

1986

## Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro

Alicia Chiban

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Chiban, Alicia (Otoño-Primavera 1986) "Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 24, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/7>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

**TESTIMONIO, MEMORIA Y PROFECIA EN *CRONICA DEL DILUVIO*  
DE ANTONIO NELLA CASTRO**

**Alicia Chibán**  
*Universidad de Salta (Argentina)*

*El hombre sólo puede encontrar verdaderamente  
la profundidad de los tiempos en el fondo de sí  
mismo.*

Nicolai Berdiaev

*Yo he vivido, en una sola vida, todas las Edades...  
Noé (en *Crónica del Diluvio*).*

No es nueva la preocupación por las relaciones entre la historia y la literatura, pero hoy estos planteos — de una llamativa insistencia — se han renovado, sobre todo a la luz de las indagaciones narratológicas. La atención a la discursividad de la historiografía, por una parte, y la aceptación de la obra poética como vía cognoscitiva por otra, han investido de ingenuidad la oposición discurso histórico / discurso poético, en tanto enfrentamiento de verdad / falsedad, objetividad / subjetividad, racionalidad / imaginación. El camino emprendido para disolver tales dicotomías puede transitarse hasta estaciones extremas: no han faltado pruebas de un discurso "ficticio" que se presenta como más "objetivo" que otro historiográfico sobre el mismo tema<sup>1</sup> o propuestas de una poética de la historiografía como la de Hayden White que entiende a esta última como

*artefacto verbal*,<sup>2</sup> con todo lo que ello implica en cuanto a la relativización de su potencia referencial, relativización exagerada hasta el escepticismo, por ejemplo, en la concepción derrideana del discurso como mera estrategia de la cual la referencia huye y se difiere permanentemente.

Situándonos en un punto medio de la problemática, cabe partir del reconocimiento de que ficción e historiografía comparten la condición narrativa y por tanto interpretativa — ya que no especular — del mundo. Estudios como los de Paul Ricoeur<sup>3</sup> han demostrado suficientemente la función creativa, instauradora de un nuevo sentido que asume todo relato, toda *puesta en intriga* (equiparándose en esto a la metáfora). Y cuando Hans-Georg Gadamer define al juego artístico como *transformación en una construcción*,<sup>4</sup> no deja de aclarar que *la transformación lo es hacia lo verdadero*.<sup>5</sup>

Queda claro que, sin traicionar ninguno de ellos su especificidad — referencialidad externa, "coerción" impuesta por el documento desde afuera y del pasado, en un caso, y exigencias de coherencia intrínseca, simultáneas al acto mismo de crear, en el otro — el quehacer historiográfico y el literario reservan zonas de convergencia e intercambios: la historiografía narra, la ficción devela el mundo.

Y cuando, concretamente, una novela parte de pre-textos históricos, se propone — al modo épico — contar lo que ya se sabe. Pero ese relatar (en el sentido etimológico de *volver a presentar* lo sabido) a través del imaginario artístico es un re-interpretar. De allí que el novelista pueda modificar o aún subvertir el dato documentado, si ello le permite expresar un *sentido* de la historia; a éste debe su fidelidad.

Es notable en la actualidad hispanoamericana la profusión de novelas vueltas a recuperar nuestra historia más o menos lejana. Así, los pre-textos históricos pueden ser tanto las crónicas inaugurales de nuestra cultura (en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier o *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* de Miguel Otero Silva), como los sucesos contemporáneos al escritor (en las primeras novelas de la Revolución Mexicana, la pentalogía de Manuel Scorza o la obra de Isabel Allende).

Hoy la ficción novelística se ofrece como texto alternativo de la historia hispanoamericana, y no sólo porque revela la experiencia individual y cotidiana, la *parte perdida* de la historia como ya quería Vicente Fidel López, sino también porque muchos casos puede desocultar lo que la historiografía oficial calla o enmascara. Pero sobre todo la nueva novela histórica reinterpreta la realidad, y en especial el pasado, buscando pragmáticamente una verdad identificatoria que funde el propio estar-en-el-mundo y consolida un punto de partida histórico.

