



*Tanta sangre vista y
La francesa de Santa Bárbara:*

dos ficciones de la historia bajo el signo de la musicalidad cósmica

Nancy Malaver Cruz*

Estas dos novelas, *Tanta sangre vista* (2007) de Rafael Baena, inspirada en las guerras civiles del siglo XIX en Colombia, y *La francesa de Santa Bárbara* (2009) de Gloria Inés Peláez, basada en la época de la lucha por la Independencia de la Nueva Granada, tienen en común como personajes protagónicos a seres que sufren la desesperanza de saberse condenados a ser un eslabón más de una cadena en la que se repite eternamente el destino trágico de la violencia; además, encontramos en tales personajes lo que podríamos llamar un “mecanismo para hacer frente a esa dura realidad”, el cual consiste, fundamentalmente, en un afán místico de fusionarse con la naturaleza, cuya máxima expresión, a mi modo de ver, es una especial apreciación de la musicalidad del cosmos.

Me propongo, entonces, hacer un análisis de cómo se desarrollan en cada una de estas novelas estas dos grandes decisiones de carácter temá-

tico que comparten Rafael Baena y Gloria Inés Peláez. Para expresarlo en términos de la teoría tropológica de Hayden White, pretendo analizar, cómo cada uno de estos autores desarrolla en el eje sintagmático la decisión (o las decisiones) que ha tomado en el eje paradigmático.

En este último eje ambos han tomado la decisión de relatar una “tragedia signada por la violencia” y han decidido arropar (o por lo menos, intentar arropar) a sus personajes con el paliativo de la fusión mística con la naturaleza y, en especial, con la fusión de la musicalidad cósmica. En el eje sintagmático; es decir, en la escritura misma del relato, cada uno de ellos ha sido completamente coherente con tales decisiones. Esto es, la forma de su relato o, en términos técnicos, la “estructura de la trama” la cual está siempre en función de esas dos ideas fundamentales que hemos mencionado: la idea de la historia como una gran tragedia signada por el eterno retorno de la violencia y

* Bogotana. Filósofa. Maestría en literatura. Realiza la investigación en novela histórica en Colombia. Docente del pregrado de Creación literaria de la Universidad Central

Ambos [autores] han tomado la decisión de relatar una “tragedia signada por la violencia” y han decidido arropar (o por lo menos, intentar arropar) a sus personajes con el paliativo de la fusión mística con la naturaleza y, en especial, con la fusión de la musicalidad cósmica

la imagen del paliativo existencial que se puede hallar en la fusión mística con la naturaleza y, especialmente, como dijimos, en la unión con la musicalidad del cosmos.

En otras palabras, en estas dos novelas, siempre (esto es, en todas y cada una de sus páginas) se puede hallar un contenido en la forma. Siempre es posible hallar en el particular léxico usado, en la clase de eventos que tienen mayor peso en el relato, en la velocidad o lentitud con que estos transcurren a lo largo del relato o en la especial profundidad poética con que son tratados algunos de los eventos, etc., siempre es posible hallar, digo, en todos estos aspectos formales, un vínculo con las dos cuestiones fundamentales que el autor ha decidido de manera más o menos consciente que serán el motivo de preocupación de su obra.

Empiezo por examinar cómo en estas dos novelas se desarrollan los dos ejes temáticos que he mencionado. En cuanto al primero, ambas novelas –cada una a su manera– hacen honor a la expresión del historiador francés Jules Michelet: “la historia es un largo combate entre la libertad y la fatalidad”. En nuestros

relatos, por supuesto, se trata de la fatalidad de la violencia eterna. En *Tanta sangre vista*, ya en el capítulo dos, se vislumbra en Ricardo, un niño de doce años, criado en el campo, que encuentra en su abuelo la mano amiga que lo puede llevar por los caminos de la libertad, que para el abuelo no es otra cosa que una especie de “sitio” donde él mismo podrá llegar si logra exorcizar “aquellos demonios del pasado” (naturalmente, el lector entiende, que se trata de un pasado de violencia que abruma su existencia). Símbolo de ese sueño de libertad –de ese poder someterse sin miedo al azar–, que en un nivel más profundo es el sueño de un mundo sin violencia, es la moneda que el abuelo le regaló al nieto para su octavo cumpleaños. Dice así, nuestro narrador:

