



Universidad Autónoma de Guerrero

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Humanidades

*Posgrado incorporado al Padrón Nacional
de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACYT*

“Realidad y ficción en los personajes de *El ruido de las cosas
al caer* de Juan Gabriel Vásquez”

Que para obtener el grado de

Maestría en Humanidades

Presenta

Luis Ricardo Palma de Jesús

Matrícula: 07198489

Generación: 2016–2018

LGAC: Estudios Literarios Latinoamericanos Contemporáneos

Directora de Tesis: Dra. Ma. de los Ángeles Silvina Manzano Añorve

Comité Tutorial:

Dra. Silvia Guadalupe Alarcón Sánchez

Dra. Alicia Verónica Ramírez Olivares

Lectores:

Dra. Judith Solís Téllez

Dr. Salomón Mariano Sánchez



Chilpancingo de los Bravo, Guerrero, diciembre de 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: LA REALIDAD: MATERIA PRIMA PARA LA CREACIÓN DE UNA OBRA DE FICCIÓN	13
1.1 Aspectos sobre la realidad en el contexto de <i>El ruido de las cosas al caer</i>	13
1.1.1 Breve acercamiento al contexto político-social de Colombia de los años 1984 a 1993.....	20
1.2 Lo verosímil de Pablo Escobar.....	24
1.3 El miserable sino de la memoria	28
1.3.1 El recuerdo como ejercicio de la memoria del escritor o el doloroso acto de recordar.....	35
1.4 La realidad de la novela: la ficción como elemento de lo literario	39
1.4.1 Del personaje real al personaje literario	44
1.5 Juan Gabriel Vásquez y la poética de la memoria y la violencia de sus contemporáneos: una refiguración de la realidad en <i>Delirio</i> , de Laura Restrepo, <i>El mundo de afuera</i> , de Jorge Franco y <i>El ruido de las cosas al caer</i> , de Juan Gabriel Vásquez.....	46
CAPÍTULO II: EL PERSONAJE LITERARIO Y LAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS	53
2.1 Un acercamiento crítico a las posturas del personaje: Aristóteles	53
2.2 El enunciado narrativo: la voz que cuenta la historia.....	54
2.2.1 El narrador de la reproducción y de la acción del mundo de ficción	57
2.2.2 El yo poético en <i>El ruido de las cosas al caer</i> : un narrador que se transforma en omnisciente	59
2.3 El concepto de mimesis y verosimilitud: la relación que tiene con la novela.....	60
2.3.1 El concepto de personaje: Angélica Tornero	64
2.3.2 La identidad del personaje literario	68
CAPÍTULO III: EL UNIVERSO DEL PERSONAJE LITERARIO Y SU CLASIFICACIÓN	77
3.1 La estructura de las acciones de <i>El ruido de las cosas al caer</i>	77
3.2 El personaje literario y su <i>significación narrativa</i>	80
3.2.1 El personaje elíptico	82
3.2.2 El narrador como protagonista	89
3.2.3 Caracterización del personaje.....	91
3.3 La memoria ficcional de los personajes	95
3.4 Clasificación del personaje literario desde el modelo actancial de Greimas.....	100
3.4.1 El Sujeto.....	102

3.4.2 El Objeto	104
3.4.3 El Destinador.....	105
3.4.4 El Destinatario.....	105
3.4.5 El Ayudante.....	106
3.4.6 El Oponente.....	106
CONCLUSIÓN.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	111

AGRADECIMIENTOS

Primero quiero agradecer a CONACYT por el apoyo brindado durante el periodo de la Maestría.

A mis profesoras que hicieron posible que este proyecto se materializara en la tesis.

A mis padres Lucina de Jesús Agustín y Baltazar Palma Mayo, que creyeron en mí y quienes dejaron que me dedicara a las Letras. Los amo con todo el corazón.

A mi abuela Cecilia Agustín Mateo y a mi tía Araceli de Jesús Agustín, quienes me adoptaron como un hijo, y quienes me han apoyado siempre. La amo muchísimo.

A mi maestra Disnarda Barrera, que siempre me apoyó y creyó en mí, hasta en mis sueños de ser escritor. Siempre la llevo en mis días.

A América Brillit Barragán Nieves, que comprendió y apoyó, durante los dos años, mis horas de lectura y dedicación de esta tesis. Te llevo en mi corazón, ojos mar de fondo, mar de fuego.

A mi amigo Oscar Fernando Burgos Cruz, por las tazas de café y las pláticas enormes sobre literatura y filosofía.

A Luis Arturo Hernández Olivares y Daniel Castillo, que están en el cielo, velando por los que aún estamos en la tierra. Con todo mi amor, siempre.

Finalmente, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UAGro., por su apoyo.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es el resultado de diferentes lecturas, desde teorías literarias hasta memoria histórica y psicoanálisis, cuyo objetivo es ver de qué manera la realidad y la ficción se convierten en categorías indisolubles. El primer problema planteado en la tesis de investigación es: ¿de qué manera la realidad afecta a una obra de ficción, específicamente a la novela *El ruido de las cosas al caer* (2011), del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez? Así vemos, pues, en un primer apartado cómo Jaime Valdivieso aborda, en *Realidad y ficción en América Latina* (1975), la categoría Realidad en diferentes manifestaciones de la literatura, pues el autor menciona que *la literatura es una investigación de la realidad*. Rescato esta idea de Valdivieso porque me parece fundamental para comprender una obra de ficción, pues ésta no se crea desde el vacío; es decir, no existe ninguna obra literaria que parta de la nada, pues la sustancia con la que está creada es la realidad misma, ésta que conocemos y que es palpable, por más abstracto y científico que pueda resultar el tema. En esta investigación se analizan dos puntos interesantes: la realidad colombiana de los años ochenta y noventa; y la memoria del escritor como una forma de testimoniar el pasado.

Para muchos escritores nacidos en los setenta esta etapa de la violencia en Colombia fue fundamental, sobre todo uno de los personajes más importantes de ese país, pues Pablo Escobar figuró como un despiadado narcotraficante, como político frustrado y como un padre amoroso con sus hijos. En los dos testimonios que escribió su hijo Juan Pablo Escobar se describen a dos personajes antitéticos: por una parte está el Pablo Escobar violento, asesino y cruel; y por otro el padre amoroso y educado que cuidaba de su familia. Aunque la novela *El ruido de las cosas al caer* no gira en torno a la vida de Pablo Escobar, sí aborda el tema de la violencia que éste ejerció en los diferentes momentos del país. Por esa razón escudriño en algunos aspectos de Colombia para comprender la realidad de la ficción de la que nos habla Vásquez, porque para escribir la novela tuvo que hacer una investigación detallada de la realidad y de sus diferentes divergencias en datos y acontecimientos ocurridos en ese entonces.

Patricia Cabrera López, en *Con las armas de la ficción* (2012), nos da una pincelada narrativa de cómo la narratología y la historia pueden funcionar para hacer un trabajo interdisciplinario en el ámbito literario. A partir de los estudios de la novela de la guerrilla que ella realiza en este libro, surgió la idea de implementar la memoria como una categoría funcional dentro de la teoría literaria. En el primer capítulo analizo el concepto de memoria a partir de autores como Todorov, Ricoeur y Braunstein, en donde cada uno da una definición muy clara de cómo este concepto no sólo se arraiga en lo histórico-social, sino en la literatura y en otras disciplinas dentro de las humanidades. Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana* (1997), menciona que muchos autores de finales del siglo XX ya trabajaban la realidad como un asunto de preservación de la memoria y del pasado. Y lo mismo hace Gonzalo Celorio en *Cánones subversivos* (2009), en donde retoma algo que Mario Vargas Llosa dijo: que los escritores latinoamericanos están preocupados por contarnos una realidad personal y subjetiva, ya sea por medio de la llamada novela histórica o de la literatura de imaginación.

En este sentido, y pensando en la realidad que retoma Vásquez para crear una novela de ficción, se ponen en discusión si la novela es un testimonio de la realidad o sólo pasa a ser una historia de ficción que sólo retoma elementos de la realidad. Pero, ¿de qué manera podemos darnos cuenta de que la novela posee características de la realidad? Los personajes y los espacios son fundamentales. El autor se ocupa de los personajes, de la realidad para hacerlos ficción, dándoles vida propia, características específicas y una función variada. Esto se percibe desde que Antonio Yammara (personaje-narrador) de *El ruido de las cosas al caer* nos relata una parte de su pasado que lo ha atormentado durante casi veinte años; y que por una necesidad de memoria nos la cuenta para que esa historia no quede en el olvido. Por esa razón se retomarán a Laura Restrepo y a Jorge Franco (ambos autores colombianos) para analizar la temática de la memoria y la violencia desde la ficción, utilizando como primer medio a los personajes literarios.

En este punto la ficción es una parte interesante en la novela, pues no se puede contar una obra de esta índole sin que ésta sea autónoma a la realidad. La ficción, entendida como la construcción de un mundo paralelo a la realidad, tiene la función de hacernos creer que lo narrado es *lo que pudo haber sucedido*. En otras palabras, la ficción no es sinónimo de

mentira, sino de verosimilitud. La función de la novela no es contarnos los hechos ocurridos en la vida real, sino contarnos una versión de cómo pudieron haber sucedido las cosas, y cómo los hechos narrados cumplen la función de significación narrativa. A este punto le sumamos que la literatura, desde el punto de vista aristotélico, no tiene la facultad de representar la realidad de manera fiel, haciendo una mimesis de lo que existe. Más bien: su función es la de darle una extensión y una posibilidad a otros hechos que pudieron haber ocurrido.

En el segundo capítulo se analiza al personaje literario desde diferentes posturas. En primer lugar, retomo el modelo actancial que propone Greimas, cuya organización se divide en tres binas. Angélica Tornero, en *El personaje literario: historia y borradura* (2011), define al personaje literario como actante (tomando como referencia a Greimas), puesto que su idea es que los personajes son aquellos sujetos que realizan acciones. Es decir, al personaje literario no lo vamos a reconocer por su nombre, sino por las acciones que realice dentro de la novela. Esto responde a lo que Luz Aurora Pimentel mencionaba en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (1998), ya que lo que importa del personaje es su *hacer*, no tanto su *ser*. No podemos hablar de historia sin que haya movimiento. Es aquí donde nos cuestionamos, ¿el personaje literario es un personaje que sólo podemos identificarlo por su nombre, por sus sueños, por sus deseos? Si el hacer del personaje es más importante que su ser, entonces, ¿cómo podemos clasificar a éstos desde su significación? Cada actante tiene un rol diferente dentro de la historia, y es aquí donde se pretende retomar las definiciones más claras acerca del tema.

En este apartado es fundamental mencionar que el personaje literario no surge de la nada, y que su origen, en el caso de *El ruido de las cosas al caer*, está anclado a los personajes que existieron en la vida real; aunque no necesariamente sean la fiel representación de los que realmente existieron. Una de las características escriturales de Juan Gabriel Vásquez es su enorme capacidad de poder captar la realidad. El sujeto real pasa a ser sujeto de ficción. Esta metamorfosis ocurre cuando un personaje (narrador) cuenta una historia. El escritor retoma uno de los personajes más importantes del narcotráfico de Colombia de los años ochenta. Y este personaje en su hacer es ineludible, ya que gracias a éste el desenlace de los demás es trágico. Para entender la trama hay que identificar la función de cada uno de los

personajes, pues su rol varía según la situación. La particularidad de esta novela es que varios personajes parecen tener las funciones de Destinador, Destinatario, Objeto y Sujeto, aspecto tomado de *El texto narrativo* (1996) de Garrido Domínguez. Como el modelo actancial de Greimas está reducido (a diferencia del de Propp, cuyo modelo es más extenso) él apunta que no todos los personajes le serán fiel a su función. Habrá ocasiones o momentos en que ellos mismos realicen otras acciones que los engloben en otras categorías. Ésta es la parte que interesa a la investigación: El personaje literario, ¿es un actante que permanece fiel en su función?, ¿realmente es importante el nombre?, ¿cómo podemos decir que un personaje *es* sin que éste realice nada en la historia?

Ya que se entiende la diferencia de *personaje real* y *personaje literario*, se entenderá a éste como una *significación narrativa*. Las variaciones que pueda haber en torno a este concepto pueden surgir en el análisis, pues esta categoría es una de las que, hasta ahora, no ha sido definida en su totalidad, puesto que algunos autores confunden la realidad con la ficción, pensando que aquellos personajes que aparecen en la novela con el mismo nombre del personaje real, son los mismos que aparecen en una novela o en un cuento. Pensemos a los personajes literarios como seres contruidos con palabras, seres de papel que no necesariamente son humanos. Pimentel apunta algo importante: los personajes son humanizables. Recordemos *La noche del féretro y otros relatos de la noche*, de Francisco Tario; o *La casa de los siete tejados*, de Nathaniel Hawthorne, cuyos personajes no son humanos, pero sí son humanizados. Todos los personajes, por lo menos los novelescos, pasan a tener una significación narrativa que funciona dentro de ella y no fuera de ésta.

Esto quiere decir, y como lo he apuntado anteriormente, el personaje literario se contrapone a la persona, y no porque no tenga semejanza con aquél, sino que el personaje es una unidad de significación que sólo tiene sentido dentro de la historia y por las acciones que realiza. La manera en que un personaje y una persona se pueden parecer es por la estrecha proyección de un mundo de acciones que son específicamente humanas. Además, una de las características del personaje literario es que éste está hecho de palabras; y utilizando el término de Greimas: es una unidad léxica que claramente se percibe en la semántica discursiva del texto.

El efecto que produce la semántica discursiva es la de facilitarnos la creación de una imagen moral, física y psicológica de los personajes, de los agentes de acción, y es entonces cuando percibimos el cúmulo de situaciones y alcances que puede tener un personaje. En primer lugar, me referiré al personaje como *figura narrativa de acción*. Esto es porque el personaje es un agente que está construido de palabras, y sólo tiene una función estructural. No podemos imaginarnos a un personaje hecho de significación narrativa operando en el mundo y haciendo lo que quiera; es decir, tanto una persona real no puede meterse a un libro, así como un personaje de un libro se puede salir de éste. Y todo porque la función de esa figura narrativa de acción sólo tiene una función estructural y no operatoria en el mundo real.

Como en *Las reputaciones*, en *El ruido de las cosas al caer* los personajes sufren la tragedia de la memoria. Esto quiere decir que los protagonistas se encuentran en un presente diegético que los llevará a recordar el pasado que los atormenta. Es aquí donde ocurre la particularidad del personaje-narrador: Él se encuentra en una situación de trauma y decide evocar al pasado (no sólo recordar) y va en busca de una verdad. *El ruido de las cosas al caer* puede considerarse como una novela policiaca, ya que el personaje, si bien no va en busca del esclarecimiento de un crimen (en busca del asesino), sí va en busca de la verdad de otro personaje que lo hará cambiar su vida para siempre. Uno de los ejemplos más importantes de este género es *El complot mongol* de Rafael Bernal, o *El libro de los espejos*, de E. O. Chirovici, un autor rumano en donde recrea la vida de Flynn y su posible asesinato a Weider, un prestigioso psicoanalista.

Acá es donde se insertan dos conceptos para su posible análisis. En primer lugar está el *personaje elíptico*. Si el personaje se identifica por su hacer en la historia, ¿cómo podemos hablar de un personaje si nunca aparece en la novela y nunca realiza nada? Éste es el caso de Pablo Escobar. Aunque en las novelas de Laura Restrepo y Jorge Franco sí aparecen de manera directa, en Juan Gabriel Vásquez no pasa eso. Y es porque, en primer lugar, la omisión de un dato hace referencia al dolor; es decir, se busca la manera de no decirlo de manera literal o directa. Pablo Escobar es uno de los personajes más importantes de *El ruido de las cosas al caer*, y sin embargo es el que nunca aparece ni hace nada de manera directa en la historia. El personaje elíptico está caracterizado porque su participación en la historia

es sólo en la repercusión de los demás y su influencia afecta el porvenir de *los otros*¹. Por eso es fundamental Pablo Escobar, porque si éste no existiera, sencillamente el resto de los personajes vagarían en la historia sin ninguna razón de ser y no habría nada que recordar. Este tipo de personajes, como los categoriza Pimentel, son los *personajes referenciales*; y esto se debe a que siempre hay guiños interesantes que le hace a la realidad. Es por eso que los personajes no pueden dejar su cordón textual que los une.

Además del personaje elíptico, que estará sustentado con las teorías de Pimentel y de Greimas (a través de su modelo actancial) se retoma otro aspecto fundamental en la poética de Juan Gabriel Vásquez: la memoria. Dentro de los estudios de esta categoría que ha sido objeto de atención de muchos críticos, se encuentra que la memoria sólo es aplicable a las ciencias sociales. Sin embargo, a partir de los trabajos hechos por Elizabeth Jelin (*Los trabajos de la memoria*), Enzo Traverso (*Historia y memoria*), Gilberto Giménez (*Teoría y análisis de la cultura*), Todorov (*Los abusos de la memoria*), Ricoeur (*La memoria, la historia, el olvido*), se abre una puerta interesante y multidisciplinaria para estudiar y aplicar la memoria desde diferentes enfoques. ¿Podemos hablar de memoria desde la literatura? Por supuesto.

Otro concepto que se analiza en el tercer capítulo es la *memoria ficcional*. Si entendemos la memoria sólo como una categoría historicista o social, estaríamos estancando otras formas de preservar el conocimiento del pasado. Entonces, la memoria, como una categoría moldeable, es interdisciplinaria, pues su conceptualización va desde la informática hasta los estudios sobre historia y literatura. Si bien es cierto que la memoria nace a partir de los estudios de la Historia como ciencia, la memoria tiene lugar importante porque su método no es tan riguroso (dado que el ejercicio del recuerdo/evocación no necesariamente debe ser comprobada); y aunque su finalidad es alcanzar la verdad, no necesariamente ésa es su principal virtud. En *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia* (2008) Braunstein hace un importante estudio acerca de la memoria desde el psicoanálisis, tomando como referencia una frase de Julio Cortázar: “La memoria empieza en el terror”. Esto es porque, lo primero

¹ Angélica Tornero hace una reflexión interesante acerca de cómo los personajes se van formando y van teniendo identidad por medio de su relación con los otros. Es decir: el personaje no es un ente aislado. Más bien: es alguien que está en constante relación con el mundo ficcional y con los demás personajes que participan en la trama.

que recordó Cortázar en la infancia fue un momento duro y cruel para él. Braunstein asume que la memoria es un espejo que toma miles de rostros. Algo análogo ocurre en la novela de Vásquez: un personaje comienza a recordar algo del pasado cuando por la televisión observa cómo uno de los hipopótamos de la Hacienda Nápoles es descuartizado para transportarlo con uno de sus crías. Esta imagen que a muchos no nos podría parecer terrorífica, para el personaje lo es. Y es por esa razón que, a partir de ese momento (todo lo que nos va a narrar ya sucedió hace aproximadamente más de quince años) el personaje comenzará a experimentar toda la catarsis, concepto utilizado por Aristóteles en su *Poética* (2015).

Entonces, como la memoria no es una categoría que sólo se encierra en los cánones de las ciencias sociales, en la investigación es retomada como una *categoría funcional*, puesto que su intención es insertarse en los estudios narratológicos actuales. El personaje elíptico como tal aún necesita muchos más análisis, porque quizá su elisión sólo tenga que ver con la trama o con la intención del autor. Por otro lado, es importante mencionar que, por lo menos en la obra de Vásquez, todos sus personajes tienen memoria, y ésta está guiada por un pasado duro y triste, lleno de violencia, de dolor, de desamparo y melancolía. Posiblemente la contribución de esta tesis sólo sea el comienzo de una larga investigación del tema; pero aquí está el germen, aquí está la duda. El personaje elíptico y la memoria ficcional son dos cosas que sin duda no se tienen que estudiar de manera separada, ya que cada una puede corresponderse a sí mismo. Sin embargo, veamos de qué manera estos conceptos y estas categorías se conjugan en el estudio de la novela de *El ruido de las cosas al caer*, aspecto que, hasta ahora, es lo que más nos interesa.

CAPÍTULO I

“[...] no hay un campo propio de la ficción [...] soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa... Solo se trata de saber narrar, es decir, ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir”.

Crítica y ficción, Ricardo Piglia

CAPÍTULO I: LA REALIDAD: MATERIA PRIMA PARA LA CREACIÓN DE UNA OBRA DE FICCIÓN

1.1 Aspectos sobre la realidad en el contexto de *El ruido de las cosas al caer*

[...] ¿de qué hay recuerdo?, ¿de quién es la memoria?

PAUL RICOEUR

La memoria, la historia y el olvido.

El concepto de realidad ha denotado ciertas divergencias epistemológicas acerca de qué debe considerarse real o no. En el ámbito literario la realidad ha tenido un eje central en las obras literarias porque por medio de ella se extrapola, a través del lenguaje escrito y de ciertas normas estéticas, lo que habita esto que llamamos mundo. Existieron, y como por una especie de persistencia memorial, mentes, personas que poseyeron una sensibilidad acerca de lo que los rodeaba, de lo que vivieron y experimentaron en este mundo (realidad) en el que les tocó vivir. Diferentes artistas, desde la música de Beethoven, hasta la pintura de Salvador Dalí han permeado el mundo con su particular visión de percibir la realidad. Sin embargo, son los escritores (en este caso los novelistas²) que por medio de la literatura dan cuenta de todo lo

² Para establecer un límite entre los otros géneros, retomo lo que Mijail Bajtín apuntó en *Teoría y estética de la novela*, pues “La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de culminación ética” (Bajtín, 1975: 25).

que va sucediendo en su interior y dan, a modo de pinceladas poéticas, un acercamiento a lo monstruoso que es la realidad y la vida misma.³

Las literaturas más antiguas han proporcionado una visión ética y moral de la condición humana. Tal es el caso de la *Biblia*, en cuyos libros del “Antiguo Testamento” aparecen las descendencias de personajes como Abraham, Job y Moisés, en donde se narra cómo el pueblo de Israel fue liberado de las garras y del imperio invencible de Faraón. De este modo, por medio de la palabra, hemos conocido de manera implícita los acontecimientos históricos que han azotado a la humanidad en diferentes puntos geográficos. Entonces, la realidad juega un papel imprescindible en todas las obras literarias que hasta ahora han aparecido. De este modo, como lo señala Brahiman Saganogo: “El término “Realidad” recubre las acepciones: real, hecho de existir, el mundo real, lo que existe, lo efectivo y práctico; pone de manifiesto la idea de verdad (Citado en *Estudios sociales: “Realidad y ficción: literatura y sociedad”*, trabajo del Departamento de Lenguas Modernas: 54). Jaime Valdivieso, a propósito del término realidad, menciona que “En lenguaje cotidiano, llamamos realidad a todo aquello que captamos en forma inmediata, a través de los sentidos de la conciencia, ya nos refiramos a la naturaleza y a la sociedad, o al conjunto de procesos anímicos y emocionales que acompañan nuestro diario vivir” (Valdivieso, 1975: 15).