Con *Crónica del diluvio*, publicada en 1986, Antonio Nella Castro emprende la aventura de la comprensión histórica universal, ubicándose por

tanto dentro del marco que hemos trazado — ya que no obvia el compromiso con nuestra historia continental o aun nacional — pero rebasándolo también con tal originalidad que amplía el espectro de las relaciones ya señaladas entre historiografía y novelización.

El afán de comprender entraña, por su naturaleza, una tendencia a la transgresión de límites, una apetencia de totalidad. El preguntarse del hombre por su historia lo lleva al umbral de una red de infinitos caminos abiertos hacia las historias de los otros hombres, los de distintas geografías, los de todos los tiempos, y hacia más allá de los tiempos humanos, hasta el mito fundamental. La ciencia historiográfica exige, como actitud primera, una toma de conciencia de la limitación cognoscitiva del hombre, imponiendo un freno y una valla a la pregunta por la historia total. Ante esta imposibilidad, sólo le cabe multiplicar las perspectivas, como tarea insoslayable pero infinita. Otras posibilidades tiene el novelista, otra libertad. Las nuevas técnicas narrativas, como las empleadas por Nella Castro, permiten no sólo acortar la *distancia histórica*, acercando tiempos, familiarizando y des-heroizando a los personajes, sino también crear una perspectiva *desde fuera del mundo*, única desde la que se podría alcanzar el saber total. El resultado en este caso es una ficción, pero ficción simbolizadora, esto es, reveladora del sentido del transcurso histórico, del diálogo de un hombre con su mundo, en fin, del afán humano de autocomprensión.

Una clara conciencia del fundamento mítico de toda cultura y de toda historia — no es ocioso el epígrafe de Mircea Eliade — ha llevado al escritor salteño a erigir también como fundamental en la novela al tema, al tiempo y al punto de vista míticos. Así, la situación central — la enmarcada entre el Prólogo y el Epílogo — ha rescatado del Antiguo Testamento y de los mitos hebreos, a Noé para transformarlo en un personaje que escribe a un destinatario plural — lo hombres todos — encaramado en un punto central y cenital de la historia, especie de Aleph temporal que concentra todas las edades del mundo. De allí su omnisciencia abarcadora de presente, pasado y futuro. Porque la novela es más que la sola *crónica del diluvio*: Noé escribe —llevar una experiencia al lenguaje implica salvarla de la oscuridad y compartirla — y en su escritura van alternando tres disposiciones temporales frente a la historia, marcadas por tres estilos discursivos diferenciados: el testimonio de lo inmediato, la memoria y la profecía.

Una primera tarea del novelista ha consistido en llenar imaginativamente lagunas, desarrollar posibilidades y hasta alterar varios datos de sus pre-textos (como los parentescos de algunos personajes) para presentarnos una historia "vívida", para montar una intriga narrativa a partir de la circunstancia familiar del patriarca. En este plano Noé es el cronista en el verdadero sentido del término, el que va escribiendo en la

inmediatez de los sucesos, de los que participa protagónicamente. Su historia y la de su familia, las alternativas de ese microcosmos que es la vida dentro del arca, reproducen el plano que Ricoeur denomina *la historia concreta de los hombres*,<sup>6</sup> la de la ambigüedad, de sesgo dramático porque en ella están viviendo aún sin resolverse, los sentimientos, las decisiones, las acciones que pueden traer la salvación o la desdicha. Literariamente, ésta sería la parte más "novelesca" de la obra, de cuya incertidumbre resulta la expectativa en la lectura.

Por el contrario, cuando Noé deja de ser protagonista para convertirse en centro del conocimiento histórico, en una gran memoria de la humanidad, abandona la crónica del presente vivo para recoger retrospectivamente una historia más "desencarnada" y esencial: hombres como Alejandro, Julio César o Perón, episodios como el Descubrimiento o la Conquista de América, o trayectorias de pueblos como el inglés, pueden ser evocados desde el saber del lector, pero la novela ha omitido todo nombre o dato concreto; ha eliminado el drama del individuo en este otro plano de la historia como proceso y dirección universal que necesita interpretarse para que sepan los hombres qué hacer y esperar de ella.