Ricardo (el nieto) intuye que Enrique es un espíritu libre, y por eso le gusta ser uno de los dos conjurados que cada mañana emprenden el camino hacia la estación del tren para tomar, desde allí, hacia el norte o hacia el sur, dependiendo de si la moneda cae sobre la cara, en cuyo caso toman hacia los pantanos, o sobre el sello, que los enrumba hacia los pastizales donde corretean y cocean los potrillos destetados. Enrique (el abuelo) habla y habla, en parte por el gusto de hacerlo, en parte como forma de exorcizar aquellos demonios del pasado que a menudo no le dejan conciliar el sueño (p. 15).

Y en este mismo pasaje, ya tenemos con suma intensidad, el elemento de la musicalidad cósmica. Basta con que el lector se permita imaginar todos los sonidos que en él se evocan: abuelo y nieto caminan por sobre la carrilera del tren (simbólicamente, por sobre la posibilidad de evadirse) entonces, se tiene un elemento de “percusión”: el golpeteo de los zapatos sobre los durmientes tiene un compás especial, que además es matizado con el desganado patear, por parte del abuelo de las piedras alojadas entre los durmientes. Y según el narrador, en ese patear desganado se puede percibir un tempo: es como el tiempo con el que “alguien pasa las cuentas de un rosario” (p. 15).

Pero la musicalidad principal de la escena está en la voz del abuelo. No importa tanto el contenido de las historias que le va contando al nieto, lo que importa realmente, es la *inflexión de su voz; la sonoridad de sus palabras*. Es ella la que ejerce un especial encantamiento en el niño; es ella la que, en reemplazo de la callosa mano del abuelo, es capaz de mantenerlo al lado suyo; es ella la que sirve de fondo a la concentración que el nieto debe tener para no perder el equilibrio sobre los rieles al caminar, como si esa fuera su contribución al “equilibrio formal” de la sonata que interpreta a dúo con el abuelo. No creo exagerar esta línea interpretativa si digo, incluso, que abuelo y nieto son como dos músicos —quizá maestro y aprendiz— entregados a la tarea *rutinaria* de ensayar sus partituras. Dice el narrador, en efecto, que “el monólogo matutino del abuelo es ya una *rutina* establecida entre ambos amigos”. Sugiere además, que el abuelo encuentra un deleite en su propia voz (esto es, diría yo, en su propia interpretación musical). Pero el punto verdaderamente crucial es que el abuelo encuentra en la musicalidad de su propia voz la medicina para exorcizar “aquellos demonios del pasado”; para evadir el monstruo de la violencia. Dice textualmente: “el abuelo habla y habla, en parte por el gusto de hacerlo, en parte como forma de exorcizar aquellos demonios del pasado que no le dejan conciliar el sueño” (p. 15).

Para terminar la lectura de este pasaje de la novela de Rafael Baena, quiero referirme a cómo el elemento musical también se puede hallar en el destino al cual se dirigen nieto y abuelo en cada una de sus excursiones dependiendo de si la moneda cae en cara o en sello. En el primer caso pueden ir hacia los pantanos del norte, y en el segundo hacia los pastizales donde “corretean y cocean los potrillos destetados”. En ambos casos, es dable para el lector imaginar la sonoridad de estos parajes. En el de los pantanos, lo que reina es el silencio pero, naturalmente, queda en manos del lector no sólo imaginar la musicalidad que puede haber en el silencio mismo, sino también inferir, cómo ese

silencio suele ser interrumpido por el chapuceo de las aves sobre el agua, así como por sus graznidos o el aleteo de su vuelo. En el segundo, el narrador se refiere, allí, sí explícitamente, al correteo y coceo de los potros destetados, los cuales sin duda deben producir una especie de marcha cuya percusión aumenta o disminuye en intensidad en tanto se acerca o se aleja por los campos jugando con el bucólico silencio.