Haciendo una reflexión acerca de este punto, la realidad es lo único de lo cual el escritor se vale para la creación de una obra literaria, pues ninguna novela, aunque pertenezca a la gama de literatura de imaginación, parte del vacío. Traigamos a la memoria aquella novela de Kafka: *La metamorfosis* (2009); o *Las dos vidas de Floria* (2012) una novela de la autora española Laura Martínez-Belli, pues:

La realidad se nos mete por la boca, es decir, por la palabra, y es ésta la que distingue la narrativa de las demás artes: manipular una materia, el lenguaje, que es medio y fin al mismo tiempo, y el cual nunca puede dejar de referirse, en forma inmediata, al

³ Con esto no quiero decir que la realidad sólo es extrapolada por los escritores o por los artistas. La realidad que nos envuelve es unívoca, sino, más bien, la literatura sólo es una óptica cuya intención es poetizar, extrapolar la realidad por medio del lenguaje escrito. Esto es importante mencionarlo, ya que los científicos, los historiadores, los sociólogos, los economistas y todos los que hacen posible y habitable lo que existe tienen un modo particular de ver el mundo y la realidad, y es precisamente lo que se va a tratar de explicar en el capítulo dedicado a la realidad: materia indispensable para la creación de una obra de ficción.

hombre, a la sociedad, a la cultura de su tiempo y al espíritu de siempre (Valdivieso, 1975: 19).

Y esto surge por una sencilla razón: porque la literatura o la ficción literaria es un hecho que, a través del lenguaje y de la antropomorfización de algunos elementos como la construcción de personajes objetos o de personajes animales, elude la presencia del hombre a través de los símbolos y de la caracterización de los personajes en torno a la creación de campos semánticos y de significación. De esta manera la realidad cumple una función importante dentro de la literatura: abastecerla de los elementos abstractos y concretos para, después, pasar de la realidad a la ficción. Por eso es importante mencionar que estas dos categorías son indisociables, indisolubles e inseparables.

Los estudios literarios se han concentrado en varios puntos específicos. A principios del siglo XX los formalistas rusos contribuyeron a la comprensión de la literatura como ejercicio meramente estético. En sus largos ensayos cavilaron sobre lo que debe considerarse literatura; es decir, ellos proponían estudiar a la obra literaria independientemente de la vida del autor. Apreciaban la arquitectura propiamente del texto, y esto era lo que ellos denominaron literariedad (una organización compleja del lenguaje escrito), texto que bien se puede diferenciar de cualquier tratado histórico, filosófico o sociológico. Bien la semiótica pudo haberse encargado de los estudios de la estructuración de un texto y su significación; sin embargo, los formalistas dieron cabida a los estudios estructurales desde un punto de vista literario y no semiótico. Es aquí donde se analizarán los aspectos que tienen que ver con los puntos de vista estructurales de una obra literaria y su relación con el contexto histórico que le tocó nacer. Es decir, se retomarán los componentes internos y externos de la obra literaria para ampliar un poco sobre cómo se puede hacer teoría de la literatura sin caer en un estudio histórico o sociológico.

La historia siempre ha formado parte de la tradición humana. Desde las primeras apariciones de textos como los antes mencionados, que ya permean una realidad inmediata y que, sin duda, reflejan el pensamiento, la filosofía, la política y las creencias de ese entonces. Es por eso, como lo menciona Kurt Spang: “El artista está obligado a echar mano de elementos reales hasta en las invenciones más fantásticas. Tanto él como el receptor de su comunicación no disponen de otros criterios que los que suministra la realidad existente”

(Citado en “Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”: 157). Sería difícil que el autor de esta epopeya no se hubiera remitido a una realidad concreta, a lo que existe para recrear el diluvio que aparece en el texto. Por esa razón, la literatura ha tenido un eje central en cierta injerencia interpretativa en relación con la realidad, sobre todo por las concepciones que ha habido en torno a lo que un autor quiso decir con determinada obra.

Retomando la realidad como eje central en una obra de ficción, toda la literatura que ha surgido está permeada de una cultura y de una tradición político-social. No podemos eludir esta parte y pasarlas por alto. Veamos el ejemplo claro en los cuentos de Isaac Asimov. La mayoría de los textos están relacionados con una identidad ideológica que no está alejada de la vida real. En el cuento “Satisfacción garantizada” se narra cómo una pareja sustituye el amor por un robot. Es aquí donde vemos que la realidad es ficcionalizada, de modo que el lector puede encontrar en ella una manera diferente de percibir lo que es real. Pero no es casual que estos escritores de ciencia ficción hayan creado personajes y mundos que aparentemente están alejados del mundo; lo que ellos hacen es un ejercicio metafórico de la realidad, explorando lo más intrínseco del ser humano. Los cambios tecnológicos y políticos del mundo han sido objeto de atención de escritores que transformaron su visión a través de la literatura. Esto no quiere decir que lo que hacen estos escritores es hacer una literatura crítica de los acontecimientos. Más adelante ahondaré sobre el concepto de ficción y la relación que hay entre la literatura.

Para comprender el ejercicio literario, es necesario distinguir dos ejes importantes: ¿qué relación hay entre realidad-literatura? ¿La literatura es una representación de la realidad? Estas preguntas nos obligan, en primer lugar, a situar una obra determinada y sus características. *El ruido de las cosas al caer* es una novela que puede confundirse con las características de la novela del narcotráfico o una novela histórica, sobre todo por los elementos y personajes que existieron en la vida real. En primer lugar, hay un contexto histórico que está presente en la novela: sobre cómo las organizaciones que se dedicaban al tráfico de estupefacientes en Colombia, específicamente de la cocaína, dañaron a una sociedad ya transgredida por el dolor y el desamparo. En este sentido, hay un personaje emblemático, amado y odiado por los colombianos, cuya muerte ha causado polémica. Se trata de Pablo Emilio Escobar Gaviria. Este personaje, que ha sido importante para toda una

generación civil y artística, por lo menos en autores colombianos ya citados como Laura Restrepo, Jorge Franco y Evelio Rosero, ha influido en todos los recónditos momentos de la vida de los colombianos y, en general, de toda Latinoamérica.

Sin embargo, ¿la obra es una representación de la realidad?, ¿es una copia de la realidad?, ¿es una novela histórica? Hay un elemento en particular en la poética de Juan Gabriel Vásquez que quiero señalar: dentro del ámbito artístico la presencia del recuerdo y de la memoria han jugado un papel ineludible, y lo que aparece en *El ruido de las cosas al caer*, en *El arte de la distorsión* (que en realidad es un libro de ensayos, y en donde en un texto escribe de un modo muy particular cómo hay que leer *Cien años de soledad*) en *Las reputaciones* es lo mismo que aparece en sus personajes literarios: recuperar la memoria y lo que sucedió desde diferentes puntos de vista. Lo que hizo Juan Gabriel Vásquez no fue hacer un recuento sobre la vida de Pablo Escobar, sino recuperar esa parte oculta del ser humano y explorar, por medio de los personajes, la participación que tiene el ejercicio de la memoria en un contexto agobiado por la violencia.

Para este punto, es inevitable no evocar el nombre de Gabriel García Márquez en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez, pues como su fiel admirador trata de exorcizarse de la influencia del escritor de Aracataca. Vásquez, en su novela, hace referencia a la monumental pieza literaria *Cien años de soledad*, en donde Elaine, uno de los personajes claves de la historia de ficción, recibe como regalo una obra literaria escrita en español (ella sólo leía en inglés) y decide emprender el camino hacia una lectura nueva:

Elaine rasgó el papel de regalo, vio un diseño de nueve marcos azules de esquinas cortadas, y en los marcos vio campanas, soles, gorros frigos, esbozos florales, lunas con cara de mujer y calaveras cruzadas con tibias y diablillos bailantes, y todo le pareció absurdo y gratuito, y el título de *Cien años de soledad*, exagerado y melodramático. Don Julio puso una ña larga sobre la E de la última palabra, que estaba al revés. “Me di cuenta después de comprarlo”, se disculpó. “Si quiere, tratamos de cambiarlo por otro”. Elaine dijo que no importaba, que por una errata tonta no iba a quedarse sin lectura para el tren. Y días después, en carta a sus abuelos, escribió: “Mándame lectura, por favor, que por las noches me aburro. Lo único que tengo aquí es un libro que me regaló mi señor, y he tratado de leerlo, juro que he tratado, pero el español es muy difícil y todo el mundo se llama igual. Es lo más tedioso que he leído en mucho tiempo, y hasta hay erratas en la portada. Parece mentira, llevan catorce ediciones y no la han corregido. Cuando pienso que ustedes

estarán leyendo el último de Graham Greene. Es que no hay derecho” (Vásquez, 2011: 161).

En este pasaje vemos que Elaine no es cualquier personaje: es alguien que tiene la adicción de la lectura; además de que no es cualquier lectora: ella prefiere la buena literatura que se ha escrito en lengua española. En este sentido, Vásquez experimenta una especie de alter-ego, pues en su libro *El arte de la distorsión* menciona que *Cien años de soledad* ha sido leída de manera equivocada, y que los lectores deberían ver la novela como una obra realista e histórica, y no como magicorrealista, como se le ha denominado hasta ahora. Si García Márquez ha sido una tradición literaria para muchos escritores que están publicando ahora, ¿por qué Vásquez intenta desligarse de esa influencia imperdible, perfectamente identificable en el uso del discurso y en su manera natural de contarnos una parte de la historia de América Latina? Pienso que es importante recordar lo que Gonzalo Celorio mencionó en su ensayo “Gabriel García Márquez y la narrativa de lo real maravilloso americano”, publicado en *Cánones subversivos: ensayos de literatura hispanoamericana*, pues la literatura guarda una estrecha relación con la realidad:

Hoy nuestros novelistas –dijo Vargas Llosa cuando apenas emergía “la nueva novela latinoamericana” –“ya no se esfuerzan por expresar *una* realidad, sino visiones, obsesiones personales, *su* realidad. Pero los mundos que crean sus ficciones y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina (Celorio, 2009: 68).

Lo que apunta Celorio es que los escritores del siglo XX han ido explorando otros recursos, sobre todo en el género novelesco y cuentístico. Los autores ya no dibujan una realidad mimética, no trazan las calles como una especie de radiografía topográfica, ya no describen físicamente a los personajes, ya no se preocupan por retratar de manera directa la realidad, sino, más bien, procuran contar la historia (la realidad asible) desde puntos de vista fantásticos, psicológicos y filosóficos. Y este punto se logró, en gran parte, con la producción literaria de Gabriel García Márquez, en donde no sólo en *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca* logró construir un mundo ficcionalizado, sino que también retrató, recuperó, y escenificó la esencia del latinoamericano.

Como más adelante lo apunta Celorio “[...] la novelística latinoamericana logra superar la necesidad de describir la realidad circundante, que en muchas ocasiones había sido

plasmada de manera tan precisa como superficial, y da paso a la búsqueda de nuestras esenciales señas de identidad, en las que también se cifra, según lo hizo notar Alfonso Reyes, nuestra inscripción en la cultura universal” (Celorio, 2009: 71) y es de este modo que la narrativa regionalista y realista queda superada para, desde otra óptica, contarnos las complejas relaciones humanas y sus infinitas formas de convertirse en una nueva visión del mundo, pues como *El ruido de las cosas al caer*, *Delirio* (2014) y *El mundo de afuera* (2016) “[...] amplían el concepto de realidad para incorporar al discurso narrativo otros elementos subyacentes en ella que también la constituyen –y la revelan con mayor hondura–, aunque sean menos asibles que los que se encuentran en la superficie: los atavismos, las creencias, los mitos de la colectividad” (Celorio, 2009: 71).

La materia prima que utiliza Juan Gabriel Vásquez es la realidad⁴; pero no una realidad colectiva sino particular, pues como lo apunta Todorov en *Los abusos de la memoria*: “para el individuo, la experiencia es forzosamente singular, y, además, la más intensa de todas” (59). Pero, ¿se podría hablar de un realismo literario dentro de la literatura latinoamericana? Me parece que es algo arriesgado. En primer lugar, porque la realidad no está fraguada, completa, ni terminada; porque esta realidad no se mantiene extática y siempre participa de constantes cambios. En este sentido, la literatura participa como un reflejo literario de la realidad, como lo menciona el crítico literario Martín Kohan, “debe colocarse en contraposición a la realidad de hecho, y no buscar su reflejo; que la obra de arte, como antítesis de la realidad empírica, no debe tomar a lo inmediatamente real como su objeto” (Citado en *Centro de Estudios y Teoría y Crítica Literaria*: “Significación actual del realismo críptico”: 2).

⁴ En este sentido, la obra literaria de Juan Gabriel Vásquez ha ido más allá de representar la realidad; es decir, ha buscado, a través de la literatura, una ampliación de la misma y no sólo un simple recuento de los hechos históricos. Es importante mencionar que en la novelística de Vásquez la recurrencia a hechos históricos son constantes, ya que ese efecto de lo real produce una sensación de que eso realmente sucedió, y el lector aprecia la obra desde un sentido meramente estético. Como lo mencioné con anterioridad, Vásquez no intenta crear un mundo alterno desde la literatura, sino de contarnos lo que realmente vive el ser humano, cómo estaba compuesta la Colombia en el momento en que el narcotráfico era devastador; cómo una sociedad intenta escaparse ante los estragos de una violencia sin medida, con estragos devastadores. Es por eso que *El ruido de las cosas al caer* ha constituido un pilar interesante en donde involucra a una parte de América Latina y crisola en sus personajes las obsesiones de una generación convulsionada y eso, de manera metafórica, nos hace partícipes de una cultura, de una visión propia de un continente.

Es por eso que en la novela no aparecen los personajes tal cual fueron en la realidad. Es decir, Bogotá, en su totalidad, no está representada de manera mimética sino ficcional. El personaje que cuenta la historia está situado en un momento en que la violencia en Colombia ha ido en detrimento, lo que le ha permitido vislumbrar, desde el primer capítulo, lo que le interesa narrar. Es cierto que la Hacienda Nápoles y Pablo Escobar existieron en la vida real, que fueron un eje importante en la vida de los colombianos; pero no retrata de manera fiel estos espacios y a personajes, sino que retoma la realidad para crear un efecto de hacer parecer verdadero.

Esto es importante mencionar, porque no sólo Juan Gabriel Vásquez ha hecho esto, sino también Laura Restrepo y Jorge Franco, cuyos temas están íntimamente arraigados a la realidad, y que sin embargo no dan cuenta de ella como una fórmula científica, sino más bien, artística y literaria. Esto se explica porque la realidad objetiva, aquélla que está determinada en un tiempo y en un espacio concretos, no es esencialmente lo que le interesa a Vásquez, sino, desde un punto de vista particular, intenta evocar el pasado desde una realidad imaginaria; es decir, que descubrió que la realidad es la materia prima para la creación de una novela; pero que no se trata de mimetizar la realidad referencial, sino profundizarla a través del ejercicio literario (la creación, la ficción).

1.1.1 Breve acercamiento al contexto político-social de Colombia de los años 1984 a 1993

En este apartado intentaré dar cuenta de algunos episodios de la historia de Colombia en relación a Pablo Escobar y de qué manera el contexto, desde un punto de vista histórico, influye de manera directa en la novela *El ruido de las cosas al caer*. Por estas fechas sucedieron acontecimientos importantes. En *Pablo Escobar, mi padre* (2016), uno de los hombres más cuestionados y lapidados por el gobierno y por personajes políticos, cuenta que:

El 19 de diciembre –cuenta el hijo de Pablo Escobar– dos semanas después de la muerte de mi padre, seguíamos reclusos fuertemente custodiados en el piso

veintinueve de aparta-hotel Residencias Tequendama en Bogotá. De repente recibimos una llamada desde Medellín en la que nos informaron sobre un atentado contra mi tío Roberto Escobar en la cárcel de Itagiú con una carta bomba” (Escobar, 2016: 19).

Y es aquí donde el hijo de Pablo Escobar nos cuenta, con recursos específicamente novelescos, las peripecias y vicisitudes de su padre y de toda la familia manchada por una reputación difícil de limpiar. El apellido Escobar estuvo oscurecido por traiciones, dolor, violencia, confusiones, información tergiversada, y por tantos otros problemas que por esa razón su figura ha sido demasiado importante para Juan Gabriel Vásquez y su visión que tuvo acerca de la violencia de ese entonces queda reflejada en *El ruido de las cosas al caer*.

En los años que siguieron a la ola de violencia, después de que los grupos de la criminalidad se fortalecieron, fueron crueles debido al asesinato de políticos y a enfrentamientos que había entre el cartel de Medellín y de Cali. En Rionegro, Colombia, había nacido uno de los más emblemáticos narcotraficantes que haya dado ese país, y cuya labor en el tráfico de estupefacientes se iba a intensificar cuando tomó el mando del Cartel de Medellín. Sin embargo, en el año de 1970 comienzan a surgir en el mundo muchos cambios políticos. Marco Palacios, en *Violencia pública en Colombia 1958-2010* (2012), a manera de ensayo, nos cuenta que: “Estados Unidos pierde la guerra de Vietnam; China termina con la Revolución Cultural, y comenzó a fortalecer sus lazos con la URSS” (Palacios, 2012: 99). Además, en 1982, mediante la visita del presidente Ronald Reagan⁵, el

⁵ Algo particular que me gustaría agregar en este episodio, y para comprender aún más la vívida imagen de Pablo Escobar, es que el entonces presidente de Estados Unidos, Ronald Reagan y el papa Juan Pablo II eran los hombres más famosos de todo el mundo; incluso, todos los días salían noticias de ellos en los medios de comunicación, en donde hablaban más de uno que de otro; y sin embargo todos tenían una posición de fama similar. En uno de los libros que el hijo Juan Pablo Escobar (que por problemas y para evitar la mala fama que su padre le había heredado en toda una lista de atentados y asesinatos, decidió cambiarse el nombre por Juan Sebastián Marroquín Santos) habla sobre cómo él, hasta en los confines de América, pudo coludirse con políticos de otros países; incluso habla de que su padre había aportado un millón de dólares a la primera campaña presidencial de Fujimori, y que después el mandatario hizo lo imposible por desligarse de una figura importante como la de Pablo Escobar. La fama que ha tenido, y que aún prevalece en muchas de las series de narcotráfico que han hecho en Estados Unidos y en gran parte del mundo, es una clara muestra del poder que tuvo y de su manera de operar en el mundo del narcotráfico. Aunque de manera muy sosegada, Juan Pablo cuenta que su padre era muy amoroso con él y su familia; que era un hombre entregado en cuerpo y alma a las necesidades que tenían ellos y su madre. Sin embargo, la historia no cuenta esa visión tan utópica y magicorrealista. Más bien: Pablo Escobar aparece como uno de los peores enemigos del Estado, de Colombia y de una colectividad; y sin embargo, también aparecen personas agradecidas con él por haber construido escuelas, parques y haber apoyado a la gente desprotegida. Sin duda, su figura es emblemática en la historia colombiana y queda una reflexión: que la historia que ya sucedió no vuelva a suceder y que las nuevas generaciones conozcan un poco la vida de este personaje para evitar que el ejemplo no se propague en una juventud que cada vez es más vulnerable.

entonces mandatario del país norteamericano, Belisario Antonio Betancur, influyó de manera permanente para que el gobierno comenzara el combate al tráfico ilegal de las drogas y se comenzara a depurar al país. Este acontecimiento marcó radicalmente a Colombia porque los lazos tanto políticos como económicos comenzaron a sufrir cambios importantes.

Los cambios que hubo dentro del cargo de Betancur, “en los primeros días de agosto de 1983 el presidente Betancur produce el primer remezón ministerial de su Gobierno y designó a Rodrigo Lara Bonilla como ministro de justicia” (Escobar, 2016: 239), y es cuando, después de aquella visita del presidente Reagan en Colombia, el ministro de justicia le declara la guerra de manera formal a los cárteles de la droga, y es en ese entonces que comenzaron a salir algunas organizaciones que estaban involucradas o que percibían dinero de los mafiosos. “En la década de 1970 implicó un sistema de marihuana, localizada en la Sierra Nevada de Santa Marta primero y luego en la bota caucana” (Palacios, 2012: 109) lo que produjo muchos cambios geográficos de los laboratorios de la pasta de cocaína que posteriormente pasaron al oriente amazónico.

Colombia era un país que tardíamente comenzó con el mercado ilícito de la droga, a diferencia de otros países latinoamericanos, y después de que en 1980 se aprobara en el Congreso colombiano el Tratado de extradición con Estados Unidos, comenzó a surgir un narco-Estado que perduró durante la presidencia de Belisario Betancur, cuyo primer opositor a ese decreto fue él mismo. Después de que en 1981 el M-19 (Movimiento Revolucionario 19 de abril) secuestrara a Marta Nieves Ochoa, quien fuera parte de una familia adinerada del cartel de Medellín⁶, surgió MAS (Muerte a Secuestradores) y los conflictos comenzaron acrecentarse. Con los cambios que había tenido Colombia, la violencia tuvo un escenario sin precedentes. Los años que siguieron a 1980 fueron difíciles en cuanto a violencia y a propagación de rivalidades entre el Estado y los cárteles de la droga, pues sobre todo el cártel de Medellín estaba en contra de la extradición a Estados Unidos; esto propició que “[...] en adelante la cocaína fue tan importante en el valor de las exportaciones colombianas como el café o el petróleo. En parte esto se debió a la rápida ampliación de los cultivos de coca y

⁶ “El cartel de Medellín, conformado principalmente por Pablo Escobar, la familia Ochoa, Carlos Lehder y Gonzalo Rodríguez Gacha, “El Mexicano”, fue el más violento y tuvo la base militar más ramificada y extendida que su gran rival Cali” (Palacios, 2012: 117).

amapola en manos de colonos sobre los cuales las FARC⁷ solían tener algún ascendiente” (Palacios, 2012: 116).

Los laboratorios químicos para la elaboración de la pasta se fueron acrecentando y eso propiciaba un financiamiento para armas. Los cárteles se disputaban los territorios y fueron teniendo encuentros violentos entre sí y contra el Estado, sobre todo porque querían obtener el territorio occidente del Pacífico y por revertir las cláusulas sobre la extradición a Estados Unidos.

Por ese entonces había llegado a su cénit el modelo narcotraficante centralizado en las ciudades; las organizaciones mafiosas de Pablo Escobar y más tarde de los hermanos Rodríguez Orejuela (1984-1993) lanzaron la mayor ofensiva terrorista contra el Estado y la ciudadanía de que se tenía noticia con base en una técnica que combinaba el sicario y el paramilitar (Palacios, 2012: 119).

