las voces amordazadas". URL: <http://litart.mforos.com/1082579/7067197-julie-marchio-de-la-libertad-de-la-escritura-a-la-libertad-de-las-vozes-amordazadas/>
- Núñez-Ronchi, Ana. "La reevaluación de las crónicas de Indias en la ópera *The Indian Queen* de Henry Purcell (1695)". Ph.D. Arizona State University, 2003.
- Pané, Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Linkgua digital, 1994.
- Pincemin, Bénédicte y François Rastier. "Des genres à l'intertexte." *Cahiers de praxématique* 33 (1999): 83-111.
- Rastier, François. "Conditions d'une linguistique des normes". *Texto!* 13.3 (2008). <http://www.revue-texto.net/index.php?id=1612>

- . “Éléments de théorie des genres”. *Sémantique des textes* (2001). http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html
- . “La généalogie d’aphrodite - réalisme et représentation artistique”. *Texto!* 13.4 (2008). http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2005/rastier_genealogie_aphrodite.pdf
- . “Problématique du signe et du texte”. *Intellectica* 23 (1996): 11-52.
- . “Sémiotique et sciences de la culture”. *Linx* 44-45 (2001): 149-168. http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique.html.