Las connotaciones relacionadas con la musicalidad del mundo no son en la novela de Rafael Baena un adorno accesorio o un recurso exclusivo de ciertos pasajes. Al contrario, creo que en conjunto son el *leitmotiv* de toda ella: es la expresión de una honda preocupación; una profunda inquietud alrededor de algo que es de la esencia del ser humano. El primer capítulo de la novela, por ejemplo, relata un enfrentamiento entre el ejército “godo” al mando del general Lázaro Hidalgo y los rebeldes dirigidos por Enrique Arce que puede leerse, a mi modo de ver, como una verdadera fantasía orquestal. Los dos bandos son como dos grupos, cada uno con su propio director de orquesta, que se ensartan en un diálogo musical en el que se alternan o se confunden sus respectivas propuestas musicales, llegando a veces a crear un caos incontenible cuyo desenlace es impredecible (así como lo es el caos en el que se desarrolla una batalla).

La batalla musical comienza con la impetuosa decisión de Enrique Arce de *tensar* las bridas de su caballo Marengo y *clavar* los talones en los ijares del mismo, a la manera de un director de orquesta que, encontrado el momento plenamente propicio levanta su batuta con tal fuerza, que crea en ella una *tensión* que se resuelve en el instante en que ésta se *clava* hacia abajo (como se *clavan* los talones en los ijares del caballo Marengo) indicando la ejecución del primer sonido, el cual se corresponde con la apoteósica explosión de un coro de cien gargantas.

Apenas el viento barrió con la neblina tensé las bridas de Marengo, *clavé* los talones en sus ijares y escuché tras de mí el alarido rabioso de cien gargantas tragándose a bocanadas la humedad

I He puesto en cursiva las expresiones que pueden tener una connotación musical.

de la mañana mientras nos lanzábamos colina abajo. Nuestra carga golpeó el flanco de los godos con la fuerza de la sorpresa y semanas de paciente espera llegaron a su fin con una andanada de disparos a quemarropa, golpes de sable y crujir de madera astillada y huesos rotos (p. 9)¹.

En el capítulo 29 de la novela, el narrador en primera persona, en su relato de la batalla definitiva entre los de Hidalgo y los del Cuarto, hace explícita la idea de que su recuerdo de la misma es de naturaleza estética, y es, concretamente, un lienzo en el que se mezclan arquitectura y música: una visión-audición que nuestro personaje, Enrique Arce, recomendaría a “todos aquellos que se empeñan en encontrarle el lado estético a la guerra, sin haber estado jamás en una” (p. 198). He aquí sus palabras al abrir dicho capítulo:

Dicen que la memoria solo guarda lo que le conviene y eso debe ser cierto porque las imágenes que retengo de esa tarde se funden en un único y confuso fresco, solo que no se trata de un cuadro en dos dimensiones sino de uno en el que el observador se encuentra en el centro y tiene visión sobre todo lo que ocurre a su alrededor. Además, es un cuadro con sonidos: primero, el choque de metal contra metal, carne contra carne, confundido entre los alaridos de furia, terror y dolor con que cientos de gargantas insultan o lamentan su suerte. Y lo peor, el silbido de los mandobles de sable y machete que asestas y también esquivas, el golpe seco de tu hoja curva encajándose en un cuerpo o en una culata de fusil, no importa qué, lo importante es mantenerla en movimiento porque mientras así ocurra eres el dueño de un pequeño territorio en donde nada ni nadie podrá entrar para tocarte, y mucho menos herirte, y todavía menos matarte (p. 197).

El narrador plantea aquí la posibilidad de incluir algo muy importante en nuestro disfrute de la música contenida en ese fresco tridimensional de tema bélico que guarda en su memoria. Ese algo muy importante es, precisamente, el espacio tridimensional. Efectivamente, las *notas musicales*

que se producen en la escena bélica del capítulo 29 de la novela (en los choques de metal contra metal o carne contra carne, en los alaridos de furia, terror y dolor con que cientos de gargantas insultan o lamentan su suerte, en los silbidos de los sables y machetes, etc.) estas *notas musicales*, digo, una vez emitidas, se expanden en el espacio, rebotan y resuenan en él, cada una a su manera y en función de la arquitectura de ese espacio, antes de extinguirse totalmente. Por tal razón, considero que nuestro narrador quiere que incluyamos en nuestra consciencia acústica las vicisitudes de los microsegundos que constituyen la existencia de esas notas.