Los sucesos históricos que marcaron a Colombia fueron cruciales para que Juan Gabriel Vásquez, a través de la creación literaria, retomara los acontecimientos más importantes para disfrazar su producción novelesca con tintes trágicos. Queda, pues, un personaje emblemático como un personaje elidido, metamorfoseado, cubierto de ficción y realidad; y no sólo eso, sino que también los acontecimientos de ese entonces refuerzan la verosimilitud que guarda el personaje elidido con el personaje real. Ahora, para este apartado de Pablo Escobar, hablaré un poco sobre cómo éste, aunque tiene una dicotomía identitaria muy marcada, su función en la novela sólo es *parecer verdadero* y no ser un sujeto creado a imagen y semejanza del que realmente existió en la vida real. ¿Cómo se da ese proceso de verosimilitud en los personajes, sobre todo en Pablo Escobar, cuya participación es nula y sólo es funcional en la historia? Veamos, pues, cómo se produce este efecto de verosimilitud en Pablo Escobar.

⁷ Este movimiento, cuyas iniciales significan Fuerzas Armadas Revolucionaras de Colombia fue importante en la época porque los movimientos paramilitares y las fuerzas civiles tenían problemas con los grupos opositores y con los cárteles de la droga que se disputaban el territorio.

1.2 Lo verosímil⁸ de Pablo Escobar⁹

Hablar de una de las figuras más importantes de la historia colombiana implica establecer la línea entre verdad y verosimilitud; es decir: lo que es veraz y lo que es verosímil en cuanto a este personaje. Como lo mencioné en el apartado anterior, Pablo Emilio Escobar Gaviria no es el centro de la novela *El ruido de las cosas al caer*, ni tampoco la violencia como un ajuste comparativo entre la realidad y la ficción; más bien, es una focalización contextual que realizó el escritor para establecer un vínculo estrecho entre la realidad y la ficción. Por esa razón, la realidad objetiva queda a la par de la realidad subjetiva del escritor, y es por medio de ese artificio que logra crear un efecto de lo *real*¹⁰ y, como lo apunta Helena Beristáin en *Análisis estructural del relato literario*:

La relación entre el texto literario y su contexto extralingüístico consiste, en este sentido, en que el autor establece, dentro de la obra, una realidad que es autónoma porque para existir coherentemente y conforme a un mundo posible se basta, textualmente, a sí misma, y existe conforme a su propio modo de ser; pero a la vez mantiene, en diversos grados, una relación con la realidad del referente, en el sentido de que utiliza datos que proceden de una cultura y de sus circunstancias empíricas (las condiciones naturales, los factores étnicos, las influencias históricas) que actúan desde el exterior, y los utiliza con el objeto de construir con ellos otra realidad que en alguna medida resulta verosímil pero no verdadera (Beristáin, 2008: 21).

⁸ La definición de Aristóteles que tienes sobre lo Verosímil lo retoma en su *Retórica*, y refiere que lo Verosímil (*tó etkós*) es el conjunto de lo posible, esto posible entendido como verdadero, como real (Citado en *Lo Verosímil*, Christian Metz: 19).

⁹ En el apartado anterior mencioné que Pablo Escobar tuvo momentos importantes a partir de la fecha de 1984, y fue porque en esa fecha su vida como político se vino abajo gracias a una fotografías que el piloto Adler Berriman Seal le tomó y que fueron publicadas en el diario *El Espectador*, cuyo director también fue asesinado por órdenes de Pablo Escobar. Y cito al hijo de Pablo Escobar: “[...] Seal fue asesinado por orden de mi padre, en venganza porque en 1984 tomó varias fotografías en las que se ve a mi padre y a Gonzalo Rodríguez Gacha “el Mexicano”, cuando ayudan a cargar cocaína en una avioneta en una pista de aterrizaje en Nicaragua” (Escobar, 2016: 18).

¹⁰ Este aspecto es importante aclararlo. La novela se ha nutrido de la realidad porque sencillamente sin ésta carecería de un sentido estético y no se diferenciaría de la historiografía o la sociología. La novela toma como su materia prima la realidad para hacer parecer real. Esto quiere decir que la novela, lejos de decir verdades o de representar la realidad de manera mimética, busca explorar los confines de la mente humana y de contarnos, desde un punto de vista ficcional, una percepción del mundo y de la realidad, sin que esta ficción se aleje de manera convulsa de la realidad. Otro punto que quiero mencionar es que, aunque la novela en sus orígenes tuvo como centro a un solo personaje (pensemos en Don Quijote), en la novela actual, sobre todo en la de Juan Gabriel Vásquez, el personaje no es emblemático ni constituye una admiración del mismo; caso contrario: en el personaje Antonio Yammara se perciben los conflictos internos que tiene, las confusiones sobre el mundo circundante, sobre cómo la realidad afecta de manera directa o indirecta al ser humano. Es decir: el efecto que crea Vásquez, a través de ese personaje, es el efecto de lo verosímil, de lo más cercano a la realidad sin que sea una copia, una imitación.

Es frecuente que en novelas como *El ruido de las cosas al caer* surja cierta referencialidad a la realidad, lo que ha propiciado un motivo para comprobar esta cercanía con la misma, sus espacios, sus tiempos y sus personajes. Se ha hablado mucho acerca de que la literatura, en este caso el género narrativo, debe mantener una relación dinámica con la realidad. Por ejemplo, ¿qué efecto produce una obra de ficción en el lector? ¿Es necesario encontrar una especie de hilo invisible en la novela para arraigarla en la realidad? Más adelante ahondaré un poco sobre el tema de ficción. Lo que interesa en estos momentos es poner un límite entre la realidad y la literatura.

Entonces, ¿cuáles son los límites entre realidad-ficción? Según Antonio Garrido, en *Teorías de la ficción literaria*, menciona que: “Los mundos reales se presentan, sin ninguna duda, como tales, completos y consistentes, mientras que los mundos ficticios son intrínsecamente incompletos e inconscientes. En el mejor de los casos, se consideran como construcciones inconsecuentes de nuestra mente” (Garrido, 1997: 170). En todo caso, el límite del que se habla, y del cual se pretende analizar en *El ruido de las cosas al caer*, es el de verosimilitud, categoría un tanto manoseada y desmitificada, pues en realidad, respecto a la novela de Juan Gabriel Vásquez, la historia narrada está íntimamente direccionada a la realidad, no sólo por las referencias histórico-políticas, sino por los espacios y tiempos que aparecen; además, también por la cantidad de personajes que parecen ser mezclados con la realidad, y que sin embargo discrepan en algunas ocasiones. Esto es importante de señalar porque al menos en muchos cuentos de *Los amantes de Todos los Santos* (2001) y en su novela *Las reputaciones* (2013) los personajes parecen adquirir cierta coincidencia con algunos personajes referenciales de la realidad. Para esto, Beristáin nos dice que:

La historia (*diégesis*) es pues, una ficción, una abstracción, una convención distinta de la realidad *in vivo*. A pesar de que la historia “evoca cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde ese punto de vista se confunden con los de la vida real” (Todorov, 1970: 154), y a pesar de que muchos analistas de relatos aluden muchas veces a la realidad de la historia narrada, hay que tener presente que, como dice Greimas, el efecto del sentido no es la *verdad* sino un *hacer-parecer verdadero* pues se construye un discurso cuya “función no es decir la verdad sino lo que parece verdad (Beristáin, 2008: 29).

Antes de comenzar a hablar acerca de Pablo Escobar y su figura en *El ruido de las cosas al caer*, quiero mencionar algo de fundamental importancia. He dicho que a la literatura, en este

caso la novela, no debe disputársele un término como la verdad, pues la función de ésta no tiene que ver con ser verdadero sino de parecerlo, de ser, más bien, persuasivo, de acercarnos más hondamente a los acontecimientos y no de decirnos qué y qué no es verdad; pues, en esos casos está la historia como la concebimos. La vida de Pablo Escobar, dentro de la historia, se inserta como un personaje verosímil por sus características propias que, dentro de la obra, cumple una función; esto permite un alcance que se logra en la novela, pues, aunque aparece de manera tácita en la obra, y como aparece en el libro *Lo verosímil*, Barthes apunta que:

Lo verosímil [...] el relato, el discurso, deja de ser en la conciencia de los que hablan un sumiso reflejo de las cosas, para adquirir un valor independiente. Las palabras no son, pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, (*en este caso de personajes*)¹¹ sino que constituyen una identidad autónoma, regida por sus propias leyes y que se puede juzgar por sí misma. Su importancia supera la de las cosas que se suponían que reflejaban (Barthes, 1972: 11).

La centralidad de Pablo Escobar en la novela es fundamental. Como lo había apuntado atrás, la trama no gira en torno al personaje; pero el autor lo menciona de manera sesgada, como diciéndole y advirtiéndole al lector que lo que tiene en sus manos es un texto que estará plagado, si no de violencia, de memoria, de olvido, de frustración. El año de 1984 fue sumamente duro para Colombia, pues para ese entonces “Los bogotanos nos habíamos acostumbrado a ella (a la violencia y a la disputa de los cárteles de la droga), en parte porque sus imágenes nos llegaban con portentosa regularidad desde los noticieros y los periódicos” (Vásquez, 2011: 18), y además, el protagonista de la obra nos cuenta cómo Pablo Escobar acometió con figuras de los gremios tanto público como político. De este modo, el personaje-narrador, desde el primer capítulo nos narra que:

Yo tenía catorce años esa tarde de 1984 en que Pablo Escobar mató o mandó matar a su perseguidor más ilustre, el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla (dos sicarios en moto, una curva de la calle 127). Tenía dieciséis cuando Escobar mató o mandó matar a Guillermo Cano, director de *El Espectador* (a pocos metros de las instalaciones del periódico, el asesino le metió ocho tiros en el pecho). Tenía diecinueve y ya era un adulto, aunque no había votado todavía, cuando murió Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia del país, cuyo asesinato fue distinto o es distinto de nuestro imaginario porque se vio en televisión: la manifestación que

¹¹ Paréntesis mío.

vitoreaba a Galán, luego las ráfagas de metralleta, luego el cuerpo desplomándose sobre la tarima de madera, cayendo sin ruido o su ruido oculto por el bullicio del tumulto y por los primeros gritos. Y poco después fue lo de avión de Avianca, un Boeing 727-21 que Escobar hizo estallar en el aire –en algún lugar del aire que hay entre Bogotá y Cali– para matar a un político que ni siquiera estaba en él (Vásquez, 2011: 18-19).

La caracterización de Pablo Escobar es delineada en dos aspectos: primero, como un hombre violento, como un ser colérico y vengativo; en segundo lugar, como un hombre amoroso, lleno de vitalidad y paciencia (sólo con su familia), sobre todo como un humano ejemplar y pacífico. Sin embargo, en la novela lo *posible*, eso que puede referirse como ficción, provoca en el lector una especie de aceptación y de reconocimiento del personaje (ficcional). Este efecto se produce por la cercanía que hay entre la realidad y la ficción, entre lo posible y lo no posible. Es decir, si en *Pablo Escobar, in fraganti* y en *Pablo Escobar, mi padre*, nos narran a un personaje real, que sufre muchas metamorfosis, muchos cambios y que tiene, incluso, discrepancias en algunas actitudes, es porque el personaje de quien nos hablan no es un ser de ficción, un personaje *no posible*; sino, más bien, es un personaje posible, extraído de la realidad. Esto es porque lo verosímil no demarca una restricción de los posibles que entabla en diálogo con la realidad. En el pasaje mencionado de *El ruido de las cosas al caer*, Pablo Escobar intenta romper los límites entre lo *posible* y lo *no posible*, y busca, más que generar una verdad de *sí mismo* con los otros, dibujar una línea entre eso que consideramos posible y lo que no.

Lo central de lo verosímil en la figura de Pablo Escobar radica en que su participación en *El ruido de las cosas al caer* se da de manera elíptica y metafórica. Su mención es muy soez, sobre todo porque él no aparece como un personaje directo, como un agente que realiza acciones; pero sí es un personaje del que se habla, del que se han hecho cosas (algunos personajes están inmersos en las relaciones del narcotráfico y la violencia). Por esa razón Pablo Escobar, en un sentido estructural, funge como un personaje elíptico que tiene una cercanía con la realidad y, por consiguiente, se vuelve real, se vuelve verdad; pero una verdad estructural y no operatoria. Las discrepancias que surgen a partir de lo que opinan los personajes de él, se debe a las posiciones ideológicas que cada uno tiene: sobre el recuerdo que guardan acerca de Pablo Escobar; también, es importante ver de qué manera el autor-narrador-personaje explota la información que tiene del tema para dar a conocer los

acontecimientos. En el siguiente apartado se analizarán algunos aspectos sobre cómo se produce lo posible en una obra de ficción y de qué manera influye la memoria para la recapitulación y estructuración de la historia.

1.3 El miserable sino de la memoria

En este apartado de la memoria, que es uno de los temas más trabajados en el ámbito de las ciencias sociales, expondré algunas ideas de algunos críticos, retomando algunas obras para dar un acercamiento más preciso sobre posturas y ver de qué manera se presenta la memoria en la novela de Juan Gabriel Vásquez. En primer lugar, retomo *La memoria, la historia, el olvido* (2013), de Paul Ricoeur, en donde rescato ideas importantes acerca de lo que es el recuerdo, la memoria y el olvido; también analizo algunos aspectos de *Los abusos de la memoria* (2008), de Todorov, en donde el autor plantea que muchos acontecimientos del pasado han quedado olvidados y han sido enmascarados por otros hechos que no tienen que ver con la historia de la humanidad; también dos libros que considero importantes: *Teoría y análisis de la cultura*, de Gilberto Giménez (2005), y *La memoria del uno y la memoria del otro. Inconsciente e historia* (2008), de Braunstein, en donde retomo algunos aspectos para hilvanar las relaciones que hay entre la memoria del escritor y la memoria como un elemento ficcional.

Además, es importante mencionar el estudio de la memoria que hace un colectivo de investigadores de la Universidad Autónoma Metropolitana, cuyo fin es aportar algunas categorías teóricas para comprender mejor cómo se va desarrollando la memoria en los ámbitos psicosociales y psicológicos. Este libro lleva por título *Memoria colectiva. Procesos psicosociales* (2015), que me parece fundamental retomar, sobre todo por la vigencia de sus aportes y de la capacidad que tienen los autores para concretar algo que ha costado mucho diferenciar: la historia y la memoria. En este caso, los marcos de la memoria son fundamentales para comprender, desde la lectura, la significación que tienen los lugares, los objetos y los tiempos en los personajes. Es fundamental porque no sólo el pasado como un

sustantivo abstracto es el vehículo de sus recuerdos, sino los objetos mismos, las situaciones, las palabras y hasta las personas.

Entonces, como lo mencioné anteriormente, uno de los temas que Juan Gabriel Vásquez ha trabajado de manera permanentemente en su producción novelística es la memoria. En *Las reputaciones* y en *El ruido de las cosas al caer* deja en claro dos cosas: para el autor el pasado no existe, como lo concebía William Faulkner¹²; y de existir es necesario retornar al pasado para poder explicar el presente con argumentos y no olvidar esa parte que nadie recuerda, pues, como lo apunta Bonfil Batalla en *México profundo: una civilización negada*: “La memoria histórica se convierte en un recurso fundamental que permite, por una parte, mantener vivo el recuerdo de los agravios y las desventuras” (Bonfil, 1989: 189) y en este sentido, la memoria, en la producción literaria de Juan Gabriel Vásquez, ha sido medular para comprender un contexto histórico-político que ha perdurado hasta ahora con los grupos paramilitares y con las organizaciones delictivas que siguen imperando en Colombia.

En primer término, definamos lo que es memoria y para esto, Gilberto Giménez¹³ apunta que: “La memoria puede definirse brevemente como la ideación del pasado, en contraposición de la conciencia –ideación del presente– y a la imaginación prospectiva o utópica –ideación del futuro, del porvenir! (Giménez, 2005: 97). Si la materia prima de la memoria es el pasado, también debe comprenderse que esa reconstrucción se hace a partir de un presente que, a su vez, está direccionado hacia un futuro. Es decir: no se puede hablar de una memoria si no se sabe el presente en que se vive, pues de ese modo podemos explicar

¹² Así como en Gabriel García Márquez, también en Juan Gabriel Vásquez el escritor norteamericano Faulkner ha ejercido una influencia de manera directa en sus obras, no sólo por las renovadas técnicas que el norteamericano aplicó en sus novelas y cuentos, sino por los temas, por los ambientes y por recuperar esa parte de los personajes que se han ocultado en la vida real. Por ejemplo, en *Mientras agonizo*, *Absalón, Absalón!*, *Santuario* y en varios cuentos de Faulkner aparece la tragedia como un estilo recurrente; sin embargo, los elementos que utiliza Vásquez en su obra son las sentencias sobre la vida y el pasado, como lo hizo el norteamericano en las novelas mencionadas. Como por ejemplo esta frase: “El pasado no existe; ni siquiera ha pasado”. Sobre esta premisa el autor explora los confines del pasado para encontrarse con más preguntas que seguramente no se logra explicar.

¹³ La idea de Giménez, en *Teoría y análisis de la cultura*, es muy breve, como lo explica él mismo, y es por esa razón que acota que la categoría de ideación es un término utilizado en la sociología; y que sin embargo no sólo es una forma de evocar al pasado, de mencionarlo y de repararlo, sino que la ideación tiene que ver con una reconstrucción del pasado, con una “memoria constituyente”. Sin embargo, también me gustaría apuntar que en esa construcción y reconstrucción del pasado no existe un recuerdo totalmente objetivo; incluso, en muchas ocasiones se han incorporado elementos ficcionales para darle veracidad a eso que se recuerda. Es por eso que esa reconstrucción del pasado está íntimamente asociada a la subjetividad del recuerdo, que más adelante seguiré desarrollando.

mejor los acontecimientos que propiciaron una serie de hechos. Desde el punto de vista del escritor, la memoria puede resultar siempre individual; pero también se da el caso de la memoria colectiva. En el primer caso, la memoria individual:

[...] se caracteriza por la “ilusión retrospectiva” de una intervención personal, deliberada y consciente –como actor, protagonista o incluso “héroe” – sobre el curso de los acontecimientos. Esta ilusión se manifiesta en la personalización y el carácter fuertemente elocutivo del discurso recordatorio [...] y se desarrolla fuertemente dentro de un esquema lineal o cronológico de la temporalidad (Giménez, 2005: 99).

Y en el caso de la colectiva existe un vínculo social entre los integrantes de un grupo que los identifica, y normalmente este grupo se vincula al pasado por algún hecho que los marcó, como puede ser una guerra, desapariciones forzadas, un ataque terrorista o algún suceso que los haya marcado para siempre. Estos acontecimientos que surgen dentro de algún grupo determinado pueden o no ser olvidados en un futuro próximo, porque la memoria colectiva ha sido percibida como una oposición a la “verdad” única, y por esa razón muchos de estos grupos y su ideología han sido prácticamente olvidados y enterrados en el pasado porque pueden resultar incómodos para otro sector del presente, que generalmente tiene que ver con otro colectivo que cree poseer la verdadera versión de los acontecimientos.

Por ejemplo, ¿cómo sabríamos de los muertos de la masacre que perpetró la United Fruit Company, si Eduardo Galeano no hubiera escrito *Las venas abiertas de América Latina* (2004) y Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (2010)? La memoria colectiva ha influido de manera notoria para que la memoria individual dé a conocer los hechos que sucedieron y ver de qué manera, en un futuro, estos momentos importantes de Latinoamérica pueden evitarse¹⁴; además, porque “Nada debe impedir la recuperación de la memoria: éste es el principio que se aplica al primer proceso. Cuando los acontecimientos del individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho debe convertirse en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (Todorov, 2008: 26). Esto nos lleva a pensar que desde la

¹⁴ En *Los abusos de la memoria*, Todorov apunta algo interesante. Él opina que ninguna institución que esté dentro del Estado debería obligar a alguien a olvidar lo que ha sucedido sólo porque esa verdad puede resultar “peligrosa” para el mismo Estado, y que no debería eximir a las personas a tener un recuerdo de algo que les pertenece (Todorov: 23-24). Lo que también debería preguntarse es, ¿qué se debe hacer con lo que se recuerda? ¿Para qué sirve evocar un pasado si éste no puede tener un uso provechoso para el presente ni para el futuro? Precisamente ésta es la característica de la memoria: el uso de ésta puede resultar paradójica; porque no sólo basta con acordarse, con recordar, con mantener vivo el acontecimiento, sino con direccionar, en darle un uso a eso que se recuerda.

trinchera literaria e historiográfica la memoria es trabajada por medio del recuerdo, por medio de imágenes que reconstruyen un acontecimiento, y este ejercicio literario ha permitido recuperar la historia, la vida cotidiana de las personas; ha construido, además, un referente identitario colectivo que ha surgido como una muestra de lo que ha quedado en el pasado y que se pretende rescatar.

La búsqueda permanente que muchos escritores como Juan Gabriel Vásquez, Jorge Franco y Laura Restrepo han tenido en sus obras, es precisamente encontrarle una explicación al presente por medio del pasado, pues así como lo plantea Ricoeur “La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la “rapacidad” del tiempo [...] a la sepultura en el olvido (Ricoeur, 2013, 50), y precisamente estos escritores han hecho en sus novelas lo que un historiador hace con la historia: recuperar ese derecho a recordar y a decir lo que está en peligro de ser olvidado¹⁵; además, porque simplemente no podemos hablar de aquello de lo que no se recuerda; se habla, más bien, de lo que se tiene en la memoria y de la experiencia misma.

En principio, el efecto de la memoria tiene que ver con un asunto de voluntad. El que recuerda algo del pasado debe tener un acuerdo con el presente, porque de ese modo se puede entablar un diálogo libre entre estos dos tiempos que podrían ser dispares. Es decir: no basta con evocar al pasado sólo como una cuestión de traerlo al presente, porque de ser así, ¿qué haríamos con todo eso que recordamos, sobre todo, en un tiempo tan efímero como es el presente? Por esa razón, en el caso de la novela de Juan Gabriel Vásquez, el juego de la memoria del escritor (incluso este tema lo voy a analizar en el tercer capítulo, pero desde la perspectiva del personaje Antonio Yammara) es fundamental para comprenderse a sí mismo en un mundo convulsionado y erosionado por el olvido. Aquí cabría preguntarnos, ¿el olvido es aquello que no recordamos o que no queremos recordar? Uno de los malos usos que propone Todorov es que la memoria no tiene que ver con la retención de información de

¹⁵ He comentado anteriormente que, desde mi propuesta, a la literatura no le debemos exigir verdades, mucho menos si son absolutas. A la literatura, afirmo, hay que tomarla como un referente, como una obra literaria que presupone una realidad interna, que está moldeada por ciertos arquetipos y arquitecturas que sólo se pueden explicar a sí mismas; y que a la vez es un referente a la realidad por los temas y aspectos que toma de ésta para su misma construcción. En resumen: la literatura es un referente porque habla de la condición humana, de lo que estamos hechos y de las consecuencias que hay en las relaciones con el otro.

manera mecánica¹⁶. Más bien, para él, el ejercicio de la memoria tiene que ver con una cuestión de voluntad, de querer acercarse al pasado, esto con la intención de que esos recuerdos cumplan una función significativa en el sujeto, lo que propicia que “La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que se prefiera” (Todorov, 2008: 39-40).