Noé ficcionaliza así la tarea historiográfica traduciendo los acontecimientos históricos a un orden escritural que los proyecta hacia el mundo del sentido; narrándolos, los resignifica y revela. No deja de ser emblemático al respecto, que confiese llevar siempre consigo el libro de su tío Tereh (la suma del conocimiento) cuya copia está enterrada: la historia es escritura y su sentido debe "des-enterrarse", ser leído, re-escrito y entregado. El saber de Noé parte de su experiencia vital (*Yo he vivido en una sola vida, todas las Edades...*<sup>7</sup>) pero también del rescate de las voces del pasado: centro de convergencia de los tiempos, lo es también de esas voces con las que va coincidiendo o disintiendo ideológicamente. Matusalem, Lud, Mehir, Lamec, los cantores populares o los carpinteros que entienden el diluvio como un castigo divino — personajes no pertenecientes a la misma serie de la polaridad ideológica que los divide — dejan oír sus palabras detrás de las de Noé, en el más frecuente estilo indirecto, en la cita breve o en la más demorada transferencia de la responsabilidad enunciativa: toda la historia del incario, por ejemplo, corre por cuenta del comerciante africano que a su vez re-cita, en cadena retrospectiva, lo escuchado a un pariente suyo. Pareciera que la novela instaura así una polifonía en el sentido bajtiniano de sistema de lenguajes evaluadores de la historia, no coincidentes y encarnado cada uno de ellos en un personaje. Sin embargo, una condición de la polifonía es la independencia de cada voz, lo que en este caso no se cumple: asistimos más bien a una verdadera sinfonía, en cuanto se armonizan los diferentes discursos, pero orquestados, subordinados por la voz rectora de Noé, que no deja de transparentar, claro está, el horizonte temporal, cultural y axiológico del

autor. Desde este horizonte se refigura la historia, acogándose para ello nuestra novela a la tradición según la cual el curso de los tiempos — antes que ser desordenado o arbitrario, como lo sentían Voltaire o Schopenhauer — obedece a una ley, concebida geoméricamente ya como círculo cerrado, ya como línea abierta y proyectiva, dos modalidades que convergen y se complementan en la cosmovisión novellística. La historia universal está vista — en consonancia con el dinamismo astrofísico que el Noé sabio de Nella conoce bien — como la sucesión de ciclos siempre idénticos, porque los hombres se renuevan en la tierra repitiendo, fatalmente, *un único libreto* (p. 94). Esta concepción cíclica de la temporalidad corresponde al pensamiento griego y, en general, al de todos los pueblos "proto-históricos" y ha sido rescatada por filosofías como la de Vico, cuyos conceptos de *corso* y *ricorso* son intertextualizados por la novela (p. 148). Para Noé, quien asumió vivencialmente esta circularidad (*Vuelvo a Adán, conociendo la serpiente*, p. 327), cada edad vive lo que dura el paso de su génesis a su destrucción catastrófica. La bonanza de los orígenes ha sido, en todos los tiempos, invariablemente socavada a causa del Mal por antonomasia, la glorificación del poder y de la fuerza que, de distintos modos, reproduce la vieja culpa de Caín, la falta contra el hermano. Sólo un pueblo, el Incario, resalta en este encadenamiento abrumador de males, como un oasis, como una *cultura milagrosa* que cumple con las virtudes deseables de toda convivencia socio-política, dispuestas alrededor del ideal de justicia. En el Perú incaico ubica, pues, nuestro narrador, la Edad de Oro de la humanidad y funda así su utopía de clara función subversiva pues, en tanto imagen-modelo de vida comunitaria, cuestiona la realidad existente.

Ya se comprende que la novela está penetrada de una honda preocupación ética. El eje que la vertebra y que sostiene su juicio histórico no es otro que la polaridad *justicia / injusticia* entre los hombres o, lo que es lo mismo, entre *paz / violencia*, que se resuelve, en última instancia, en el Bien o el Mal de la historia.