Esto es así por dos razones: en primera instancia, el observador se encuentra en el centro del fresco tridimensional y tiene, además, visión sobre todo lo que ocurre a su alrededor. En segundo lugar, afirma el narrador que se trata, entre comillas, de un “cuadro con sonidos”, lo cual puede entenderse como que los sonidos de la batalla han quedado “dibujados” o, más aún, que la existencia de los sonidos de que hablábamos antes; es decir, sus expansiones, rebotes, resonancias, han quedado plasmadas en él.

Naturalmente, la arquitectura del espacio en el que ocurre la batalla incide decisivamente en la naturaleza de tales expansiones, rebotes y resonancias y, por supuesto, no tenemos aquí la arquitectura de una catedral o de una cueva, pero sí tenemos la del espacio abierto y con los accidentes geográficos que el lector quiera imaginar. De hecho, en esa tarea de imaginación, el narrador hace su propia propuesta, según la cual, el espacio abierto de la batalla está imaginariamente subdividido en un sinnúmero de celdas, cada una de las cuales corresponde a un combatiente. Dice él, que lo importante es mantener en movimiento tu sable, porque mientras esto ocurre, eres “el dueño de un pequeño territorio en donde nada ni nadie podrá entrar para tocarte, y mucho menos herirte, y todavía menos matarte” (p. 197).

Y también, bajo el signo de lo musical, se da el enamoramiento de Camila Almagro y Enrique Arce, protagonista de la novela, quien solía escucharla tomar un baño, con los oídos aguzados, como si “con ellos pudiera ver lo que mis ojos

no podían, y escuchaba el ruido de la cadena seguido por el del agua que golpeaba su cuerpo antes de estrellarse sobre el piso de baldosín”.

Por lo demás, es alrededor de la música de Chopin que se afianza dicho enamoramiento y, es esa misma música, interpretada por Camila, la que “me hacía olvidar mi condición de homicida uniformado y me recordaba la existencia de sensibilidades de otro tipo, también mundanas, pero bastante alejadas de la bestialidad propia de quienes vivimos para matar”.

Es la música la que proporciona la más acendrada esperanza de bajarse del tiovivo de la violencia y sentir que la condición humana puede fugarse a través de intersticios poéticos, que hacen posible sublimar la existencia humana. Sin embargo, la novela termina con un tono pesimista al respecto: cuando Enrique Arce trata de convencer a su nieto Ricardo de bajarse del tiovivo de la violencia (¿por qué te empeñas —le dice— en creer que la mejor manera de combatir asesinos es asesinando?), termina diciéndose que “como argumento no está mal. Pero... ni yo mismo me lo creo” (p. 314).

En *La francesa de Santa Bárbara*, encuentro un paralelismo entre su personaje protagónico; es decir, la francesa de Santa Bárbara y el abuelo que en la novela de Rafael Baena anhela “exorcizar los demonios del pasado de violencia que a menudo perturban su sueño”. Efectivamente, la francesa de Santa Bárbara también tiene una memoria ancestral de la guerra, que se instala en ella como un sino trágico, pues, por ejemplo, sabe que sus abuelos fueron condenados a la hoguera por herejes y ella misma presenció la muerte de su hermano François durante un atentado contra Napoleón Bonaparte en París cuando, precisamente, querían “deshacerse del mal recuerdo de las guerras religiosas, y huían de las matanzas de septiembre y de las visitas de la Guardia en busca de sospechosos contrarios a la Comuna” (p. 88). Es más, su memoria de la violencia se proyecta incluso hacia el futuro, pues a través de una especie de nirvana; una especie de fusión espiritual con el cosmos, en virtud del cual experimenta un desdoblamiento, puede escudriñar en la vida cotidiana de Santa Fe y presentir la muerte de Francisco José de Caldas:

Al contemplar su cuerpo desnudo, su espíritu vagó por los sucesos que conmovían la vida cotidiana de Santa Fe y adivinó el futuro: alguien lloraría en la penumbra de un recinto. Vio a un hombre rendido en una silla ocultando el rostro entre las manos. Al frente, en una mesa sencilla, la luz de unas lámparas jugaba con las imágenes de un crucifijo de madera. Los sollozos amenazaban con extinguir la débil claridad de las velas y aumentar las sombras en los muros. Aquel, quien no podía contener el llanto, había entrado a Capilla luego de serle notificada la pena de muerte (p. 90).