Para finalizar este apartado, quiero hacer énfasis en algo particularmente trabajado por Ricoeur al reflexionar sobre la memoria. Uno de los ejemplos más importantes que puedo mencionar de la obra de Vásquez es el inicio de la novela. El personaje nos narra la decadencia de un narcotraficante, el dolor de un país desolado y la destrucción moral y psicológica de personas que desean estar en otro lugar para eludir el presente (que éste sería otro tema de investigación). Es decir: el pasado, para Juan Gabriel Vásquez, no ha pasado y sigue permanente en el presente. El *yo recuerdo* es un ir hacia atrás en el *aquí*; pero lo que sucede es que no se sabe qué hacer con el *yo recuerdo* en el futuro. Y un aspecto que retoma Ricoeur en su libro *La memoria, la historia, el olvido*, es que “Si recuerdo un acontecimiento de mi vida pasada, no lo imagino, me acuerdo de él, es decir que no lo planteo como *dado-ausente*, sino como *dado-presente* en el pasado” (Citado en Ricoeur, 2013: 77), y es precisamente lo que Vásquez hace en *El ruido de las cosas al caer*: él manifiesta su *dado-ausente* en un presente que, a su vez, el primero lo convierte en su *dado-presente*. El imaginario del autor no se ha desligado por completo de su pasado y ficcionaliza su presente para recrearlo a través de la memoria, una memoria ejercida por el sujeto que imagina, que evoca, que recuerda.

Recuperar la memoria de una determinada sociedad es objeto de atención de muchos novelistas y poetas, que con una severidad como la de Gabriel García Márquez o el mismo Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, logran recuperar las tradiciones, la lengua, las

¹⁶ En este apartado, Ricoeur llama a esta memoria una memoria artificial, en la que opina que “La memorización [...] consiste en maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de tal modo que éstos sean estables, que permanezcan disponibles para una efectuación, marcada, desde el punto de vista fenomenológico, por el sentimiento de facilidad, de espontaneidad, de naturalidad” (Ricoeur, 2013: 83), y en esta parte quiero mencionar que el ejercicio de la memorización como retención de información está alejada a la idea de memoria como ejercicio de evocación. Es decir: no basta con memorizar, con tener esos saberes recuperados o con citar fechas, dar números duros; sino que el sujeto haga de ese ejercicio algo propio, y que le dé un resentimiento al presente.

expresiones de la sociedad, las costumbres, la filosofía, los problemas políticos y las situaciones económicas. Además, no sólo través de la ficción logran recuperar estos elementos, sino que también ellos mismos se van redimiendo de todas las sobras del recuerdo y del pasado. Como lo apunta acertadamente Faulkner: el pasado no ha pasado cuando para algunos escritores el ejercicio de la memoria es permanente, sobre todo cuando hacen de la literatura una manera particular de explorar los confines del pasado.

1.3.1 Los marcos de la memoria

Una de las características de la memoria es que ésta posee ciertos marcos para su posible estudio. En este caso, en “Nociones y elementos de la memoria colectiva”, Juana Juárez Romero apunta que la memoria es colectiva por los aspectos que ésta contiene, como el espacio, el tiempo y el lenguaje, sobre todo en la memoria que se desarrolla en una comunidad en específico. Veamos algunos ejemplos de los marcos de la memoria que atañen en este estudio. Si bien es cierto no pretendo hacer un estudio historiográfico ni antropológico, la memoria, en sus diferentes manifestaciones, tiene un peso interesante en el desarrollo de *El ruido de las cosas al caer*, sobre todo porque los personajes van dándole una significación a ciertos objetos, a ciertas palabras, a ciertos espacios y tiempos en que convivieron con el pasado.

En el orden mencionado, el primer marco que aparece en la novela es el del tiempo. Juárez Romero apunta que “Puede hablarse de ‘ritmo común’ y de un tiempo compartido: el tiempo no es demasiado lento ni demasiado rápido: son los pensamientos y las prácticas que lo habitan quienes lo dotan de apresuramiento o lentitud, según los requerimientos de la vida social, urbana y rural, por citar dos casos” (2005: 20). Ya lo he mencionado anteriormente, Yammara es el narrador de la novela y, por consiguiente, va mencionando los espacios en que se encuentra con los demás personajes. El primer tiempo de memoria es cuando asesinan a Pablo Escobar y el personaje-protagonista lo recuerda con un profundo resentimiento y dolor. 1993 es tan importante para el ámbito real en la política de Colombia que parece ser

que, lo que estamos leyendo no es ficción, sino una realidad concreta. Otro aspecto de los marcos de la memoria es el espacio, pues todos éstos son importantes porque el individuo o la colectividad le dan un significado importante. En este apartado hay demasiados objetos y lugares que le dan un peso significativo; sin embargo, mi intención no es hacer la lista, sino el de mencionar la caja negra del avión en que viajaba Elaine Fritts y la calle de La Candelaria del centro de Bogotá. Todos estos lugares van tomando importancia, no tanto por las cuestiones históricas, sino por las cosas que van viviendo los personajes dentro de estos marcos. Es fundamental reconocer que todos los personajes, incluso los que se dedican a bolear zapatos en el centro, tienen en común la histeria que se respira por los álgidos cambios políticos y tienen la misma preocupación del porvenir.

Sin lugar a duda los escenarios que van teniendo un peso importante son los que están impregnados de la presencia de cada uno de los personajes. A este apartado vamos a llamarle lugares de memoria ficcional, sobre todo porque la correspondencia que existe entre la ficción de la novela con la realidad real es muy grande; sin embargo, no podemos decir que todo lo que nos cuenta Vásquez pudo o no haber sucedido. Simplemente le creemos al narrador porque nos cuenta hechos que hacen los humanos y las personas; son acciones meramente humanas y que tienen que ver con el lector. Este punto es fundamental porque, de algún modo, hay una intervención en el ejercicio de la memoria. Podríamos llamar a este aspecto catarsis, concepto que utilizó Aristóteles en su *Poética*. Uno como lector va llenando estos vacíos que, quizá, carecen de sentido; sobre todo porque podemos simpatizar con uno de los personajes: posiblemente todos hemos hecho lo que hace Yammara, buscar la explicación a un presente incómodo y confuso.

Es por eso que dentro de la novela aparecen todos estos espacios que significan algo a los personajes, y sobre todo porque tienen una carga semántica importante dentro de los acontecimientos. Uno como lector también va identificando los lugares de memoria, ésos mismos que apuntaba Pierre Nora, lo menciono porque, en este caso, los objetos aparecidos y que usan los personajes, tienen una significación. Es fundamental reconocer todos estos lugares porque así podremos comprender que el personaje busca algo que posiblemente consiga o no; pero en ese viaje, en ese conseguir se va encontrando con las nimias cosas de la vida. Finalmente quiero mencionar que los marcos de la memoria, en la novela, son

amplios, y podría llevarnos demasiados tomos. Lo que me interesa dejar en claro es que los personajes tienen un lugar, un tiempo y un objeto que les significa mucho, y esta es una clara muestra de que todos los personajes van en busca de eso que les pertenece.

1.3.1 El recuerdo como ejercicio de la memoria del escritor o el doloroso acto de recordar

La refiguración del mundo implica un ejercicio de evocación al pasado, de modo que lo que se recuerda pueda injerir en la interpretación del mundo del pasado con el presente. Al buscar lo que aconteció permite una liberación. Pienso, por ejemplo, que para redimirnos a nosotros mismos del pasado debe existir un recuento de los hechos pretéritos en el que cada momento importante se organiza y jerarquiza. Es por eso que los recuerdos de Juan Gabriel Vásquez son motivados por las vivencias que tuvo en un momento álgido de la política de Colombia. La memoria del escritor es sólo una parte de la reinención del mundo; y es por medio de la articulación del presente que se va refigurando el pasado. El pasado no se puede absolver si no se recuerda, si no se narran los hechos, si no hay un ejercicio previo que medite sobre los acontecimientos propiamente personales y colectivos, pero sobre todo personales, pues:

El individuo que no consigue completar el llamado período de duelo, que no logra admitir la realidad de su pérdida desligándose del doloroso impacto emocional que ha sufrido, que sigue viviendo su pasado en vez de integrarlo en el presente, y que está dominado por el recuerdo sin poder controlarlo (y es, con distintos grados, el caso de todos aquellos que han vivido en los campos de la muerte), es un individuo al que evidentemente hay que compadecer y ayudar: involuntariamente se condena así mismo a la angustia sin remedio, cuando no a la locura (Todorov, 2008: 54-55).

Si pensamos en escritores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar podemos mencionar que la literatura ha servido como un soporte para no caer en la locura o a una condena de sí mismos. Sin embargo, toda obra literaria surge de la experiencia, ya sea vivencial o pragmática, y es el escritor quien por medio de la palabra intenta representar con frecuencia lo que habita en lo más profundo del alma humana, y en este caso “El novelista trabaja con la materia de la que está hecha el objeto que trata de representar y, para transmitir el alma,

debe utilizar aquellos signos que utiliza el alma para expresarse” (Wharton, 2012: 32) y la labor del escritor es encontrar la manera de expresar lo que hay en su interior todo lo que lo agobia, le preocupa o imagina.

Uno de los aspectos más importantes de la memoria subjetiva es el de cómo estos recuerdos se van almacenando en un aparato del cerebro que se llama inconsciente, y es allí donde perduran emociones que van modificándonos todo el tiempo. Así lo señala Néstor A. Bráunstein en el libro *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, en donde hace una reflexión acerca del primer recuerdo que tenemos en esta etapa de la vida. Desde el punto de vista del psicoanálisis, uno no es quien es porque le pasó eso, sino porque ha registrado y ha entendido lo que le pasó de una determinada manera, y esto viene a cuestionar nuestros recuerdos, nuestra forma de actuar en el presente dentro de los círculos sociales en que nos desenvolvemos. Sin embargo, un aspecto que recupera el autor es que la memoria no es aquello que se almacena como archivos, sino una construcción enriquecida por la imaginación; aquí es donde participan las manifestaciones subjetivas del arte como la pintura, la literatura o el teatro.

Otro de los aspectos que retomo en el análisis es el *yo* *significante* dentro de la literatura. Es decir, el mundo ficcional de la obra de un autor. En el siglo XIX se olvidaba para mantener alejado el recuerdo hiriente (2008: 38); se pretendía mantener alejada a la conciencia, pues se pensaba que era mejor tener alejado al dolor. Este dato que Braunstein mantiene a lo largo del libro, y del episodio que le ocurrió a Julio Cortázar cuando se imaginó un monstruo detrás de la ventana de su recámara, trae al presente que muchos de los que se han dedicado a la creación literaria en sus diferentes géneros han tratado de olvidar los recuerdos hirientes que los han de perseguir durante muchos años, y es por eso que, dentro del género narrativo, utilizan un *yo* *significante* para poder narrar eso que Freud llamó una memoria discontinua, enriquecida por la imaginación y por la práctica de la memoria. Los recuerdos, para muchos escritores del siglo XX, fueron dolorosos, hirientes y trataron de exorcizarse a través de la literatura. Tal es el caso de Juan Gabriel Vásquez, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y el mismo Jorge Luis Borges. Estos autores, en muchos de sus relatos y novelas, utilizan un *yo* *significativo* y recuerdan lo que fue su vida y la ficcionalizan

a través de los géneros literarios, pues como lo apuntó el mismo Cortázar: “La memoria empieza en el terror” (2008: 29).

Otro de los autores que han visto a la memoria como una frontera entre lo ficcional y lo verdadero es Alessandro Portelli, pues en su ensayo “Las fronteras de la memoria” aborda el tema con un rigor meramente testimonial. Recrea el mito de la masacre de las fosas Ardeatinas, en donde mitifica el olvido y la historia de los muertos de esas fosas. Para empezar, el yo del ensayo es un yo significativo, pues como una especie de crónica, narra con datos duros y con entrevistas de personas que presenciaron la masacre o que fueron familias que reconocieron los pedazos de cuerpos que quedaron. Esta imagen quedó guardada en muchas de las personas que fueron víctimas de tales acontecimientos, y recordar estos episodios es, sin duda, un golpe duro a la memoria del individuo.

Para concluir, quiero mencionar que uno de los aspectos que voy a desarrollar en el tercer capítulo es la memoria ficcional. Una vez García Márquez dijo en *Vivir para contarla* que uno vive para escribir lo que uno recuerda de lo que vivió, y pienso que precisamente es lo que le sucedió a Juan Gabriel Vásquez: tuvo algunos traumas en la infancia y adolescencia que tuvo que utilizar mucho un narrador que le permitiera contar las cosas más atroces que vivió y le tocó escuchar en Colombia. Y precisamente es lo que trataré de hacer: descifrar los espantos de los personajes y su ejercicio de memoria dentro de la historia. Es un aporte que quiero realizar en mi tesis, aspecto que creo importante. Si bien es cierto que los personajes son únicamente seres de papel, ellos tienen una correspondencia directa con la realidad porque sus acciones son humanas. Esto es, para mí, el sentido de este trabajo de investigación. Por eso, considero importante reconocer que el ejercicio de Juan Gabriel Vásquez es fundamental para poder comprender lo que le ocurre al creador de esos personajes y para poder reinterpretar la obra desde afuera, desde la realidad real, desde el mundo ordinario y circundante.

El ejercicio del escritor, como lo apuntó una vez Carlos Fuentes en una entrevista, es el de recuperar la memoria a través de la imaginación. El escritor no puede permanecer en un mismo lugar; no puede y no debe conformarse con el mundo que habita, puesto que de algún mundo siempre hay una inconformidad por esa parte que, quizá, él mismo desearía revertir. El escritor no cambia al mundo con sus novelas o poemas; pero sí deja un testimonio

de cómo se pensaba en determinados tiempos, a qué cosa le dábamos importancia, qué sentido tenía el tiempo para ese entonces; y es ahí donde el lector podrá comparar los tiempos a través del ejercicio de la memoria, porque todos tenemos algo que decir desde nuestra propia experiencia y desde nuestra forma de percibir las cosas, y es ahí donde el escritor cumple un papel fundamental en la creación de una memoria a través de la literatura, del lenguaje mismo con que están hechas las cosas.

Además, el escritor no sólo deja evidencia de situaciones que se vivieron y que están aproximadas a la realidad, sino que también muestra cómo la lengua y el lenguaje pueden tener un peso importante en la revelación de identidad. La novela de Juan Gabriel Vásquez es el testimonio de que ninguna obra literaria, por más fantasiosa que parezca o que esté llena de una imaginación desaforada, está *construida desde el vacío*. Siempre habrá algún referente que nos permita escudriñar los recovecos de la realidad. Él, en su posición como escritor, deja en claro que la ficción no sólo es construir mundos sobrenaturales o científicos: la literatura es una herramienta de memoria que permite conocernos: saber de dónde venimos para, más o menos con intuición, saber hacia qué sendero nos dirigimos.

En el siguiente apartado abordo la ficción como un elemento de la realidad de la novela, aspecto de fundamental importancia para crear ese reflejo directo de la realidad por medio de los personajes. Antes de entrar en el tema quiero dejar en claro un aspecto: la ficción, como la misma verosimilitud, son categorías que van cambiando respecto a la obra en que se aplica para su análisis. No podemos hablar de una ficción fantástica a una ficción realista. Las características que posee cada ficción son diferentes, aunque tienen algo en común: no decir la verdad, sino hacer parecer verdadero. Esto es clave para la comprensión del mundo ficcional. Aunque la historia está inspirada en la realidad, ésta no quiere decir que sea verdad. Es decir: la ficción es verdadera por el simple hecho de existir; pero la diferencia es que la obra no debe tener un carácter veraz, sino verosímil. Una vez dejando en claro esta parte veamos a los autores que han opinado acerca de este concepto y cómo la ficción está insertada en la novela, por mucho que tenga elementos realistas.

1.4 La realidad de la novela¹⁷: la ficción como elemento de lo literario

La verdadera originalidad no busca una nueva forma, sino una nueva visión. Esa visión nueva, personal, se logra sólo mirando al objeto representado durante el tiempo suficiente para que el escritor haga lo suyo; y la mente que llevaría a este germen secreto a dar su fruto debe estar en condiciones de alimentarlo con una riqueza de conocimiento acumulado, y con su experiencia.

EDITH WHARTON

Escribir ficción.

El proceso de definir lo que es la novela es harto complicado, así como las categorías antes analizadas y expuestas. Sin embargo, lejos de la truculenta estructura de presentar acontecimientos, unas de las características que posee la novela es que ésta está narrada en prosa y está caracterizada por una polifonía (llamémosle a las voces que intervienen en el acto de narrar) y por un narrador que ordena, de manera sistemática o aleatoria, el argumento¹⁸ de que está hecha la historia, en este caso, la trama y las acciones que realizan los personajes, y de este mismo modo podemos conocer a las personas perfectamente, podemos, también, comprender a una determinada sociedad, porque esos personajes están situados en un momento histórico y concreto.

Entonces, ¿de qué manera podemos diferenciar una novela de un cuento o de un tratado historicista? Generalmente, como lo menciona Tomachevski, las narraciones se

¹⁷ En el libro *La novela*, Bobes Naves retoma un apunte de Bajtín que, a mi parecer, es importante externarlo. Para el teórico ruso “la novela es el único proceso de formación, todavía no cristalizado (...), su estructura dista de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades (...) sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal” (Bobes, 1998: 7). Apunto esto porque dentro del género novelesco aparecen muchas evoluciones en cuanto a complejidad del personaje, en cuanto al uso del discurso, de las anisocronías y todas las categorías que han salido a la luz. Es decir: una definición de novela sería harto compleja, ya que es un género que está en constante cambio y no permanece en el mismo sitio.

¹⁸ El argumento, en el sentido tradicional del término, constaba de una serie de acontecimientos que se encontraban unos con otros o, con menos frecuencia, de personajes, que también se encontraban de algún modo. Pero no dejaba de ser un marco impuesto de forma arbitraria y construido con bastante holgura, dentro del cual los personajes en cuestión tenían espacio suficiente para desarrollar su idiosincrasia y para ellos mismos, salvo en los momentos cruciales, en que se convertían en marionetas de la trama (Wharton, 2012: 113).

dividen en forma pequeña (*cuento*) y en grandes dimensiones o novela (*roman*) (1998: 15) y esto se justifica según la utilización de recursos y en la capitalización de la fábula o de la historia. Respecto a los tratados historiográficos, la novela posee personajes, un narrador (o varios) y una fábula que la compone, cosa contraria en los tratados de historia. Como lo he mencionado anteriormente, en el caso de *El ruido de las cosas al caer*, la novela presenta elementos retomados de la realidad que se refiguran como agentes de acción dentro de la fábula; lo que le quita, desde luego, el mérito de ser un texto histórico. Precisamente éste es uno de los artificios de la novela: ofrecer la verosimilitud y no la verdad; porque, desde luego, ninguna obra artística debería tener el fin de demostrar alguna verdad. ¿Cómo podemos identificar estos aspectos verosímiles y ficcionales en una obra? Como lo apunta S. J. Schmidt, retomada por Bobes:

El lector recibe la novela y sigue un proceso de interpretación que toma como marco de referencias la realidad en la que vive y las convenciones sociales del grupo al que pertenece. El mundo ficcional de la novela se muestra como una variante del mundo vivido, y tomando a éste como ámbito referencial, el lector constituye un sentido coherente para la novela” (1998: 18).

Otro de los elementos que constituyen la novela es la ficción. En esta ocasión sólo me referiré a la ficción como elemento de lo literario. La ficción es una categoría que ha tenido escenarios muy antiguos, desde los griegos hasta la actualidad. Y precisamente una de sus funciones es hacer que la fábula contada tenga un carácter verosímil; no verdadero ni falso, sino en sí misma una significación. Tampoco la ficción es una manera de eludir la realidad. Al contrario: se nutre de ésta para que lo narrado tenga credibilidad. Así, como lo apunta Juan José Saer en su libro *El concepto de ficción*:

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado [...] lo hacen para no confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett (Saer, 2012: 12).

En la literatura ocurre un fenómeno particular: la realidad insertada en la obra de ficción es una *realidad significativa*. Si la realidad concreta es aquélla que no se puede cuestionar, la

realidad significativa es aquélla que pretende tener una significación dentro de la fábula y no fuera de ésta; aunque siempre su relación entre ellas será íntimamente palpable. Como lo apunta Jesús G. Maestro en su libro *El concepto de ficción en la Literatura*, “[...] toda ficción es una realidad impotente, es decir, una materialidad que carece de existencia operatoria” (Maestro, 2006: 21). Este aspecto que apunta Maestro es fundamental para la comprensión del concepto de ficción en la novela. Si por un lado la ficción se alimenta de la realidad, aunque en una novela aparezcan personajes que están ligados a la realidad, no podemos asistir al desapego del cordón umbilical que une al personaje literario del real.

Maestro apunta que los personajes literarios o de ficción carecen de existencia operatoria; y lo menciona porque no podemos imaginarnos a un Quijote de La Mancha fuera de la obra; o no podemos imaginar al detective Poirot, de Agatha Christie. Esto quiere decir que todos los personajes de una obra ficcional sólo tienen una función significativa (aspecto que trataré en el tercer capítulo) y que éstos sólo se mueven dentro de la obra y no fuera de ésta. Aunque este autor rechaza la posibilidad de que se clasifique a la ficción como *mundos posibles*¹⁹, es importante mencionar que la característica general de la ficción es que, aunque son *cosas inventadas*, éstas tienen calidad de ser verdaderas. Uno de los canales semióticos o de significación para comprender la ficción es que los personajes, “[...] *los particulares o individuos ficcionales no representan individuos o universales actuales*; los seres ficticios son *posibles no realizados* y, por consiguiente, se diferencian de los entes reales” (Garrido, 1997: 16).

Aunque mi intención no es definir la ficción, sí me interesa retomar los elementos de este concepto para comprender la relación que hay entre memoria, realidad y ficción; y ver cómo estos elementos se conjugan entre sí. En la introducción, el mismo Garrido nos menciona que “Los textos ficcionales pueden reproducir con la máxima precisión la realidad pero, para evitar su confusión, han de apartarse de ella al menos en un rasgo: su naturaleza ficcional” (Garrido, 1997: 19). Otro de los aspectos que quiero mencionar es que *la ficción*

¹⁹ En *Teorías de la ficción literaria: los paradigmas*, Garrido Domínguez apunta que “[...] los mundos ficcionales se configuran a imagen y semejanza del mundo de la experiencia”, lo que quiere decir que está a favor de la relación entre la dicotomía realidad-ficción. Es importante tener en claro estas dos categorías. Una sin la otra simplemente carecerían de sentido. No se puede decir que la realidad no se alimenta de la ficción; pero, sin duda, la ficción nace de la realidad. Esto es fundamental para comprender la ficción dentro del mundo novelesco de Juan Gabriel Vásquez.

tiene su propia realidad interna, lo que quiere decir que su anatomía, construida a través del discurso, presupone una significación narrativa que afecta al sentido de la narración. Ya vimos que la ficción es un elemento importante en la literatura porque, sin ella, simplemente estaríamos leyendo o repasando un tratado histórico, o una monografía cartográfica de algún país. En este caso no sucede así. Porque, y retomando algunos de los conceptos utilizados por Garrido, podemos decir que en la novela *El ruido de las cosas al caer* hay una *ficcionalización de lo real*, que tiene que ver más con los datos diegéticos que aparecen en la novela y que remiten inmediatamente a la realidad. La anatomía de este tipo de ficción consiste en las referencias particulares que aparecen en la historia y que remiten a la realidad.