Todo el sistema simbólico novelesco traduce esa visión dual de la humanidad en imágenes de la materia elemental que contraponen lo aéreo a lo terrestre, ya sea en el clásico binomio *cielo / tierra* [*El mundo del espacio era, nomás, mejor que el de la tierra*, p. 311], ya a través de una escala jerarquizada de los seres desde lo angélico a lo animal (*Sé... que en algún rincón del cosmos..., el ángel debe exterminar a la bestia*, p. 203; *Sin embargo, puedo asegurarles... que mi ángel no es un pavo real*, p. 268), o bien dentro del nutrido espectro del simbolismo estrictamente zoológico — tan adecuado al mundo del arca — donde la paloma, el colibrí y todo pájaro contrastan con la hiena, el chacal, el cerdo y el gusano (*¡Me niego... a que puedan existir estos cerdos del cuerpo!*, p. 267). Huelga decir que las imágenes aéreas (sea cielo, ángel, ave o ala) son las portadoras de los

valores positivos dado que, asociando arquetípicamente lo moral a lo espacial, el bien y el mal tradicionalmente se han ordenado según una dialéctica de lo alto y lo bajo. En esas imágenes interesa más que su materialidad, la evocación de un impulso libre, de un dinamismo ascensional que en la novela se abre hacia la esperanza: aunque el mundo haya sido pródigo en hombres de la estirpe de Cam, *que tiene tanta tierra en la carne, tanto animal...* (p. 287) y *que jamás mira al cielo* (p. 42), cabría apostar a la posibilidad de su mejoramiento futuro. El hermano Lud solía narrar entre sus fábulas (otro recurso con el que la novela des-encarna y universaliza la historia), la de aquel gusano que cultivó sus alas y se elevó hasta el cielo de las garzas, para ejemplo de los seres libres. Así también Noé profiere el mandato de *invertir la dirección de la flecha* (p. 254), desafiando la inclinación — la declinación — natural de los tiempos.

Por esta tensión hacia el futuro, decíamos que el discurso de Noé también se hace profecía. Y en este sentido viene a integrar la concepción temporal cíclica-determinista, con la apuesta a la linealidad de la historia propia del judeo-cristianismo, afirmado en la expectativa optimista de una meta lejana.

Al Noé novelesco, *de larga barba, fina túnica y alma lastimada* (p. 156), lo atenaceaba el dolor de todas las edades del mundo y, sin embargo, espera:

Seguiré creyendo, nomás, en otra forma de convivencia humana, maguer las limitaciones y las bajezas que le conozco a la especie. Dios tiene que haber dejado algún resquicio para escapar. Y hay que seguirlo buscando. No puedo imaginar una Humanidad sin esperanza (p. 188).

Emblematiza así el sentido más hondo de la novela: ubicado ante la inminencia del fin de los tiempos, entraña un anuncio neo-genésico. *Cuando nació Noé... el mundo mejoró mucho* — enseña la mitología hebrea.<sup>8</sup> Y a este Noé, especie de nuevo Adán, el puro en medio de la corrupción, es a quien eligió Nella Castro para revelarnos el sentido de una historia que, en tanto hombres, nos pertenece y nos compromete.

## NOTAS

1 Véase, por ejemplo, el lúcido trabajo de Lida Aronne-Amestoy, "*Memoria del Fuego: ficción para un discurso imposible*" (XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, New York, 1987), en el que compara una crónica de José María Asencio, con la versión ficticia y sin embargo liberada de la subjetividad autorial que Eduardo Galeano da en "El sacrilegio" (*Memoria del fuego* [Buenos Aires: Siglo XXI, 1984]). El análisis de Aronne-Amestoy es una ajustada evaluación de la teoría derrideana, a la que nos referiremos más adelante, y una respuesta a ella.

2 Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1985), cap. III: "The Historical Text as Literary Artifact". Para White *in general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences* (p. 82).

3 Véase *Temps et récit*, 3 vol. (Paris: Du Seuil, 1983), y sus trabajos incluidos en VV.AA., *La Narrativité* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1980).

4 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1977), p. 154.

5 *Ibid.*, p. 156.

6 Cfr. Paul Ricoeur, *Política, sociedad e historicidad* (Buenos Aires: Docencia, 1986), p. 104.

7 Antonio Nella Castro, *Crónica del diluvio* (Buenos Aires: Legasa, 1986), p. 326. Todas las citas se dan por esta edición.

8 Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos* (Buenos Aires: Losada, 1969), p. 127.