Pero ya desde su niñez, la francesa de Santa Bárbara encuentra en la fusión con la naturaleza la forma de derrotar a la violencia: adormecida en el coche en el que de niña viajaba con su madre, le gustaba escucharla a ella y se imaginaba a los abuelos: “los veía pálidos y flacos amarrados a un árbol, rodeados de una multitud que esperaba verlos en tormento” (p. 52). Además, el *crujir* de las ruedas del carruaje en el que viajaban se convertía para ella en el *crepitar* del fuego que consumía las carnes de los abuelos” (p. 52). Y aquí viene la fusión con la naturaleza, como elemento que derrota la

Es la música la que proporciona la más acendrada esperanza de bajarse del tiovivo de la violencia y sentir que la condición humana puede fugarse a través de intersticios poéticos, que hacen posible sublimar la existencia humana

violencia: “De improvviso, los abuelos *rompían las amarras y reían* dando muestras de no sentir ningún dolor; se *volvían humo* y desaparecían ante el asombro de todos” (p. 52).

Quiero señalar aquí cómo en la novela de Gloria Inés Peláez también está presente el *leitmotiv* de la musicalidad cósmica, sólo que de manera mucho más sutil que en la novela de Rafael Baena. Por ejemplo, en el pasaje que acabo de comentar, la *sonoridad* es el elemento crucial. De una parte, a la niña le gustaba *escuchar* las historias que le contaba su madre (así como en *Tanta sangre vista* el nieto experimenta una suerte de encantamiento con la voz del abuelo). Por otro lado, la niña estando entredormida, convierte, los *sonidos* de las ruedas del carruaje en el particular sonido del *crepitar* del fuego que consume las carnes de los abuelos. Y el triunfo de los abuelos se expresa, precisamente, en los sonidos de la *rotura* de sus amarras y en los sonidos exultantes de sus *risas*. Y en esta misma escena del viaje, de repente, en la imaginación de la niña, los abuelos cuyo escondite está en las sombras de los árboles al *escuchar* el *ruido* del coche, “salían de un recodo y venían a *saludarnos*” (p. 52). Naturalmente, el *ruido* del coche y la sonoridad de las voces de los abuelos al *saludar* constituyen la atmósfera crucial de esta escena de triunfo sobre la violencia.

El relato de la llegada de la francesa a Santa Bárbara ilustra muy bien su inclinación por fusionarse con la naturaleza, por *disolverse en el paisaje*:

Pero bastó vencer la última elevación de la montaña para que mi dolor se esfumara y la sensación de disolverme en el paisaje se convirtió en un tónico para mi molestia. La explanada se extendía sin agotar la vista como un mar de verdes agitado por el capricho constante del viento (p. 19).

Nótese que en la última frase aparece (e insisto en que de manera particularmente sutil) el *leitmotiv* de la musicalidad: la explanada emite un sonido comparable al rumor del mar. Y si continuamos la lectura, será fácil seguir encontrando, tanto la seducción que ejerce la naturaleza en la francesa, como el motivo musical, esta vez plasmado en el sonido de la lluvia que viaja

de un lugar a otro; el de las gotas estrellándose en las piedras; el de las campanas de las iglesias; el de los riachuelos, algunos de los cuales empujan desechos y basuras e incluso el sonido de la humedad que viaja de un lado a otro:

Disfrutaba de ella muchas veces cuando me asomaba a las ventanas del Observatorio Astronómico para fundirme en el horizonte en un acto de comunión con el paisaje oculto por la neblina. ... Bajaba la frente para mirar las gotas estrellándose en las piedras y escuchaba correr los riachuelos que atropellados bajan de Monserrate, creciendo en el barrio de las Nieves al empujar desechos y basuras, empozándose unos en la Plaza Mayor, mientras otros continúan disminuidos hacia San Victorino. La visión empañada de las calles aún me sobrecoge. Aflora en mí la añoranza por un mundo que desconozco o que olvidé, y no puedo evitar diluirme en la bruma (p. 20).