Volvamos al principio. Si la ficción no es una sucesión de mentiras, tampoco lo es de verdades; más bien, es de verosimilitud. Esta verosimilitud consiste en hacer parecer verdadero lo que nos está contando el narrador; y a su vez, pretende persuadirnos de una *realidad narrativa*. El segundo plano de la ficción es que ésta sólo tiene una *significación narrativa* que carece de operación en el mundo. Aunque Juan Gabriel Vásquez utiliza el nombre de Pablo Escobar, no podemos decir que ese personaje (elíptico) saldrá de la novela para causar muertes; o que ese mismo personaje es una fiel correspondencia del que en realidad existió hace más de tres décadas. Pablo Escobar e, incluso, Antonio Yammara son personajes que sólo tienen operación en el mundo discursivo y no fuera de éste. Esos personajes son creaciones de papel que sólo estarán dentro del libro y no fuera. Por esa razón me parece importante acotar lo que apunta Maestro, porque sería un error cabal confundir a los personajes de la vida real con los de ficción. Y el tercer punto es que podemos decir que la novela *El ruido de las cosas al caer* tiene la característica de poseer una *ficción de lo real* porque, en gran parte de la narración, los hechos recaen en personajes y sucesos que acontecieron hace muchos años y en personajes que sugieren una referencia al pasado.

Cabe mencionar que esta referencialidad es fundamental para comprender la ficción, pues en la mayoría de los acontecimientos ocurren asesinatos de lesa humanidad. “La conexión ficción-realidad se establece fundamentalmente a través de la vivencia de los mundos proyectados en los textos, vivencia que en cuanto experiencia psíquica es inapelablemente real” (Martínez Bonati, citado en Garrido, 1997: 21). Esto quiere decir que, aunque no podamos decir que la ficción es lo que *realmente sucedió en el pasado*, sí podemos

apuntar que la ficción adquiere una *apariencia de realidad* o lo que *pudo haber ocurrido*. Wolfgang Iser, en su ensayo “La ficcionalización²⁰: dimensión antropológica de las ficciones literarias” apunta que:

No hay mundo único, subyacente, sino que creamos nuevos mundos a partir de otros viejos [...] Las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad, como todavía las considera nuestro “conocimiento tácito”; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, cuya realidad, a su vez, no puede dudarse (1997: 45).

Entonces, podemos decir que dentro del género de la novela aparecen multitudes de posibilidades para hablar de la realidad, sobre todo de una realidad referenciada. La ficción en *El ruido de las cosas al caer* está marcada por esa referencialidad a la realidad, sobre todo por el cúmulo de personajes y nombres que aparecen en la obra, y que de inmediato hacen alusión a la historia. Sin embargo, la ficción no necesariamente debe estar obligada a dar cuenta de la realidad, pues aunque se alimenta de ésta, su intención es formar una verdad interna respecto a la novela. La ficción se puede entender como un concepto autónomo cuando se arraiga a las normas del texto. Y es ahí donde podemos encontrar que las múltiples referencialidades del narrador tienen que ver con la trama y con el desenlace de los personajes participantes. Entonces, ¿qué sucede con esos personajes referenciales que existieron en la vida real y que ahora, en la ficción, aparecen como simples creaciones de papel? Aquí radica la importancia de diferenciar la historia como ciencia y la novela como una construcción estética, pues la ficción es una de las principales características que posee este género tan explotado por autores como Juan Gabriel Vásquez, pues la ficción es inherente a la literatura.

A modo de conclusión, y haciendo una reflexión más precisa del concepto de ficción en escritores latinoamericanos como Juan Gabriel Vásquez, pues, como estos autores “[...] optan por abordar la experiencia de la violencia extrema desde la ficción reconociendo que si bien en toda buena ficción está presente un entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, la ficción no es necesariamente lo opuesto de la verdad” (Basile, 2015: 27); es decir, los escritores no escriben ficción con la intención de modificar la verdad, sino más bien para

²⁰ “La ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido” (1997: 58).

evidenciar la complejidad de la realidad, pues desde la ficción lo real tiene diferentes ópticas y maneras de explicarse, produciendo no sólo una manera de percibirla, sino proponiendo una multiplicidad de percepciones. Por eso muchos escritores, sobre todo aquéllos que escriben desde una base histórico-social, se ven más comprometidos, no en decir la verdad, sino que la ficción que ellos proponen sea una óptica, una manera más de mirar la realidad.

1.4.1 Del personaje real al personaje literario

Como ya se mencionó anteriormente, existen en las obras literarias una infinidad de datos que nos acercan a la realidad como un referente de lo próximo y de lo existente, lo que quiere decir que las obras, en el caso de la narrativa (y también se da en el caso del género dramático), están caracterizadas por la inmediata relación que hay con la realidad. En este caso, el personaje que aparece de manera elíptica es Pablo Escobar, y que en la novela es retomado sólo como un referente del contexto histórico para crear otro personaje ficcional. En este sentido, quiero dejar en claro dos asuntos de vital importancia: una cosa es el personaje real, el que existió en la vida real, y el otro el personaje que existe, pero sólo es una sustancia narrativa, una criatura de papel que tiene una significación funcional y no operatoria (en el mundo real). Los elementos ocupados en la novela sólo tienen una significación ficcional que se explica así misma dentro de la obra y no fuera, ya que las acciones que realiza durante la historia tienen que ver con su relación con el otro.

Por esa razón, en la novela *El ruido de las cosas al caer* aparecen muchas referencias del mundo real porque su construcción permite tener un asomo y una interacción intermitente con la realidad. En este sentido, “Son los principios de aislamiento y de amplificación que ofrecen al autor la posibilidad de acceder al universal humano: la persona, instituida en objeto de conocimiento, se vuelve criatura, es decir, ser creado, no de la nada sino del mundo rebosante de los seres y de los objetos” (Philippe, 2005: 69), y la razón de esta aseveración es porque, en este caso los autores como agentes creadores, observan su mundo exterior y a través de ese artificio logran capturar de manera simbólica la realidad. Por esa razón los

personajes creados, aunque suene la palabra como inventados, están sujetos al objeto real, del mundo, y precisamente éste es el ejercicio del novelista: refigurar (en este caso los personajes) para crear otros que no se repitan, y que sin embargo no sean disímiles de lo que conocemos.

Otro de los aspectos que Boba Naves retoma al mencionar a Bhartes en *Communications*, 8, es que la noción de personaje se relacionaba con la trama, pues éstos estaban subordinados a los elementos como la descripción y la narración (1998: 145); lo que quiere decir que en una historia no puede haber movimiento ni narración, mucho menos trama sin un agente, sin un personaje que se mueva, diga o actúe. Esto, sin embargo, tiene un límite: no podemos hablar de persona como un ser histórico y concreto dentro de la obra de ficción, sino, más bien, agentes de acción que realizan algo en un espacio y tiempo. Los elementos referenciales sólo se cuajan en un sentido: no son personas sino personajes meramente literarios los que tienen un eje funcional y significativo, y no sólo por ser de ficción o por aparecer como un agente creado, sino por las acciones que ellos desarrollan dentro de la obra.

Más adelante, en otro capítulo, se desarrollará el tema respecto a la función significativa que tiene el personaje y sus características dentro de la novela. Por el momento es importante mencionar que, aunque la categorización del personaje haya trasmutado debido a que el héroe como era conocido en el siglo XIX, ha sido modificado por los preceptos freudianos, pues se le da más prioridad al inconsciente, a esa parte que es difícil de descifrar. Por esta causa Juan Gabriel Vásquez hace, en primer lugar:

1. Un ejercicio de memoria que pretende reconstruir una determinada etapa de la historia de Colombia a través de la ficción y
2. construir personajes que estén íntimamente ligados a la realidad; y que sin embargo sean totalmente independientes a los que realmente existieron en la vida real.

Los personajes realistas se difuminan y aparecen otros más complejos, más diluidos y cuyo carácter no permanece del mismo modo durante la historia. A continuación se mencionarán algunos autores que han trastocado esta parte fundamental del personaje elíptico y funcional en sus obras, y se verá de qué manera ellos han construido, hilvanado

historias que tienen un lazo inseparable e inmediato con la realidad, sin que ésta se mezcle con el universo del mundo ficcional.

1.5 Juan Gabriel Vásquez y la poética de la memoria y la violencia de sus contemporáneos: una refiguración de la realidad en *Delirio*, de Laura Restrepo, *El mundo de afuera*, de Jorge Franco y *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez

Me permito hacer una especie de apología en este apartado para hablar sobre un tema que considero importante: la comprensión de una *poética de la violencia desde la memoria* de escritores (Jorge Franco, Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez) colombianos contemporáneos que abordan la realidad desde diferentes perspectivas. La idea de crear este apartado es porque en ellos hay una especie de hilo conductor que los une: la obsesión por el pasado y lo trágico en que terminan sus personajes; además de que los espacios y los campos semánticos creados son desoladores, tristes y delirantes. Otra razón es porque sus personajes van en busca de algo o alguien y se encuentran en una situación embarazosa en donde tienen que tomar decisiones que los llevarán a rumbos no planeados; y porque en ellas aparece un ambiente de violencia y persecución y cuyo centro es Pablo Escobar.

En este primer caso, hablaré de *Delirio* (2014), novela de Laura Restrepo que mereció el Premio Alfaguara de Novela en 2004, por la capacidad de narrar un mundo alucinante en medio de la locura de personajes como Aguilar y Agustina Londoño, personajes protagónicos. La trama consiste en que Aguilar, profesor de literatura que vendía comida para perros porque no tenía trabajo, y quien era mayor 18 años que Agustina, se va de viaje a Ibagué con sus dos hijos durante cuatro días y cuando regresa a Bogotá encuentra a Agustina embebida en una especie de locura, en las puertas de un hotel que no conoce. En el primer capítulo el narrador-personaje cuenta que “Supe que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre me abrió la puerta de esa habitación de hotel y vi a mi mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera” (Restrepo, 2014: 9),

y es precisamente aquí donde se desata una búsqueda sobre el porqué Agustina apareció en ese hotel extraño, con la mirada perdida y sin recordar aspectos fundamentales de su rutina diaria.

Éste es el primer hilo conductor que tiene *Delirio* con *El ruido de las cosas al caer*: la búsqueda de un pasado posiblemente inexistente. El segundo, y el fundamental, es que las dos hacen referencia a la Colombia del trasiego de droga y al tráfico de estupefacientes por parte de Pablo Escobar; incluso, un personaje llamado Midas McAlister y la Araña se ven envueltos en el tráfico de drogas. Estos aspectos los va revelando de manera sesgada Agustina Londoño, quien a través de testigos, el narrador va recuperando los acontecimientos más reveladores que permiten desentrañar la realidad de Agustina. Así, el mismo Midas McAlister le dice a Agustina:

Pues bájate de esa novela romántica, muñeca decimonónica, porque las haciendas productivas de tu abuelo Londoño hoy no son más que paisaje, así que aterrizas en este siglo XX y arrodíllate ante Su Majestad el rey don Pablo, soberano de las tres Américas y enriquecido hasta el absurdo gracias a la gloriosa War on Drugs de los gringos, dueño y señor de este pecho y también de tu hermano como antes lo fue de tu padre, ¿o acaso no cachas que en las muchísimas hectáreas que heredó Joaco hoy sólo florecen los caballos de polo, las villas de recreo y los atardeceres con arboles, porque el billete contante y sonante le llega, dulcemente y por debajito, de los chanchullos con el gobierno y de las lavanderías de Pablo? (2014: 71)

En esta parte de la novela los personajes van desnudándose a través de las relaciones que tenían con Pablo Escobar y los intereses que creaban a partir de las tierras que poseían los Londoño. La figura de Pablo Escobar es enigmática; porque gracias a las relaciones que tenía el padre de Agustina y Midas McAlister se van revelando las desgracias económicas de la estirpe de los Londoño; además, Aguilar va descubriendo los secretos de la familia que no sabía, como por ejemplo la relación que tenían con el narcotraficante. Más adelante, el narrador nos va dando pinceladas de cómo era en la vida real Pablo Escobar: “Pablo Escobar está de mal humor, dijo tu hermano Joaco, tanta bomba se debe a que el Partido Liberal lo acaba de expulsar por narco de las listas electorales para el Senado, Al hombre no le gusta el título de Rey de la Coca, dijo Silver, prefiere el de Padre de la Patria” 2014: 103).

Sin duda, Aguilar encuentra un reto importante con todos estos datos que se revelan de la vida familiar de su esposa, y trata de tejer y construir todas estas anécdotas para

encontrar la verdadera razón por la que apareció en un hotel desconocido, olvidadiza, escurridiza. Otro aspecto que quiero hacer notar de esta novela es que su construcción formal es harto compleja, así como la misma psicología de los personajes, puesto que en la novela no hay un narrador omnisciente como lo conocemos, sino que las voces de los personajes van concatenándose, de modo que cada uno va contando, en presente perfecto simple, los hechos que, a su vez, van dando cuenta de cómo Agustina perdió el juicio en un día cualquiera, y cómo su familia fue involucrándose con los poderes de la mafia del narcotráfico. La autora va refigurando su mundo a partir de elementos extraídos de la realidad y construye personajes complejos, a través de un discurso también complejo y renovador. Me parece que es de las pocas autoras que he leído con esa manera nueva de contar, sin mencionar a José Saramago, que es uno de los autores con quien más se le asemeja respecto al manejo del discurso.

Estos elementos discursivos que emplea Laura Restrepo, sin duda, tiene que ver con la posición que tienen los autores contemporáneos respecto a la literatura actual; además, no sólo en el aspecto del discurso, sino también en el plano de la complejidad de personajes, espacios y tiempos que tienen escenarios que remiten a la realidad inmediata. En este sentido, la violencia y la psicología de los personajes son fundamentales en la literatura colombiana actual, pues estos autores van remarcando el sin fin de la exploración de la condición humana, y cómo los acontecimientos violentos de un Estado y los problemas psicológicos que trae consigo van marcando a los personajes y sus relaciones con el otro. Precisamente éste es otro hilo conductor que tiene Jorge Franco²¹ con *El mundo de afuera* (2016).

La novela arranca con un boletín de prensa en donde se menciona que “El comandante de la IV Brigada, coronel Gustavo López Montúa, se permite informar a la ciudadanía que el día 8 de los corrientes, a las 18.20, fue secuestrado el señor Diego Echavarría Misas en las

²¹ Jorge Franco es un autor colombiano que nació en Medellín en 1962. Realizó estudios de literatura en la Universidad Javeriana y de cine en The London Film School, en el Reino Unido. Con su libro de cuentos *Maldito amor* (1996) ganó el Concurso Nacional de Narrativa Pedro Gómez Valderrama, y con la novela *Mala noche* (1997) obtuvo el primer premio en el XIV Concurso Nacional de Novela de Colcultura. Su novela *Rosario Tijeras* (1999) ganó la Beca Nacional de Novela del Ministerio de Cultura, fue galardonada con el Premio Internacional de Novela Dashiell Hammett 2000, y ha sido traducida a más de quince idiomas y llevada al cine. Su última novela es *Santa suerte* (2010). Ha publicado cuentos y artículos en diversas revistas nacionales e internacionales y fue invitado por Gabriel García Márquez a dictar con él su taller “Cómo se cuenta un cuento” en la Escuela de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños (Cuba).

inmediaciones de su residencia “El Castillo”, en el barrio El Poblado de esta ciudad” (2016: 9), haciendo referencia a la privación de la libertad de un personaje emblemático de Colombia: un gran filántropo que causó conmoción por su rapto, debido a que su cadáver fue encontrado un mes después. Este caso, especialmente en Jorge Franco, provocó una inquietud literaria, pues dicho secuestro inspiró para crear una de las novelas más extrañas que se hayan escrito. Antes de empezar, uno de los hilos conductores que hay entre estos escritores es la memoria y la violencia. Uno de los personajes más importantes de *El mundo de afuera* es Dita, una mujer alemana que decide casarse con don Diego, y alejarse de los estragos y resarcirse de la Segunda Guerra Mundial. En una parte, el personaje apunta que “Estoy harta del tiempo, dijo, lo que trae se lo lleva sin misericordia. Trae el amor, lo gasta y se lo lleva. Se lleva la memoria, los recuerdos, se va con tus fuerzas. También trae dolor y, si se aguanta, queda una herida con la que toca vivir hasta que el maldito tiempo decida llevárselo a uno” (2016: 213). Y es precisamente este hartazgo que se aprecia en *Delirio* y en *El mundo de afuera*: los personajes resienten el tiempo de una manera particular y parecen vivir en el recuerdo, en el porvenir incierto y en el caos de la vida diaria.

Don Diego, mediante un diálogo que tiene con Mirko, decide buscar un arquitecto que le construya un Castillo, pues está convencido en casarse con Dita. Después, ellos tienen a una niña a quien le ponen Isolda, una niña que se la pasa encerrada en el Castillo y quien recibe una educación con una institutriz. Sin embargo, el destino de Isolda se ve perjudicada porque supuestamente unos hombres la acusan de haber bailado con un vestido provocador. Mono Riascos es uno de los villanos más importantes de la novela, y es quien secuestra a don Diego, con la intención de extraerle una fuerte cantidad de dinero. Sin embargo, lo que quiero destacar de esta novela es la figura mítica que tiene Medellín: ya no es una ciudad en donde los actores políticos pululan, donde la gente camina rápido para evitarse un encuentro con un sicario; no: ahora Medellín es concebida como una burbuja en donde los personajes viven dentro de ella, pero de manera aislada, puesto que El Castillo es el lugar en donde se desenvuelven los acontecimientos. Incluso, El Castillo es una metáfora de Medellín: un lugar en donde nadie puede salir por la inmensa custodia que tiene el Mono Riascos, pues Dita menciona que Medellín es una ciudad de indios y salvajes (2016: 61-62).

Otro aspecto que es importante recalcar es el artificio que utiliza. *Delirio* está contada con un discurso complejo y sus personajes están situados por medio del discurso directo libre, lo que le permite a la autora explorar no sólo la mente de los personajes, sino los espacios y los tiempos en que se desarrollan las acciones. Es por eso que podemos identificar claramente que los personajes están en un espacio colombiano agitado por la violencia. Sin embargo, al comenzar la novela *El mundo de afuera*, aparece algo extraño: uno como lector intuye que el texto tiene un carácter fantástico o de ciencia ficción; lo menciono, en primer lugar, por los nombres de los personajes; en segunda, por la cantidad de elementos fantásticos que aparecen: el castillo, los duendes, los conejos, las enredaderas. Aparentemente estamos inmersos en una novela maravillosa y fantástica; pero no es así. Es una de las novelas más realistas que Jorge Franco pudo escribir. Y precisamente ésta es una de las características que destacó el jurado²² en el Premio Alfaguara.

Las características señaladas en las dos obras tienen una relación significativa dentro de la producción de escritores colombianos contemporáneos. Las preocupaciones de estos escritores están arraigadas en la memoria, en cómo la violencia incide en las personas, en cómo podemos encontrar en el pasado una explicación en el presente; pero sobre todo: en cómo se configuran los narradores dentro de la historia y cómo los personajes mismos van dando cuenta de esta realidad transitoria y perenne. Además, estos tres escritores, junto con Juan Gabriel Vásquez, con su novela *El ruido de las cosas al caer*, obtuvieron los Premios Alfaguara de Novela, cuyo eje central ya lo mencioné anteriormente. Sin duda, este reconocimiento a la trayectoria de los escritores le da una importancia dentro del marco de las literaturas hispanoamericanas contemporáneas, sobre todo por el tema inagotable que persigue a muchos colombianos.

Para concluir este apartado, quiero mencionar una de las características fundamentales e importantes que posee *El ruido de las cosas al caer*. En primer lugar, la novela está narrada, desde un punto de vista estructural, de una manera novedosa. El narrador, que a su vez se intercala con un narrador-personaje, es quien va contándonos los

²² El jurado quiere destacar que la obra premiada narra un desquiciado secuestro, en un ambiente progresivamente enrarecido, mediante la combinación original de elemento de fábula y cuento de hadas, rasgos expresivos de un momento de violencia y crisis [...] además del sentido del humor, la eficacia de los diálogos, la construcción de personajes complejos y la agilidad narrativa que hace que la tensión se mantenga hasta la última página.

episodios más crueles que vivió en la época más sangrienta y dura de Colombia. Narra la decadencia del líder más importante del tráfico de drogas Pablo Escobar, y de cómo la Hacienda fue despojada por el gobierno. En esos momentos narrativos aparece Antonio Yammara, joven abogado que se encuentra a Ricardo Laverde y con quien entabla una íntima amistad. Durante la narración se van revelando aspectos importantes de la vida de ambos; y al final Antonio Yammara se ve envuelto en la vida de Ricardo Laverde y trata de descubrir por qué había estado encarcelado. Además, no sólo descifra el pensamiento del colombiano por medio del personaje, sino que también explora los confines de la violencia y sus estragos. Es decir: Juan Gabriel Vásquez recrea, a través de la ficción, un mundo propio, refigurado, instaurando en su discurso un mundo posible y conmovedor de la condición humana: *El ruido de las cosas al caer* es una cartografía de la memoria y de la violencia que coincide con *Delirio* y *El mundo de afuera*.

Tanto Laura Restrepo como Jorge Franco y Juan Gabriel Vásquez buscan explorar, a través del personaje literario, las complejidades psicológicas que posee en la realidad la humanidad; trazan, de manera sistemática, la fragilidad de la memoria y las consecuencias que ésta tiene. Me parece prudente mencionar que estos autores seguirán escribiendo sobre esta línea: ¿qué sentido tiene el recuerdo?, ¿para qué recordamos momentos duros y violentos de nuestra vida?, ¿qué sentido tiene perseguir una verdad que posiblemente no exista? Éstas son algunas de las preguntas que estos escritores se seguirán haciendo, auguro, más adelante; y a nosotros como lectores nos va a tocar descifrar y desentrañar esos delirios ocultos que existen en nosotros, esos mundos posibles o mundos que existen, y de todos aquellos ruidos que vienen azotándonos desde tiempos inmemoriales.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II: EL PERSONAJE LITERARIO Y LAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS

2.1 Un acercamiento crítico a las posturas del personaje: Aristóteles

Los personajes no son buenos o malos. Lo que nos permite identificarlos son sus acciones virtuosas o no.

ANGÉLICA TORNERO

El personaje literario: historia y borradura.

Durante mucho tiempo el papel del personaje ha sido objeto de estudio de muchos teóricos que han intentado definir su categoría e importancia que tiene dentro de una obra, especialmente el personaje literario. Por esa razón, he elegido como primer referente la obra de Aristóteles, que en su *Poética* ya delinea una idea epistemológica de lo que es el personaje. Además, también retomo a autoras como Angélica Tornero, en cuyo libro *El personaje literario: historia y borradura*, aborda al personaje como una identidad de acción. Además, se analizará de un modo particular el enfoque que presenta Jean-Philippe Miraux en *El personaje en la novela*, cuyo eje central se basa en cómo un personaje literario aparece como una extracción de la realidad sin caer en la imitación o en la presentación de acciones, y algunos elementos que ofrece Oscar Tacca en *Las voces de la novela*, en donde se analizará de qué manera el narrador-personaje se identifica en la obra literaria, y ver si este recurso es un elemento recurrente en la poética de Juan Gabriel Vásquez.

Además, no sólo referiré a estos autores imprescindibles, sino que también daré mi postura acerca de cómo ciertos conceptos o categorías narrativas han tenido un escenario de investigación diferente, pues es prácticamente imposible comprender al personaje literario

en todas las etapas de la literatura y en todas las lenguas; y el objetivo es explicar de qué manera los personajes de *El ruido de las cosas al caer* (2011), del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez, tienen características particulares que los hacen únicos; y ver cómo se pueden identificar por medio de la voz narrativa. Es importante mencionar que los personajes sólo se refieren a la novela, pero se toma como antecedente la tragedia griega, que era considerada poesía²³, en donde hay hechos narrados, acciones que determinados personajes realizan dentro de la obra.

Cabe mencionar que hay aspectos teóricos que se tomarán en cuenta para aplicarlos en el análisis de la novela ya mencionada, y ver de qué manera estos aspectos funcionan para esclarecer la función estructural de la obra. Aristóteles es la pieza fundamental para comprender de qué manera los personajes han evolucionado a lo largo de la historia, cómo concebían estos autores a la literatura y de qué manera se construyó a los personajes literarios. Desde esta perspectiva, mi intención es hacer un debate, una polémica sobre qué se debe considerar ficción y real dentro de una novela, y qué importancia tienen las acciones de un personaje para identificarlos; también pretendo rescatar las teorías de estos autores para proponer una forma de análisis que nos permita acercarnos y no alejarnos a la obra literaria, que ésta, me parece y siempre lo he pensado, debe ser la función de un crítico literario y de alguien que se dedica a la investigación.

2.2 El enunciado narrativo: la voz que cuenta la historia

La literatura tiene la característica principal de contarnos una historia, una *diégesis* (Ricoeur, 2008: 501) que permite situar al lector en un tiempo y espacio. El primer tiempo está

²³ Claro, sólo menciono estos como referencias, pues actualmente existen otros géneros y subgéneros que pueden considerarse para análisis, puesto que en el caso de Aristóteles, su *Poética* se basa en la tragedia griega y los textos estaban escritos en verso, sobre todo en hexámetro. Sin embargo, no sólo es importante mencionar a Aristóteles como uno de los teóricos que hablan de la importancia del personaje en una obra literaria, sino cómo la voz que narra, la voz que cuenta las acciones de los personajes van dibujándose a medida que avanza la historia; porque en una historia donde no hay acciones y sólo personaje sólo hay nada. Es por eso que la propuesta sobre estos dos ejes: voz y personaje son importantes para el análisis de la obra *El ruido de las cosas al caer*, y sobre cómo estas características se van desarrollando en toda la poética de Juan Gabriel Vásquez.

relacionado con el acto de narrar, que está comprendido por un tiempo del acto de la lectura; el tiempo narrado, que se puede identificar en el tiempo de la historia²⁴, de los acontecimientos que están escritos en cada capítulo de la obra. Y, en este sentido, lo que ocupa a esta investigación, es analizar el tiempo diegético. Entonces, existe, pues, una materia prima que es indisoluble para la ficción: la realidad. El tiempo narrado en una obra de ficción tiene que ver con los acontecimientos propiamente internos, los que ocurren dentro y no fuera de la historia. Para esto, Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*, nos menciona que:

[...] el enunciado narrativo: es la narración propiamente dicha, que consiste en la relación de acontecimientos reales o imaginarios; en la cultura escrita, esta narración es idéntica al texto narrativo. Este enunciado narrativo tiene, a su vez, una doble relación. Por una parte, se relaciona con el *objeto* de la narración, con los acontecimientos narrados, sean de ficción o reales: es lo que se llama ordinariamente historia “narrada”; en un sentido próximo se puede llamar *diegético* al universo en el que deviene la historia [...] Una narración, diremos, pues, cuenta una historia, que lo convierte en discurso (Ricoeur, 2003: 501-502).

Es, entonces, los acontecimientos narrados, la temporalidad narrativa lo que interesa a esta investigación. En otro apartado se analizó la injerencia de la realidad y cómo la ficción, a través del tiempo en la narración, adquiere un carácter netamente literario, alejado de las posibilidades de ser un texto científico o histórico-social. Es por medio del discurso que vamos conociendo los acontecimientos narrados en la obra literaria. Y, para esto, es indispensable identificar las voces, los que narran, los que cuentan la historia. Sin embargo, este concepto será retomado más adelante, tomando al enunciado como principal elemento para identificar la diégesis.

En la novela *El ruido de las cosas al caer*, quien nos narra la historia es el personaje central: Antonio Yammara, un destacado profesor de derecho que busca el incierto pasado de uno de los narcotraficantes más buscados de Colombia: Ricardo Laverde. Entonces, por

²⁴ La temporalidad diegética y discursiva están diferenciados porque, la primera, tiene que ver con los años, los días, los milenios en que está transcurriendo o transcurrió la historia; y la discursiva, más bien, tiene que ver con un recurso llamado elipsis, que consiste en la supresión de tiempo para que la historia avance de una manera más ágil, y es aquí donde, a través del discurso, el narrador sólo nos cuenta lo “más importante” de lo que quiere contarnos, y es donde podemos identificar cuánto tiempo ha pasado y qué tiempo se ha suprimido. Esto tiene que ver con los enunciados que aparecen en el texto, desde el uso de los verbos (pretérito perfecto, que tiene la cualidad de narrar; y el pretérito imperfecto, que tienen la cualidad de describir, ya sea un espacio, un tiempo o a un personaje), hasta cualquier conjugación verbal que denote tiempo.

medio del discurso es que podemos identificar la voz narrativa, quien da cuenta de las relaciones personales que entabla él (personaje) con los demás. El narrador que lo sabe todo es el que da su visión por detrás, el que sabe absolutamente todo de los personajes; incluso, es quien es capaz de meterse en la mente de los personajes, como en varios relatos de William Faulkner²⁵. Este narrador da cuenta del comportamiento, de la psicología y de los deseos de los personajes y normalmente está contado en la tercera persona del singular.

Sin embargo, la voz narrativa instaurada en la novela de Juan Gabriel Vásquez parece insertarse en los dos modos, en el narrador omnisciente y en el narrador personaje, que es el que interesa aquí. El tipo de narrador que aparece en la obra, aunque está en primera persona, parece ser que es omnisciente, sobre todo por la hibridez del discursos y porque es él quien cuenta todo, pero no como un susurro, no como meros datos históricos, sino que el narrador reconoce y sabe todo de los personajes, incluso, dándoles prioridad, en algunos capítulos, a la concepción que ellos tienen del mundo. Según Todorov, en *Análisis estructural del relato*:

[...] el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona [...] o en tercera persona, pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje: el resultado, evidentemente, no es el mismo [...] Por otra parte, el narrador puede seguir uno solo o varios personajes (pudiendo los cambios ser sistemáticos o no) (Todorov, 1970: 178).

Ya identificado la voz narrativa, que es importante en el acto de la lectura, será importante distinguir, por medio del discurso, las acciones que los personajes van entramando, ya que sobre todo el narrador-personaje es quien intenta develar el secreto de la vida de uno de los personajes más enigmáticos de la novela, y es quien gracias a toda una investigación minuciosa que hace en unos cuantos días, se descubre solo, abandonado y sin nadie más en el mundo. En este sentido, es pertinente ver cómo la figura de Antonio Yammara se va

²⁵ La referencia a William Faulkner será permanente y constante, ya que la obra del norteamericano ha sido importante en la producción de Juan Gabriel Vásquez. Ambos tenían una idea más o menos similar acerca del pasado. Por esa razón, y además de aprender la técnicas literarias. Vásquez se asume como fiel seguidor de la obra de Faulkner porque describe perfectamente la cartografía del sur de los Estados Unidos y porque comulga con la misma idea de que el pasado sigue enraizado en el presente del escritor.

delineando conforme pasa la historia, pues él es quien por medio del pasado se descubre a sí mismo y sus limitantes que tiene en medio de un escenario azotado por la violencia.

2.2.1 El narrador de la reproducción y de la acción del mundo de ficción

Dentro de *El ruido de las cosas al caer* ocurre algo en particular: el narrador se instala en una posición de contarnos una historia que se le ha revelado a través del pasado y de una imagen que ve por noticias. Según Oscar Tacca, hay dos modos fundamentales en que el narrador se presenta dentro de la obra. En primer lugar, está el narrador que se presenta fuera de los acontecimientos narrados y es quien refiere la historia desde una perspectiva particular; es, pues, el estilo clásico del narrador en tercera persona. Y está el narrador que participa en la narración. “Dicha participación puede asumir: a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el papel de mero testigo presencial de los hechos. En estos casos, el narrador se identifica con un personaje. (Es el relato en que el narrador se sitúa, habla de sí en primera persona)” (Tacca, 1978: 65).

En este sentido, se observa que en la estructura de la novela se presenta un fenómeno particular. El personaje-narrador nos cuenta su experiencia desde su yo, nos señala, a modo de periodista, los estragos que tuvo que pasar en descifrar el pasado de Ricardo Laverde. Es, pues, un narrador que va diluyéndose y mostrando su capacidad de poder contarnos una historia sin desconfiar de él. Es decir: esa omnisciencia, el narrador que todo lo ve, se transforma en un personaje y va contando lo que sucedió. Es por eso que en el segundo narrador que nos ofrece Tacca “[...] el narrador habla hipostasiándose a un personaje, la visión es forzosamente monoscópica, el acontecimiento obligadamente parcial (en los dos sentidos), restringido a la subjetividad del personaje” (Tacca, 1978: 66). Ya en este punto, es al narrador a quien no se le permite tener, por ningún motivo, un desacierto o una vacilación. El narrador, en este caso el narrador-personaje, a pesar del cambio y de la inadvertencia que hace sobre la posición que toma en la historia, no nos permite cuestionarlo ni preguntarle el porqué cuenta de ese modo y no de otro; por qué nos provee de informaciones de esa índole y por qué participa en la historia; e incluso, ni siquiera por qué adopta la posición de

omnisciente cuando la novela está narrada en primera persona. Es el punto interesante de *El ruido de las cosas al caer*: la historia se mantiene por la veracidad del narrador, aunque haya roto los límites entre la omnisciencia y la primera persona.

En este sentido, el narrador, su figura y su trascendencia depende de cómo estén distribuidas las informaciones. Además, el hecho de que su omnisciencia esté oculta en el estilo directo libre (al darles la voz a los personajes) no quiere decir que abandone sus posiciones para contarnos la historia, sino que de ese modo va contándonos esa parte que él conoce, y que sin embargo busca darles voz a los demás personajes para que completen la historia. Es como una caja de infinitos narradores que se van concatenando a lo largo de la historia. Sin embargo, el narrador principal no se diluye del todo. Porque, aunque los narradores transmutan entre sí, lo que realmente importa dentro de la historia es la información que se muestra; son esos acontecimientos, lo que *ocurre*. Entonces, siguiendo la directriz del narrador:

Básicamente, la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la novela. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni la de los personajes. Pero sin narrador no hay novela. Conviene, pues, abandonar aquella idea, tan repetida en Forster, de que el creador y el narrador son una y la misma persona. Un leve esfuerzo de abstracción permite distinguir entre *autor* y *narrador* –aunque la figura del primero asome muchas veces por encima del hombro del segundo. El narrador no tiene una *personalidad*, sino una misión, tal vez nada más que una función: *contar* (Tacca, 1978: 69).

Más adelante referiré acerca de este punto muy importante. Si bien existe una brecha enorme entre narrador-personaje-autor, hay, sin embargo, una cercanía. Pozuelo Yvancos, en *Teoría de la autobiografía* (1990), habla un poco sobre la autobiografía como un mecanismo referencial entre el autor y el narrador. Un punto interesante que se revela en la poética de Juan Gabriel Vásquez, sobre todo por la cantidad de datos que retoma de su vida personal y de la realidad concreta de Colombia. Dos aspectos que más adelante desarrollaré, específicamente en el tercer capítulo, en la parte de la memoria ficcional.

2.2.2 El yo poético en *El ruido de las cosas al caer*: un narrador que se transforma en omnisciente

La voz de una narración está específicamente centrada en la utilización del discurso, sobre todo en el uso de los verbos que denotan acción. En un principio, podemos entender que *El ruido de las cosas al caer* está contada por un narrador omnisciente, y que su estilo es más bien de un periodista experimentado y de un conocedor de los acontecimientos históricos; sin embargo, a lo largo de la lectura, los indicios de que el narrador es *otro* que se menciona por los verbos van dando pie a un nuevo enfoque: es un narrador-personaje que nos cuenta la historia y no un narrador omnisciente. Ahora bien, es importante que en este apartado mencione un aspecto importante: ¿es el autor, entonces, quien cuenta la historia? Toda narración está caracterizada por la ficcionalización de los acontecimientos, lo que quiere decir que lo que se cuenta no necesariamente tuvo que haber ocurrido; más bien: en realidad lo que nos narra el autor es lo que le hubiera gustado que pasara.

Aunque no pretendo develar en este momento, es importante mencionar que la novela de Juan Gabriel Vásquez tiene una característica particular: el autor rompe con lo establecido para dar a conocer a un narrador-personaje que se impone y que, a la vez, es el protagonista de la historia. Es poco usual ver este tipo de narrador. En *Delirio* Laura Restrepo propone una técnica que William Faulkner y Virginia Woolf hicieron con sus obras. En este sentido, la novela del norteamericano *El ruido y la furia* se va conectando con *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, cuya voz poética está caracterizada por el monólogo interior. Esta parte es importante rescatarla, ya que Juan Gabriel Vásquez retoma la voz del narrador-personaje de *El ruido de las cosas al caer* como un monólogo interior de largo aliento, y que sin embargo va saltando en los tiempos y en los espacios. Ocurre algo similar en la novela de *El mundo de afuera*, de Jorge Franco, en donde el autor va trazando y delineando a sus personajes con el recurso convencional de la narración, y que sin embargo utiliza el discurso directo libre para darle voz propia a sus personajes, aspecto que guarda semejanza con los monólogos de Faulkner y Restrepo.

A partir de la apertura de la literatura moderna, Vásquez retoma aspectos en su obra literaria para explorar otros registros en las voces de los personajes y de sus narradores. Aunque aparentemente tiene un estilo y una forma convencional, *El ruido de las cosas al caer* no es una novela decimonónica o histórica: más bien, es una obra que tiene la particularidad de narrarnos los estragos de la memoria y la violencia, de cómo el ser humano, especialmente del colombiano, va registrando en su imaginario los acontecimientos del pasado, y es por eso que por medio del discurso directo libre se puede apreciar aún más y con mayor verosimilitud los sucesos más fríos y dolorosos que puede atravesar el humano. Es aquí donde podríamos decir que el narrador Antonio Yammara es alguien parecido a Juan Gabriel Vásquez. La autoficción es otra de las características que se abordarán en el capítulo III, en donde haré una analogía entre Antonio Yammara y su relación con el *otro*.

2.3 El concepto de mimesis y verosimilitud: la relación que tiene con la novela

Para esto, he clasificado a los personajes de la novela para ver la función que cumplen según sus acciones y ver de qué manera se logra el efecto de verosimilitud a través de la ficción. Primero, comprendamos a la ficción como una extracción de la realidad, que es indisoluble al mundo concreto tal y como lo percibimos. Y comento esto porque, si bien es cierto que Juan Gabriel Vásquez recrea a personajes que existieron en la vida real, es menester tener en cuenta que la función de la novela (y de ninguna obra literaria) no es decir la verdad, sino hacer parecer verdadero. Es por eso que, ya dejando en claro estos conceptos que son importantes, analicemos la función que cumple cada uno de los personajes según sus acciones dentro de la diégesis.

El concepto mimesis, que aparece en la *Poética*, es retomado como una forma fiel de transformar la realidad por medio del lenguaje. Para Aristóteles, desde la tragedia, que en ese entonces era representada por personajes a través del hexámetro y del canto, la mimesis era la imitación, es decir la composición de acciones que realizaban los que representaban la

obra. Para esto, Aristóteles menciona que “[...] la imitación de la acción es la fábula²⁶, pues llamo según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer” (403). En este sentido, para Aristóteles la tragedia estaba compuesta de seis partes²⁷; y que, sin embargo, preponderó el de la estructuración de los hechos. Aunque esta categoría la aplicó a la tragedia, que es el arte de representar una obra escrita en una obra teatral, en la novela ocurre algo análogo: hay personajes que realizan acciones, y son éstos quienes conducen, a través de los hechos que realizan, a cambios que sufren a lo largo de la historia, y son estos cambios los que caracterizan, de manera específica, a los personajes. Y más adelante afirma que:

[...] la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo (403).

Al decir que los hechos es el fin de la tragedia (al decir hechos se refiere a la fábula) estratifica la importancia que deberían tener las composiciones tanto en verso como en prosa. De las partes que estaba compuesta la tragedia se retoman los elementos más importantes: la elocución, que era la expresión mediante la palabra²⁸, y que en la actualidad se refiere a la voz narrativa; el elemento del pensamiento se refiere a la expresión verbalizada, que es la retórica, cómo es que hablaban y de qué modo lo hacían los que realizaban las acciones. Para esto, Aristóteles apunta que existen fábulas simples y fábulas complejas, y en este sentido, llama “[...] simple a la acción cuyo desarrollo, continuo y uno, tal como se ha definido, se produce el cambio de fortuna sin peripecia y agnición; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas” (409). Es decir, Aristóteles preponderó, de entre las dos fábulas, aquella que era capaz de traspasar los límites de la realidad, porque la agnición era fundamental para el personaje. Era casi una obligación para los personajes pasar del bien al mal y viceversa; y no quedarse en un mismo plano, en un

²⁶ En este sentido, Aristóteles retoma la fábula como la trama o historia (diégesis).

²⁷ Estas seis partes son la fábula, la elocución, carácter, espectáculo, pensamiento y canto, de cuyas partes sólo retomaremos el de la fábula, puesto que este trabajo tiene como finalidad profundizar más en este aspecto. Los demás podrán ser analizados en otra investigación.

²⁸ *Poética*: 405.

mismo estado de ánimo, sin que le sucediera nada. De ser así, simplemente no habría fábula ni historia ni nada.

¿De qué manera se puede aplicar la teoría de Aristóteles en la novela, si él, desde la antigüedad, aplicó estos elementos a la tragedia? Sostengo que lo referido puede aplicarse a la novela *El ruido de las cosas al caer*, porque desde este punto de vista, la fábula que nos cuenta el personaje-protagonista, que es Antonio Yammara²⁹, es compleja en el sentido de que le ocurre un cambio (vive y experimenta peripecia y agnición). Es decir, desde el momento en que Antonio Yammara decide contar la novela, se percibe una necesidad de exorcizarse de un pasado que lo atormenta, y más aún, es él quien cuenta la historia; pero no importa tanto que él cuente la historia, sino que alguien cuente lo que pasó. Aquí, la figura de Antonio Yammara será fundamental para percibir, a través de la lectura y de las voces de los personajes, las peripecias, los cambios, las vicisitudes, las dificultades que viven y experimentan todos y cada uno de los actantes, así como el mismo protagoniza, que utiliza la narración para contar qué fue lo que le pasó. Así, se observa en este pasaje:

Y es así que se ha puesto en marcha este relato. Nadie sabe por qué es necesario recordar nada, qué beneficios nos trae o qué posibles castigos, ni de qué manera puede cambiar lo vivido cuando lo recordamos, pero recordar bien a Ricardo Laverde se ha convertido para mí en un asunto de urgencia. He leído en alguna parte que un hombre debe contar la historia de su vida a los cuarenta años, y ese plazo perentorio se me viene encima: en el momento en que escribo estas líneas, apenas unas cuantas semanas me separan de ese aniversario ominoso. La historia de su vida. No, yo no contaré mi vida, sino apenas unos cuantos días que ocurrieron hace mucho, y lo haré además con plena conciencia de que esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, ya ha sucedido antes y volverá a suceder.

Que me haya tocado a mí contarla es lo de menos (Vásquez, 2011: 15).

La novela *El ruido de las cosas al caer* tiene una característica principal: el personaje nos narra una fábula, una historia compleja y no simple. ¿En qué sentido? Y no relaciono lo complejo con lo complicado o difícil, sino por los cambios, por las aventuras que emprenden

²⁹ En el apartado de Verosimilitud y Ficción abordé sobre la relación de ficción-realidad. Comenté esto porque aparentemente Juan Gabriel Vásquez es quien cuenta la historia, puesto que él estudió derecho, así como el personaje y, además, estuvo y vivió los estragos de la violencia que flageló al país en los años 90's. Es por eso que, desde este punto de vista, el personaje toma la voz para narrar la historia de un personaje que, por muchos años, ha permanecido de manera anónima y enigmática.

los personajes a lo largo de la historia. Antonio Yammara no sólo es un profesor de derecho, sino un padre, un amigo, un profesionalista que se desarrolla en un determinado tiempo y espacio, y que, a través de estos aspectos, los personajes viven, experimentan, y en el caso de Yammara, investiga la vida de Ricardo Laverde.

Además, con la teoría de Aristóteles, se afirma que el personaje debe tener un cambio, pero no un cambio del mal al bien, sino del bien al mal, de la fortuna a la infortuna. Sin embargo, para que estos cambios no sean inverosímiles, es decir, que no haya una razón de ser del porqué los personajes cambian, es necesario que estén bien estructurados los hechos, de modo que en los personajes se pueda percibir esa necesidad de cambio, esa agnición. Es por eso que Aristóteles apunta que “[...] es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal o cual personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal o cual cosa se produzca otra” (417).

Aquí, Aristóteles emplea un término bastante usado en la literatura. En primer lugar, la verosimilitud que él menciona es al hecho de que ese cambio que sufre el personaje sea cercano a la realidad real. Los personajes que tienen una función dentro del texto van cambiando conforme a lo que se enfrentan en la historia. Por ejemplo, sería difícil creer que un personaje de barrio o de escueta formación académica utilice un lenguaje amplio o académico. Se tiene que hacer referencia al estilo, a la forma de vida, a la ideología política y cultural que tiene de su contexto, y de este modo no sólo transportar de manera verbal una forma de ser, sino una significación dentro de la obra.