El carácter sutil de la presencia de lo musical en la novela de Gloria Inés Peláez se puede apreciar de manera especial en el relato que abre la segunda parte de la novela, en el cual la protagonista se desdobra y termina observándose a sí misma como si se tratara de una mujer que le fuera absolutamente extraña (un ser ajeno a ella). El escenario en el que tiene lugar este desdoblamiento es la *Cámara stellata* del Observatorio Astronómico. Tenemos, entonces, un espacio tridimensional: una arquitectura en la que existen “pequeños mundos que flotan en el éter luminoso” y que sin duda debe acoger ciertos juegos sonoros que si bien, generalmente, no se explicitan en el relato, sí están sugeridos en él y el lector está llamado a *descubrir*, no sólo como lector propiamente dicho, sino y sobre todo, como un espectador más, con existencia dentro del relato. En efecto, juntos él y la francesa “desdoblada”, esa cuya piel, liviana y porosa, “se ha extendido hacia los muros llenando el recinto como la neblina que cubre las plantas en el Jardín Botánico al amanecer” (p. 87) esa que se hace volátil “como los pequeños mundos que flotan en el éter luminoso” (p. 87) terminan ubicados en la bóveda de la *Cámara stellata* –pues, ella intuye la presencia de un espectador “oculto



Imagen tomada de: <http://www.sxc.hu>

Las frecuentes alusiones a diversos elementos de sonoridad constituyen en la novela de Gloria Inés Peláez el recurso metafórico predilecto para sondear en el alma de los personajes, en particular, en su actitud ante el llamado trágico de la guerra

tras un libro”, que con ella “observa la intimidad de su cuerpo y sus pensamientos” (p. 88)– y desde allí observan a esa francesa de Santa Bárbara más terrenal, cuyo propio peso la presiona contra las duras lozas del piso de la *Cámara stellata* y para quien el largo combate entre la libertad y la fatalidad parece estar resolviéndose en la victoria de la fatalidad.

Así pues, desde la bóveda de la *Cámara stellata*, el lector y la francesa “espiritual” contemplan la lucha de la francesa “terrenal” por evadir su destino trágico; por fundirse con la musicalidad cósmica o, acaso, incluso, por fundirse con el silencio cósmico; con la ausencia de sonidos, que quizá para ella constituye la musicalidad perfecta: aquella que ya no puede dar lugar de manera alguna a que el ser humano se vea de nuevo subido en el “tio vivo” de la violencia. Desde la bóveda, entonces, “ella”, la francesa “espiritual” y el lector pueden escuchar, tanto el silencio, como las reverberaciones acústicas que se producen cuando la francesa de Santa Bárbara acomoda sus caderas o sube un poco su cabeza o se vierte agua con una totuma o sube una pierna al borde de la artesa. Pueden escuchar los “ruidos opacos que se filtran por las ventanas cerradas” (p. 87). Pueden escuchar,

incluso, el ruido del arroyo que la francesa de Santa Bárbara evoca al recordar a su hermano François y con él un tiempo de felicidad –el de su niñez– del que el destino trágico de la violencia la ha alejado inexorablemente.

Las frecuentes alusiones a diversos elementos de sonoridad constituyen en la novela de Gloria Inés Peláez el recurso metafórico predilecto para sondear en el alma de los personajes, en particular, en su actitud ante el llamado trágico de la guerra. En términos de Hayden White, dicho recurso metafórico es un mecanismo que permite explorar en los “microniveles” de la historia, esto es, en lo profundo; en lo recóndito de la historia. Un recurso formal que tiene un efecto *explicativo* en torno a la “verdad histórica” y, en este caso en particular, en torno a la psicología de personajes históricos como Francisco José de Caldas, José Celestino Mutis o el Virrey Juan Sámano. En efecto, con bastante frecuencia un fenómeno sonoro; una determinada experiencia acústica es la atmósfera y el signo bajo el cual, el lector llega a conocer a cada personaje, en términos de su actitud ante la vida y el mundo: sus apegos terrenales, sus vínculos y fusiones con la naturaleza y el cosmos; sus vínculos y fusiones con la musicalidad de la guerra.