En este sentido, podemos afirmar que el personaje Antonio Yammara es un personaje cuyo cambio corresponde a los hechos que realiza dentro de la historia, puesto que, aunque no llega a buen término, su vida cambia. Primero porque no es un personaje que utilice un lenguaje coloquial. Se percibe, a través del discurso directo libre, un manejo del vocabulario ampliamente técnico. Además, no sólo se concibe al personaje como un conocedor del lenguaje, sino conocedor de la historia en que vivía. Desde el inicio de la novela, que es el capítulo titulado “Una sola sombra larga” se percibe el hastío y el ambiente en que se va a desarrollar la historia:

El primero de los hipopótamos, un macho del color de las perlas negras y tonelada y media de peso, cayó muerto a mediados de 2009. Había escapado dos años atrás del antiguo zoológico de Pablo Escobar en el valle del Magdalena, y en ese tiempo de libertad había destruido cultivos, invadido abrevaderos, atemorizado a los pescadores y llegado a atacar a los sementales de una hacienda ganadera (Vásquez, 2011: 13).

Aquí no sólo se percibe que Antonio Yammara tiene un lenguaje íntimamente poético, sino que contextualiza los hechos que le ocurrieron hacía unos años atrás, cuando se encontró a Ricardo Laverde, narcotraficante que conoció en un billar en el centro de Bogotá. El hecho de que el personaje esté situado en un lugar geográfico real y que haya mencionado a un personaje que realmente existió, en este caso Pablo Escobar, no quiere decir que sea verdadera la historia. Esta verosimilitud³⁰, como sustantivo, radica en que el personaje vive una peripecia, experimenta lo que experimentaría cualquier ser humano, y que todo esto que vive no está en discordancia con lo que podría vivir un ser humano. Ya Aristóteles había afirmado que el poeta es imitador³¹ de la realidad; pero, en este sentido, imitar no es sinónimo de hacer de la realidad una caricatura, sino de recrearla, de hacerla posible en un mundo de ficción que, en este sentido, ésta es la característica principal del género novelesco.

2.3.1 El concepto de personaje: Angélica Tornero

Angélica Tornero, en el libro *El personaje literario: historia y borradura*, aborda el tema del personaje de una manera propositiva. A modo de análisis hermenéutico, busca explicar al

³⁰ Como está referido en un capítulo, la verosimilitud tiene que ver con otros elementos que la caracterizan. En la literatura es indispensable que se cumpla esta categoría porque sólo por medio de este artificio se diferencia de los demás textos escritos en prosa y verso, como el caso de la obra dramática y de la poesía. Además, como lo apunté en el capítulo anterior: no podemos decir que la verosimilitud debe mantenerse en un estado puro, incuestionable, inasible. Basta un ejemplo. En *El arte de la distorsión*, Juan Gabriel Vásquez hace un ensayo en donde habla acerca de su visión que tiene de *Cien años de soledad*. Él, por ejemplo, se expresa de la novela como un acontecimiento histórico y no como una obra totalizadora, ficcionalizada, magicorrealista. Lo apunta en el sentido de que *Cien años de soledad* debe leerse como una obra histórica, como un producto de una realidad determinada y no como algo imposible de que suceda. Sin embargo, el concepto que maneja Juan Gabriel Vásquez es muy cuestionable, sobre todo porque no todos los latinoamericanos comprendemos el mundo de García Márquez tal cual lo comprendió él. Es por eso que la verosimilitud está en constante cambio. Para algunos esos cambios sólo tienen que ver con una identidad geográfica; para otros puede ser una cuestión de visión del mundo. Tanto la realidad como la verosimilitud no pueden considerarse como conceptos terminados ni acabados: son categorías que van girando, cambiando con el paso del tiempo y con la manera de ver la obra de ficción.

³¹ Citado en *Poética*: 437.

personaje como categoría y su importancia en el texto narrativo. Toda la literatura, desde sus orígenes, comenzó con la oralidad y que, muchos años después, se fue haciendo de forma escrita. Es decir, se utilizó el lenguaje escrito para narrar o contar historias. La literatura está caracterizada por dos cosas: por las acciones que ocurren y porque éstas son contadas por un narrador particular; alguien es quien pone en movimiento las acciones, la historia por medio del lenguaje y así, como lo refiere Tornero “[...] el lenguaje es la causa material; la disposición de las acciones imitadas de los mejores o los peores, la causa formal; el escritor o creador es la causa eficiente, es decir la causa por la cual procede el movimiento, y la causa final, la propia imitación de las acciones” (2011: 22).

El concepto de imitación, desde la visión aristotélica, implica aceptar que el poeta o creador tiene que representar la realidad tal cual por medio del lenguaje. Pero hay que decir que autor y narrador no son lo mismo; ocurre también con vida y obra. El hecho de que alguien, una especie de dios omnipresente, nos cuente historias; o que lo haga desde diferentes puntos de vista, no quiere decir que lo narrado es la representación fiel de la realidad, o la imitación exacta de la misma. El concepto de imitación, en este trabajo, está abordado desde un punto de vista ontológico. Es decir, en un texto, en este caso, la novela, los personajes son imitación de la realidad porque expresan emociones o tienen vivencias que un ser de carne y hueso vive en la vida real. Es por eso que los personajes son una representación ficcional de un determinado contexto. Es decir, la imitación es una expresión de vivencias, de cosas que experimenta el ser humano que tiene como herramienta principal el lenguaje escrito.

Por ejemplo, la música es un arte íntimamente ligado a las expresiones corporales y emocionales del hombre; y aunque el ritmo es tomado como elemento principal para la creación de música, el ritmo es algo que proviene de la naturaleza misma; y esto no quiere decir que la música es una copia de la naturaleza, sino una recreación por medio de sonidos. Ocurre lo mismo con la literatura: la función de la novela es la de poetizar la realidad y hacerla ficción. Esto se refiere a que:

No hay copia de algo externo, sino configuración a partir de lo real; forma que realiza a la materia y le da sentido. Así, mimesis en la literatura dramática significa especialmente imitación de acciones (de la realidad) con lenguaje literario [...] y no

simplemente, copia de copia de un mundo ideal, inmutable, como lo comprendió Platón. La imitación de las acciones de los hombres (acciones reales, del mundo real) con lenguaje literario, siguiendo un orden causal, permite la inteligibilidad” (Tornero, 2011: 27).

En este sentido, la imitación creada en el texto debe cumplir una función no de ser realista, sino de hacer parecer verdadero. La imitación no sólo significa darle la cualidad al texto de ser verosímil, sino de poetizar la realidad. Es por eso que en el análisis de los personajes de *El ruido de las cosas al caer* implica retomar este aspecto central que apunta Tornero. Antonio Yammara es quien desde un principio presenta cualidades, virtudes, pensamientos y modos de obrar que lo caracterizan. Desde el inicio menciona que lo que está contando es algo que le sucedió apenas años después de que cumpliera los cuarenta años de edad; y es aquí en donde se percibe una terrible obsesión por el pasado.

Antonio Yammara emprende un viaje, una investigación que lo hará cambiar a lo largo de los acontecimientos que experimenta en toda la novela. Desde este punto de vista, el personaje no puede permanecer en el mismo lugar ni con la misma forma de pensar. Tal es el caso evidente de Odiseo, aquel mítico personaje de Homero, que desde que dejó su tierra Ítaca y, después de su regreso, cuando encuentra a su esposa Penélope y a su hijo Telémaco, ya no permaneció igual después de su extravío en el inframundo. Después de esto, Odiseo no fue el mismo, su forma de vida cambió.

Algo similar ocurre con Antonio Yammara: él es un personaje libertino, que antes de todo eso había conocido a Aura, una exalumna de la universidad y que, con el paso de los años, formalizó una relación íntima. Él, en su condición de descubridor de una verdad aparentemente imposible, emprende una investigación, una exhaustiva investigación sobre la vida de Ricardo Laverde. Es por eso que la imitación como acciones no sólo queda en la forma extática de un personaje, porque éstos, en las acciones, van modificando su forma de actuar. Por eso, como lo apunta Angélica Tornero:

El personaje tiene un carácter que lo define y tiende a ser congruente con este carácter en sus actuaciones, así, es probable que siga actuando como lo ha hecho de manera general, pero también es probable que no lo haga. Es decir, no hay ninguna certeza absoluta en relación con determinada actuación posible [...] Si el personaje ha tenido actuaciones virtuosas, por ejemplo, si ha sido generoso en determinada circunstancia,

es verosímil que sostenga este modo de ser en otras circunstancias específicas; no obstante, como ya se dijo, también es probable que esto no ocurra (2011: 31-32).

Aunque estas aseveraciones están tomadas, de algún modo, de Aristóteles, y éste las aplica a la tragedia, la noción de imitación se puede aplicar a un texto novelesco en el sentido de que dentro de la obra existen personajes o identidades que proveen de movimiento narrativo al texto; y con esto me refiero a que los personajes son los que cambian, los que experimentan emociones, los que pueden ser buenos/malos, héroes/antihéroes/, como ocurre en la novela expuesta. La autora también retoma un concepto importante que ya he mencionado con anterioridad. La verosimilitud en la literatura es fundamental. Aristóteles planteaba que era preferible lo imposible verosímil que lo posible inverosímil. Para él era inaceptable que seres imaginarios o extraordinarios no hicieran acciones en correspondencia con su forma de ser; y, peor aún, que sus acciones fueran improbables. Las acciones de los personajes de la novela corresponden a hechos que sólo tienen una función estructural y que esto no se aleja de lo probable, puesto que el escenario en que se narran las acciones es tomado de la realidad real. Y no sólo basta decir esto, sino que en los personajes debe existir una correspondencia fiel.

Por ejemplo, en el caso de “La noche boca arriba”, de Cortázar, un personaje está experimentando dos acontecimientos concatenados y que se conectan con la narración. Sin embargo, al final, el narrador nos dice que el personaje había vivido durante un tiempo en un sueño que para él era inevitable. Aquí, las acciones corresponden a una fidelidad con los personajes, porque la vuelta de tuerca se justifica por el momento onírico en que se encontraba el personaje que estaba a punto de ser sacrificado por los aztecas. O el caso de *El reino de este mundo*, en donde Carpentier nos narra cuando Mackandal se transforma en una mariposa, y que sin embargo, esta metamorfosis está justificada por el ejercicio religioso heredado por el vudú.

En este sentido, y retomando lo anterior en el análisis de *El ruido de las cosas al caer*, las acciones que realiza Antonio Yammara corresponden a la verosimilitud de que eso es posible. De este modo, sostengo que la figura del personaje es importante, pero no como una persona, sino como la representación que éste realiza dentro de una obra literaria. La novela se mueve por las acciones que realizan los personajes, no por los personajes mismos, que

encausan a formas de ser, de pensar, y de vestir, y que más adelante retomaré para reforzar la idea de identidad de los personajes.

Es por eso que esas acciones determinan la cualidad significativa de la identidad. Angélica Tornero sigue apuntando que este cambio se produjo ya en el siglo XX, cuando los autores se interesaron en el psicoanálisis, en la interiorización de la mente humana, en lo que los movía para realizar tal o cual acción. Es por eso que el personaje ya no puede permanecer extático, inamovible, sino que debe cambiar, moverse en el la fábula, en la historia. Para esto, Tornero apunta que:

Esta caracterización clásica de los personajes, basada en el realismo intelectual aristotélico, se opone al naturalismo empirista, propio de la concepción del personaje, construida con el realismo moderno, en el siglo XIX. Los personajes no son ya considerados de manera externa, como inmutables, sino desde el interior, a partir de consideraciones psicológicas. En ese momento, se habla ya de personajes y no de caracteres (2011: 53).

Autores del siglo XX, especialmente en Latinoamérica, practicaron de manera asidua esta concepción de identidad del personaje que ya manejaban autores como Ernest Hemingway, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe. Ya la forma de la concepción de la construcción del personaje había moldeado la visión de los escritores, pues no sólo bastaba con reescribir la realidad, de reproducirla, sino de ver desde dentro de los personajes y ver cómo actuaban ellos desde su interior. Es por eso que analizaremos ahora la identidad del personaje literario como el pilar de la obra novelesca.

2.3.2 La identidad del personaje literario

Al analizar la identidad del personaje literario como alguien que actúa dentro de la obra literaria, es imprescindible identificar la voz con que está contada la novela, aspecto que nos permitirá encontrar la función actancial que tiene el personaje como un ser autónomo. Primero, debemos comprender que la obra de ficción está situada en un espacio y tiempo determinados. Como estamos hablando de una novela reciente, publicada en 2011, y está

situada en un contexto histórico-social de la violencia colombiana, hay que aclarar que los acontecimientos narrados en la obra tienen calidad de ficción y no de imitación³².

Se ha visto en otras obras de Juan Gabriel Vásquez, como por ejemplo en *Las reputaciones*, que el autor quiso ver a los personajes de un modo caricaturesco, una cuasi calcomanía de lo que eran verdaderamente en la realidad. Esta característica no es precisa de autores del siglo XXI: hay una tradición de la segunda mitad del siglo XX que han dibujado perfectamente la realidad a través de la literatura. Fernando Vallejo lo hizo en *La virgen de los sicarios*, en donde Alexis, el narrador-personaje, nos cuenta cómo es la vida del sicario en Colombia, cuyo trabajo es asesinar a personas. Haciendo un recorrido, podemos decir que la ficción dota a la realidad de eso que llamamos literario, y que ocurre a la inversa: la realidad dota a la ficción de verosimilitud. Es por eso que Patricia Cabrera López, en *Con las armas de la ficción*, nos dice que:

[...] ciertas novelas coinciden con las disciplinas sociales e históricas en el propósito de organizar textualmente la experiencia social. La maleabilidad del género puede hacer que las novelas concurren o se adelanten a incorporar –imaginativamente y sin las coerciones de las disciplinas sociales– la memoria preservada en la oralidad (2012: 105).

Es claro que Cabrera intenta esbozar una influencia de la realidad dentro de la literatura, rescatando la memoria, aspecto que retomé en el primer capítulo (la influencia que ejerce la memoria en la preservación del pasado) y categoría que aplicaré en el tercer capítulo, denominándola memoria ficcional (cuyo objetivo es proponer un estudio funcional de la

³² Al decir imitación puede resultar complicado el concepto. Pero el ejercicio de este apartado es ver de qué manera el personaje es una identidad, específicamente en *El ruido de las cosas al caer*. La literatura, sin duda, es una herramienta que permite acercarnos a la realidad. Incluso, algunos críticos han impuesto que la literatura no representa la realidad sino que es la realidad misma. Esto es muy cuestionable, ya que si pensamos el ejercicio del historiador como poseedor de la verdad, podemos decir que lo que está escrito en los libros de historia son también ficción, ya que muchos acontecimientos del pasado son sólo la reestructuración de documentos y huellas que quedaron como evidencia. En este sentido no pretendo hacer una confrontación de lo que debe o no considerarse historia, más bien, sino qué y cómo debemos considerar la literatura. La novela realista del siglo XX nos definió un concepto de lo que aquellos autores consideraban literatura y cómo representaron la realidad en su momento. Pero el concepto de imitación aquí empleado no responde a lo que Aristóteles llamaba: una imitación fiel de la realidad; sino, más bien, que el concepto de imitación está caracterizada con poetizar la realidad tomando elementos de ésta y hacerla verosímil. Además, ¿qué sentido tendría representar o imitar la realidad tal cual a través de la palabra sin darle un giro ficcional? Me parece que esto es lo que precisamente ocurre con el concepto de imitación: no es representar sino configurar la realidad, recrearla y rehacerla, de modo que desde el punto de vista literario podamos conocer, desde otra perspectiva, lo que es el mundo circundante.

categoría dentro de la diégesis, ya no de la realidad real); sin embargo, Jean-Phillippe Miraux, sostiene que:

Evidentemente, la realidad no provee los personajes; ella es el trampolín que permite elaborarlos e instaurar seres posibles en devenir, a partir de una suerte de revelamiento realizado en la vida cotidiana y contingente. La existencia banal es un suelo de virtualidades, un conjunto de caminos no explorados. Es función del novelista ver más lejos, transponer, crear, en la medida en que es un ladrón de lo real, un escultor de palabras que realiza potencialidades (Miraux, 2005: 67).

Es por eso que el novelista, con ojo de lupa, observa y analiza la realidad en que vive y la metaforiza a través del lenguaje escrito. Eso ha sucedido con escritores como Raymon Carver, que con su realismo sucio ha intentado describir con precisión la vida de las personas del sur de los Estados Unidos, e incluso, la misma obra de Gabriel García Márquez, que en *El otoño del patriarca*, novela de largo aliento, se redescubre por medio de la cotidianidad del lenguaje que sólo los caribeños pueden comprender. Esto no quiere decir, sin embargo, que los escritores imiten la realidad tal cual es, sino que por medio del lenguaje y de los recursos que les provee la literatura, interpretan e interpelan la realidad en que están insertos. Por eso, “el novelista conduce con arte, sabiendo que el arte de la novela, precisamente, es ante todo una transposición, no una reproducción de lo real” (2005: 70).

En la literatura puede aparecer marcada la influencia de la realidad histórica y social como parte de la discusión entre realidad y ficción. Sin embargo, hay una distinción entre estos dos conceptos. En primer lugar, porque en la literatura la ficción y los personajes están íntimamente ligados al autor, y “admite en su obra el plurifonismo y plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario, no disminuyendo, de esa manera, las cualidades de la obra, sino, antes al contrario, contribuyendo a su profundización” (Bajtín, 1991: 115-117); y en el caso de lo histórico, los datos que aparecen en los tratados sobre historia pretenden dar a conocer una verdad que puede ser admitida o no. Es por eso que la novela está dotada de elementos históricos y lingüísticos que nos permiten ver más allá de una simple obra de ficción.

La idea de Bajtín es la de reconocer qué características tiene el género novelesco, muy parecido al relato y al cuento, y de qué manera la novela se distingue de un tratado historiográfico (aunque, como ya lo mencioné, toda obra literaria está íntimamente arraigada

a la realidad). Éstos son quienes por medio del discurso, ya se indirecto o directo libre o por las diferentes focalizaciones y puntos de vista, nos cuentan las historias; y, a su vez, son resultado del pensamiento de una figura central en una obra literaria: el autor. Pero no es precisamente al autor a quien analizaré, sino a los personajes literarios como esferas de acciones que realizan en *El ruido de las cosas al caer*.

Según los formalistas rusos, quienes fueron los precursores del estructuralismo a principios del siglo XX, sostuvieron que al personaje hay que comprenderlo a partir de sus acciones que realizan dentro de la obra, ya no sólo como un carácter, como lo llamó Aristóteles, sino como identidades de acciones. Lo que apuntaba Bajtín era que por medio del discurso es como los personajes se van descubriendo, y se perciben sus acciones, su forma de pensar, su proceder en la vida cotidiana y en sus costumbres. Es así que por medio de la enunciación vamos detectando los comportamientos de los personajes y vamos caracterizándolos según sus acciones. Por medio del discurso directo libre podemos ir percibiendo cómo piensa el personaje, cómo es físicamente, a qué clase social pertenece, a qué se dedica, qué filosofía de vida tiene, cuáles son sus afinidades en el mundo. De este modo el personaje va teniendo importancia por las acciones que realiza en la obra, y no sólo por cómo es. Es por eso que al personaje literario hay que comprenderlo como un ente de acción, y no sólo de un cúmulo de palabras. Así, como lo señala Angélica Tornero:

[...] no interesa el personaje sino la acción que realiza, porque el significado no se constituye a partir de un elemento, sino de una lógica de sucesión o de una lógica narrativa: alguien hace algo con cierto propósito. Lo que determina la función, no es un personaje con características particulares, sino las acciones que alguien realiza. Dicho de otro modo, la interacción de un sujeto y un objeto (66).

Desde este punto, las acciones de los personajes son importantes; pero no como una figura simple, sino por el movimiento que realizan dentro de la historia. Todos los personajes se mueven según su ideología, sus intereses políticos y por lo que quieren alcanzar o descubrir. Por eso, el análisis de la obra se centra en Antonio Yammara, personaje que no sólo es el protagonista de la novela, sino el descubridor de una memoria olvidada por una familia arraigada y perseguida por un pasado brutal y violento. Sumergido en un estado neoliberal, en donde el capitalismo está en cambios constantes y de reestructuración, Antonio Yammara conoce a Ricardo Laverde, quien había apenas salido de prisión, y de quien apenas conocía

por los juegos que tenían en el billar que frecuentaban en el centro de Bogotá. Es importante mencionar que en *El ruido de las cosas al caer* el tiempo y el espacio son importantes, ya que por medio de estos dos artificios vamos conociendo en dónde ocurren esas acciones y en qué momento. Ésta es otra de las características de la identidad del personaje: *alguien realiza algo en un determinado espacio y tiempo, y después, ese alguien cambia, ya no es el mismo que fue al principio*. Esta ruptura que le ocurre a Antonio Yammara es lo que nos interesa analizar como identidad propia.

Los modelos actanciales que ofrece Propp ubican a Antonio Yammara no sólo como personaje, sino como realizador de acciones. Y, en este sentido, la identidad de este personaje se caracteriza por la búsqueda que emprende para descubrir una verdad que parece estar lejos de ser alcanzada. Al iniciar esta investigación, a modo de recuerdo (porque lo que nos está contando el narrador es algo que ya pasó hace muchos años) el personaje se descubre personaje principal, que según Propp³³ es el héroe. Aquí, el protagonista no sólo cumple una de las funciones actanciales propuestas por Propp, sino que, a su vez, cumple la de auxiliar y antagonista. Para esto, Tornero nos refiere que “El actor o personaje es una materialización concreta y definida de la función sintáctica del actante. Se puede identificar con cualquier ser o proceso capaz de realizar acciones. A su vez, el actor puede ocupar más de una categoría actancial: un mismo actor puede ser sujeto y destinatario o bien puede desdoblarse en varios actores” (2011: 78).

La identidad del personaje está íntimamente ligada en las relaciones que entabla con el otro, y de esta manera es como Antonio Yammara va configurándose y reconociéndose en sí mismo como una unidad. La figura del personaje se centra en uno muy particular, ya que

³³ Lo que apunta Propp son aspectos fundamentales para comprender los modelos actanciales que puede realizar un mismo personaje; sin embargo, no en todos se pueden aplicar, ya que este autor sólo se interesó en la tradición folclórica rusa y en los cuentos fantásticos, en donde los personajes están diseñados para un cuento en específico. Sin embargo, Greimas tiene un esquema actancial en donde los personajes se distribuyen según la relación que tienen en las acciones de la historia. Por ejemplo: está el sujeto (que se refiere al héroe del relato, el que desea algo y busca algo); el objeto (es la finalidad del sujeto, ese deseo materializado al que buscan); el destinador (es el que permanece en oposición al destinatario); el destinatario (es, a su vez, el sujeto, en caso de que el objeto sea alcanzado por éste); el adyuvante (el que ayuda al sujeto a obtener el objeto); y el oponente, el que no permite que el objeto sea alcanzado con ayuda del destinatario ni de adyuvante; es quien no permite que la finalidad del sujeto sea resuelta de manera exitosa). En *El análisis estructural del relato literario*, Beristáin retoma estos apuntes de Greimas para clarificar la tipología de los personajes y aplicar las categorías funcionales que éstos tienen en relación con la historia narrada. Más adelante, en el capítulo siguiente, se desmontarán las categorías de los personajes y veremos de qué manera los personajes cumplen su función (o varias funciones) según sus acciones.