Quiero concluir refiriéndome a la manera como aparece en cada una de estas novelas la “conciencia histórica” del *protagonista-narrador*. En primer lugar, en *Tanta sangre vista*, el personaje protagónico, Enrique Arce, quien tiene una de las dos voces narrativas que aparecen en la novela, hace hacia el final de la misma (exactamente en el capítulo 39) una serie de interesantes reflexiones acerca de su propia tarea como “escritor de la historia”. Creo que tales reflexiones conducen, esencialmente, a la tesis de que la historia puede ser objeto de un número virtualmente infinito de versiones e interpretaciones en las que la imaginación no sólo es válida, sino incluso necesaria. En efecto, es natural pensar que Enrique Arce debe saberse a sí mismo como un novelista de ficción, puesto que ha escrito gran parte de lo narrado en la novela. Sin embargo, hacia el final de la misma, se reconoce como alguien que “nunca ha sido hombre de letras” (p. 281) y siente la necesidad de una mirada mucho más profunda (y sobre todo, mu-

cho más basada en la “intuición de lo particular”). Así se expresa en torno a las mujeres encargadas de suplir la demanda de agua ante la falta de acueducto en San Pedro del Cerro:

Su ineludible presencia evitaba que todos olvidáramos el alto precio que habíamos pagado por resolver nuestro conflicto a punta de machetazos. Por eso yo pasaba las horas muertas observándolas, en un intento de adivinar su procedencia. Unos ojos rasgados en esta, un andar altivo en aquella, un cabello abundante y apretado en la otra, eran señales inequívocas de las tierras de donde venían cargadas con historias personales trágicas. El impacto que me producían esas historias, apenas adivinadas en las miradas transparentes de aquellas a las que su timidez no les obligaba a bajar los ojos, era profundo y me tocaba el alma. Acaricié la idea de entrevistar un buen número de aguadoras, con la idea de escribir un libro que dejara consignados para la posteridad sus testimonios de vida, pues pensaba que a través de ellas podrían contarse todos los aparatosos fracasos masculinos, pero la deseché porque nunca he sido hombre de letras (p. 281).

Enrique Arce termina encargando la escritura del libro a un “escritor y periodista”, amigo suyo y de nombre Luis Eduardo Fuentes, quien sugiere incluir en el escudo nacional la figura de una aguatera, pues le parece tan válida como cualquiera otra si se trata de “resumir con símbolos la identidad de una nación” (p. 282). Pero al poco tiempo de iniciada la tarea, el escritor es asesinado, confirmándose una vez más, el carácter inasible de la verdad histórica.

Finalmente, en *La francesa de Santa Bárbara* también podemos encontrar la idea de que

la búsqueda de la verdad histórica es una tarea inacabable, pues siempre será posible que agreguemos un poco más de ficción en aras de ampliar un poco nuestra comprensión de la historia (sin que lleguemos nunca a una comprensión “total” de la misma). Creo que esto se puede apreciar en el hecho de que a lo largo de la novela presenciamos lo que podríamos considerar como la *pérdida* de documentos históricos valiosos. Así por ejemplo, la francesa logra hurtar los escritos de José Celestino Mutis, pero curiosamente no revela nada de ellos al lector. Antes bien, ella misma se encarga de ocultarlos, haciendo así que se pierdan como fuente de conocimiento de los hechos históricos. Igualmente, sabemos que ella tiene la función de copista de las reflexiones del sabio Caldas. Pero también en este caso, nada de estos escritos llegan a conocimiento del lector. Incluso sus propias reflexiones personales, que sabemos que ella va escribiendo a lo largo de los años, no las revela al lector (el texto que leemos; es decir, la novela misma, es un texto distinto al de tales reflexiones, pues el primero fue escrito “veinte años después de la llegada de la francesa a la Nueva Granada”, mientras que el segundo fue escrito, como dijimos, a lo largo de esos veinte años).

Hay, pues, en la novela una multiplicidad de fuentes históricas, la mayoría de las cuales quedan condenadas al olvido. Creo, entonces, que el autor implícito de la novela quiere recalcar que en la mente de la protagonista impera el carácter inasible de la verdad histórica. Y creo que esto se evidencia aún más en el hecho de que, como ya hemos observado, en determinado momento dicho autor implícito introduce al lector en la trama asignándole la tarea de observar *él mismo* a la protagonista y penetrar en su alma, esto es, desentrañar lo que pasa en el ser humano que se ve enfrentado a un destino signado por la violencia.

Referencias

- BAENA, R. (2007). *Tanta sangre vista*, Bogotá: editorial Alfaguara.
- HYDEN, W. (1978). *Tropics of discurs*, Baltimore EE UU: Johns Hopkins, University Press.
- PELÁEZ, G. I. (2009). *La francesa de Santa Bárbara*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. ■