éstos “están histórica y socialmente situados, lo que hace que se configuren en el marco de ciertas valoraciones en este sentido, pero también son personajes que sienten, se emocionan, reaccionan a partir de su individualidad y sobre todo de las relaciones que establecen con otros personajes” (Tornero, 2011: 94). Aquí es importante mencionar que Antonio Yammara tiene mucho de parecido con el autor de *El arte de la distorsión*. Una de las características de la obra de Juan Gabriel Vásquez es que aparecen personajes que están unidas a la vida del autor. En este caso, Antonio Yammara resulta ser una suerte de alter-ego que nos permite identificarlo como el autor mismo de *El ruido de las cosas al caer*. Esto es muy particular, y más adelante analizaré la relación autor-personaje con una visión de la *autoficción*, que es una propuesta interesante que hay en la obra de Juan Gabriel Vásquez.

A estas cuestiones de la identidad del personaje se desprenden las preguntas sobre quién realizó tal o cuáles acciones, cuyo objetivo es únicamente la de urdir la trama a partir de las identidades que se deslizan a través del discurso. Es por eso que un relato o una novela narra la historia de alguien, de una vida, de una identidad que vivió en algún determinado espacio y tiempo. Aquí, los personajes son entendidos por las acciones que van realizando en la narración, pero no de un modo aislado, sino como el resultado de la interacción que tiene el personaje con los demás. Como lo mencioné anteriormente, toda obra literaria está íntimamente ligada a un contexto concreto en donde el momento histórico es determinante en algunas novelas.

Hacer un estudio interdisciplinario de la identidad del personaje implica rasgar las vestiduras de lo estético para incorporar elementos que están fuera de la obra de ficción. Por un lado debemos comprender que esta relación sólo cumple una función semántica, de direccionar la atención a los complejos componentes que puede habitar una obra con relación a la realidad. Los personajes literarios se deslizan entre la realidad y la ficción, de modo que éstos pueden confundirse por medio del discurso; incluso, podemos cometer el error de averiguar en una novela o relato una posible verdad. Es aquí donde rescato lo que apunta Tornero, pues:

Las narraciones realistas y aquellas que tienden a presentar acontecimientos en el marco de una historia –aun cuando en el discurso de la historia se presente con ciertos juegos del tiempo– ofrecen situaciones de personajes que cambian sus valoraciones conforme se enfrentan a ciertas vicisitudes de la vida; sin embargo, se puede hablar

aún de personajes que se mantienen, ya sea porque hacen promesas a otros o porque se las hacen a sí mismos, o simplemente porque el lector puede identificarlos al conservar una parte de su sí mismo a lo largo de la historia (2011: 164).

Aquí es donde se analizará la identidad del personaje como una relación con el otro³⁴, con los demás que aparecen en la obra literaria. Es importante saber que cada una de estas identidades, al menos en *El ruido de las cosas al caer*, está extrapoladas de la realidad, de modo que considero oportuno ver de qué manera el autor logra un retrato de identidades ficticias por medio del discurso: personajes que están relacionados con la realidad pero de un modo estético, acuñados en un momento dado, de un contexto determinado; de espacios y tiempos particulares y específicos. Es importante señalar que los personajes se diferencian por los indicios que aparecen en la historia (sus características psicológicas) y por las acciones que tiene y las relaciones que entabla con el otro. Precisamente es lo que se pretende, ya fijada la idea: explicar y hacer una tipología de las acciones de los personajes según sus acciones, pues, como lo apunta Beristáin:

[...] la psicología de un personaje puede resultar mucho más compleja y matizada de lo que parecen abarcar cada una de –o todas– las categorías actanciales de que podamos investirlo, y que una cosa es analizar el conjunto de rasgos de carácter y los comportamientos del personaje, y otra cosa es, en otro nivel, analizar los tipos de papeles que representa y a los que su idiosincrasia en cierto modo corresponde (2008: 78).

Desde este punto de vista, Beristáin apunta que los niveles de personaje se comprenden, sí por la manera psicológica en se característica; también por las manías que tienen y todo lo

³⁴ Helena Beristáin, citando a Todorov, menciona la importancia que tiene un personaje al entablar una relación con otro, y ver de qué manera estas relaciones trascienden en la historia, pues, “El personaje relativamente mejor estudiado es el que está caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con otros personajes”, y el personaje que en el siguiente capítulo se analizará es Antonio Yammara, cuyo desarrollo en la historia va cambiando por las relaciones que tiene con los demás (que bien podemos llamar *Los otros*, como una manera de ver a los personajes como secundarios). Para este estudio también nos vamos a basar en lo que apuntó Todorov, pues el personaje literario “se afirma ante todo en la acción, en su desarrollo como agentes”, y esto se origina por las relaciones que surgen de una determinada situación de acción; en este caso, en los diversos momentos en que los personajes se encuentran: en la crisis de la violencia colombiana, en la analepsis sobre cómo se produce la metáfora de los ruidos que caen, y el presente del personaje al verse inmerso en una relación fatídica con la hija de Ricardo Laverde. Otro aspecto importante es el hecho de que el término “identidad” utilizado aquí es lo que refiere a la identidad narrativa (el que hace una acción); no sólo como un individuo con nombre, con características físicas y psicológicas; sino, más bien, como un sujeto (agente o identidad de acción) que se vincula con el mundo.

que concierne al comportamiento interno, pues también como lo apunta Jean-Philippe Miraux:

[...] la construcción del personaje concierne ahora a la relación que mantienen la interioridad del yo y la exterioridad del mundo; más aún, la reescritura de esta interioridad en un universo ficcional donde la persona es un personaje en busca de la comprensión de sí a través de la invención de un sujeto probable en un mundo posible (2005: 72).

Finalmente, en este apartado podemos decir que los rasgos importantes que tenemos acerca del personaje es lo que apuntaba Aristóteles en su *Poética*, que los artistas imitaban al hombre a través de las acciones. Esta misma idea aparece en *La novela*, pues ahora

Los personajes son los actantes revestidos de unos caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualiza. Los rasgos psicológicos, las conductas sociales, el aspecto físico y las cualidades morales de los personajes son concreción en cada relato de los sujetos funcionales (actantes) exigidos por las funciones” (Naves, 1998: 144-145).

Con esta premisa, será necesario desarticular al personaje y todo ese entramado de acciones que realiza en la historia. Ya vimos, también, que el personaje en la novela es un ser que puede o no mantenerse extático, ya que si el personaje no realiza ninguna acción no habría un agente o una identidad de quien se hable. En sus diferentes etapas el personaje puede presentar variaciones de comportamientos, de ideologías y de metas (su relación con el objeto deseado) y es posible que, durante la interacción que tenga con los demás, con *los otros*, con el resto de los personajes, cambie de manera paralela o sesgada.

Bobes Naves explica de manera puntual esa caracterización que concierne al personaje en la novela, y no al actor, como lo concibió Aristóteles para el género dramático. Como lo mencioné anteriormente, muchos personajes que aparecen en *El ruido de las cosas al caer*, tienden a perder la esencia de persona (personajes que existieron en la vida real y que en la ficción tienen un significado diferente), pues “en el marco de la realidad lo que permite comprender como un trasunto de persona al personaje” (Naves, 1998: 146-147) es la referencialidad que éstos tienen con la realidad objetiva y circundante.

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III: EL UNIVERSO DEL PERSONAJE LITERARIO Y SU CLASIFICACIÓN

3.1 La estructura de las acciones de *El ruido de las cosas al caer*

El personaje cuenta hechos de su pasado [...].

OSCAR TACCA

Las voces de la novela.

En este apartado, que es el último de este estudio, analizaré al personaje literario en la novela *El ruido de las cosas al caer*, y veremos de qué manera sus acciones están estratificadas según su participación en la diégesis. Pero antes de comenzar con el análisis, quiero dar cuenta de cómo está construida la novela, desde su arquitectura como libro, hasta su construcción formal. En principio, la novela posee seis capítulos ordenados de manera equidistante; es decir: todos los capítulos tienen una extensión similar y cada uno de éstos tiene como característica el efecto único, que consiste en darle al lector una impresión narrativa, pues desde un principio los acontecimientos están elididos por el narrador que opta por ocultar, a través del narrador en primera persona, la verdadera razón que llevará al protagonista a descubrir el pasado de Ricardo Laverde.

El primer capítulo lleva por título “Una sola sombra larga”, y narra los acontecimientos más intrínsecos de Antonio Yammara. En primer lugar, sitúa al lector en un ámbito sórdido: el escape de un hipopótamo del zoológico de Pablo Escobar y, desde el primer subcapítulo (que es una manera de saltar los tiempos de manera deliberada) nos damos cuenta de quién es el narrador y la voz de los personajes. En este sentido, Yammara nos va dando pinceladas de los personajes que van apareciendo a lo largo de la novela. Primero menciona a Ricardo Laverde, que es un ser a quien conoció en un billar, en La Candelaria, y

de cuya presencia no puede olvidar. Después retoma aspectos de su vida, aparecen datos de que fue un estudiante distinguido de Derecho y profesor de tiempo completo en la universidad. Conoce a Aura Rodríguez, quien fue una de sus alumnas y con quien después contrae matrimonio y tiene una hija llamada Leticia. A lo largo del capítulo se van dando a conocer los hechos más importantes y las relaciones que tuvieron Antonio Yammara y Ricardo Laverde; y termina con el asesinato de éste y del problema de salud que le provocó aquel atentado siniestro a Yammara y las dificultades que tuvo después en su vida sexual con Aura (un aspecto interesante que provocará un alejamiento y un ruido doloroso para ambos).

El segundo capítulo, titulado “Nunca será uno de mis muertos”, aborda la parte de la investigación por parte de Antonio Yammara. Es decir: él despierta de su letargo (del atentado del cual fue víctima) y se pregunta por Laverde. Recuerda que en ese mismo incidente Colombia sufría otros dieciséis atentados que se habían cometido en diferentes puntos. Y aquí es donde se desprende la pregunta más importante en la trama: ¿Qué habrá hecho Ricardo Laverde para que lo mataran? Pareciera que esta pregunta es innecesaria, pues en una ciudad convulsa por los constantes ataques violentos por parte del narcotráfico, daría como resultado la fatalidad, el desorden y la tragedia. Pero a Yammara le importa el porqué del asesinato de Laverde. Porque para el personaje no sólo fue un asesinato: fue un acto de *ajuste de cuentas*³⁵. De haber sido por la violencia generalizada en ese entonces, ¿por qué no mataron, también a Yammara? Precisamente esta es la pregunta que el personaje va a tratar de responder a lo largo de los demás capítulos. Luego de su búsqueda, encuentra a Consu, casera de Laverde; y después encuentra un objeto importante que revelará el porqué Laverde murió. Y aparece Maya Fritts, y ella será quien le revelará algunos secretos y datos importantes de la familia Laverde.

En el tercer capítulo, titulado “La mirada de los ausentes”, aborda las relaciones que tuvo Maya Fritts con sus padres Ricardo Laverde y Elaine Fritts. La separación y la

³⁵ No es casual que Juan Gabriel Vásquez haya utilizado este recurso. Tiene, hasta cierto punto, la característica de ser una novela policiaca: alguien (Antonio Yammara, esa especie de detective frustrado) quiere descubrir el porqué asesinaron a Ricardo Laverde (la víctima, la razón de la investigación). Esta característica que posee la novela me recuerda a *Adiós, muñeca* de Raymond Chandler. Me parece que Marlow (el detective creado por Chandler) tiene algo de semejanza con Antonio Yammara. En realidad esto que comento es una especulación. Pero sería interesante ver de qué manera *El ruido de las cosas al caer* se empalma con el género policial o de detectives, sólo por la mención de alguien que va en busca de una verdad y que rastrea las pistas para encontrarla.

indiferencia de éstos fueron aspectos cruciales para que Maya viviera sola y se dedicara a la apicultura. Después de que Yammara recibiera una nota de voz de Maya él decide emprender un viaje a casa de ella para poder conseguir más piezas del rompecabezas; y es cuando comienzan a salir los datos históricos de la familia. A partir de esos momentos es cuando la relación de Yammara y Aura comienza a deteriorarse, después de que ésta le entregara un consolador para que reactivaran su vida sexual (Yammara quedó impotente después del atentado que sufrió mientras viajaba con Ricardo Laverde en una motocicleta) y Aura poco a poco se aleja de la locura de Yammara y pretende dejar las cosas así por el bien de su relación y de Leticia, su hija.

Los capítulos “Somos todos escapados” y “*What’s there to live for?*” tienen una cierta unidad: es prácticamente la vida de Elaine Fritts y su relación con sus padres y cómo fue voluntaria de Estados Unidos en Colombia. Yammara va descubriendo las relaciones que siempre mantuvo, de manera inconsciente, con la familia Fritts, y es cuando su matrimonio con Aura va en decadencia. Su hija Leticia ya no lo reconoce; su esposa lo abandona; Maya parece ser un fantasma en medio de tanta tragedia; pero sobre todo: Yammara va descubriendo, en cada pista del pasado de Ricardo Laverde y de la caja negra del avión del vuelo en que iba Elaine, un ruido que se convierte en algo insoportable, en una de esas cosas inevitables del ser humano: encontrarse a sí mismo en medio de un pasado sin nombre, de una situación que jamás podrá destruir, de una cruda realidad: el pasado es un fantasma constante que se escabulle para perturbar el presente.

En el último capítulo, titulado “Arriba, arriba, arriba”, aparece un personaje importante: Mike Barbieri. En este apartado el ruido es un elemento fundamental. Aunque no haya ruidos de manera directa o estrambóticos, los personajes sí atraviesan emociones difíciles, desde el atentado a Antonio Yammara, hasta cómo se produjo la muerte de Mike Barbieri. Es decir: el ruido es un elemento de lo trágico, de todo lo que padecen los personajes (no sólo de lo que ocurre en el tiempo diegético de la historia, sino también en el tiempo del discurso; es decir, de todo lo recordado por el personaje); y además, ese ruido es precisamente lo que le da intensidad a la narración, pues la historia se convierte en una especie de espiral que va y regresa constantemente, en un diálogo trepidante entre realidad y ficción, en las

relaciones que hay entre los personajes. Es, entonces, un ruido que va ocasionando explosiones en lo más íntimo de los personajes, pues como lo menciona el narrador:

La madrugada fresca se llenó con el llanto de Maya, suave y fino, y también con el canto de los primeros pájaros, y también con el ruido que era la madre de todos los ruidos, el ruido de las vidas que desaparecen al precipitarse al vacío, el ruido que hicieron al caer sobre los Andes las cosas del vuelo 965 y que de alguna manera absurda era también el ruido de la vida de Laverde, atada sin remedio a la de Elena Fritts. ¿Y mi vida? ¿No comenzó mi propia vida a precipitarse a tierra en ese mismo instante, no era aquel ruido el ruido de mi propia caída, que allí comenzó sin que yo supiera? (Vásquez, 2011: 248).

Respecto a la construcción formal de la novela, es preciso mencionar que dentro de ella aparecen otros recursos como la elipsis, la metalepsis, la analepsis, la pausa, y otros recursos que el autor supo acomodar de manera perfecta y que más adelante se retomarán cuando se hable del personaje elíptico. Sin embargo, la construcción de los personajes que desfilan en la novela tienen una característica: todos tienen una significación narrativa dentro de la historia que permite al lector identificarlos por su discurso, por su relación con el otro y por las acciones que realizan. En el siguiente apartado se abordará al personaje y su significación dentro de la obra y su clasificación según sus acciones.

3.2 El personaje literario y su *significación narrativa*

En este apartado, y como se ha puntualizado en los anteriores, se retoma la categoría del personaje pero ya como una significación narrativa dentro de la diégesis. Esto, sin embargo, no pretende definir al personaje, pues como lo apuntó Angélica Tornero, definirlo sería un riesgo porque, al menos esta categoría, ha ido modificándose con el tiempo y las percepciones teóricas son diversas según la obra que se analice. Sin embargo, hay que dejar en claro que una de las funciones más importantes del personaje es la de significar algo dentro de la novela, no sólo por las referencias que se hagan de ellos o por los indicios morales o psicológicos que aparezcan en la diégesis, sino por sus acciones. Es decir, el personaje literario participa de una manera particular: hay un agente que nos lo muestra a través del

discurso, y éste, a su vez, es creado por un autor. Por esa razón, algunas características del comportamiento de los personajes se comunican de manera directa con la realidad; pero la diferencia es que estos personajes están fabricados con palabras y no de carne y hueso, pues “[...] el personaje³⁶, como todo lo demás, es obra de un *autor*; segundo, porque en el caso particular de la novela el personaje no nos es presentado directamente, sino a través de un *narrador*” (Tacca, 1978: 133) y la relación que guarda el personaje literario con los acontecimientos son sencillamente narrativos: su significación pasa a ser literario y su correspondencia se justifica en el texto y no fuera de éste.

Por esa razón Pimentel llama al comportamiento de los personajes como humanos, o por lo menos “humanizables” (Pimentel, 1998: 59) y esto es porque no se puede hablar de una historia sin que haya alguien que realice las acciones; tampoco basta con mencionar personajes humanizables sin que éstos realicen algo. El efecto de movimiento narrativo se produce por la interacción de estos agentes (actores) dentro de la historia, y es aquí donde cabe mencionar que uno de los aspectos que permiten identificar a un personaje humanizado y a un humano es que el primero sólo tiene un *efecto de sentido* (Pimentel: 59) y el segundo es un ser de carne y hueso que no puede incidir en el comportamiento de los primeros, ya que ellos sólo tienen una función dentro de la obra literaria y no fuera de ella. Este aspecto es interesante porque, si los personajes sólo operan en el mundo de la ficción y no pueden salir de éste, tampoco los humanos pueden salir de su mundo (realidad concreta) para habitar el mundo de la ficción. Sin embargo, este efecto se puede lograr con el artificio de la lectura, y de hecho tiene que suceder porque, de lo contrario, no seríamos testigos de lo que ocurre en ella.

³⁶ En este apartado, Oscar Tacca señala algo fundamental: el personaje no sólo se convierte en un agente independiente, sino funcional. Pero esa funcionalidad surgirá a partir de alguien que lo mencione; y ese alguien lo hará por medio del discurso. Es por eso que los personajes siguen siendo una especie de irrealidad, sobre todo porque su discurso pasa por la prueba de un narrador. Posiblemente ésta sea la característica: ¿el personaje y el narrador han dejado de existir? Al parecer muchos de los textos que forman parte de la literatura del siglo XXI tienen la característica de desaparecer al narrador y al personaje. Ya no existe un narrador como lo conocemos, ni tampoco hay un personaje: hay varios narradores y personajes que se mueven a la par y que parecen mezclarse dentro de la narración. Por tal motivo el personaje, desde un punto de vista significativo, se ha convertido en un agente difícil de definir, sobre todo por las dualidades que presenta en las diferentes manifestaciones de la literatura. Veamos, verbigracia, si se puede ahondar en el concepto de personaje literario según sus acciones y su relación con el otro; si realmente puede existir una significación narrativa en la novela *El ruido de las cosas al caer*, tomando como referencia a Pimentel.

Greimas propone una definición de personaje, y se refiere a él como “unidad léxica, de tipo nominal que, inscrita en el discurso es susceptible de recibir, en el momento de su manifestación, investimentos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva” (Pimentel: 60); y de este modo conocer, a través de la descripción sintáctica, la función del actor-personaje. Siguiendo la propuesta antes mencionada, la significación narrativa de uno de los personajes que aparece en *El ruido de las cosas al caer* rompe con la definición de Greimas, ya que su unidad léxica sólo se manifiesta de tipo pronominal; es decir, el nombre del personaje más importante no actúa de manera directa dentro de la narración, sino que esta referencia histórica nos permite acercarnos un poco más a la fatalidad y conclusión del personaje protagonista. Este personaje, que se inserta dentro de la dimensión temporal del relato, entra en una categoría de las anisocronías: la elipsis.

3.2.1 El personaje elíptico

La elipsis, según Pimentel, es un “Movimiento narrativo que nos da una impresión de máxima aceleración. Una duración diegética dada no tiene “lugar” alguno en el discurso narrativo. No se da cuenta de esos diez años, ni siquiera en forma resumida” (Pimentel: 49). Dado que este concepto sólo se utiliza para la supresión de algún dato temporal importante de la diégesis que no se quiere contar, ni siquiera a modo de *Resumen* o *Pausa descriptiva*, es importante mencionar que el *tempo* contemplado es variable y resulta eficiente porque se reducen las escenas narrativas y se esconden para que el lector llene esos *vacíos narrativos* que aparecen en la historia. Si dentro del tiempo narrativo la elipsis cumple la función de una supresión, en la dimensión actorial ocurre algo similar, aspecto que se retomará para analizar, desde el esquema actorial que propone Greimas, las relaciones que guardan entre el personaje elidido o el personaje elíptico.

Uno de los mejores ejemplos del personaje elíptico que se pueden encontrar en la literatura es Addie Bundren, que aparece en *Mientras agonizo* (2010), una de las novelas dramáticas y mejor logradas de William Faulkner, en donde explora la situación del personaje elidido y que habla desde un lugar aparentemente fuera del tiempo narrativo, y que sin

embargo funciona como engranaje en la narración para que ésta tenga una cronología en las acciones. En primer lugar, Addie aparece como un personaje que está a punto de morir, agonizando en su lecho y esperando a que sus hijos, especialmente Cash, le fabriquen el ataúd donde será enterrada en un condado cerca de Jefferson. Sin embargo, a diferencia de los quince monólogos interiores de los personajes que actúan directamente en la obra, Addie sólo se descubre incólume ante su inevitable destino, y espera a que todos alisten lo necesario para llevarla a enterrar. Esta permanencia de Addie genera en el lector dos cosas importantes: el desprendimiento de malos olores de su cuerpo y el ruido que Cash hace con el serrucho mientras bisela la caja en donde pondrán a su madre. Cabe mencionar que esta novela no es una historia descriptiva, ya que lo que interesa narrar es la frialdad que una familia puede tener ante el cadáver de la matriarca que vio por ellos por durante muchos años. Más bien: ésta es una novela de personajes, cuya función, desde los monólogos interiores, es dar a conocer su particular punto de vista de los hechos.

Las voces perfectamente delineadas trazan la historia desde su visión y participación en la historia. Entonces, ¿de qué modo ocurre la supresión o la omisión de un personaje dentro de *Mientras agonizo*? Aunque su discurso está insertado dentro de los monólogos de los demás personajes, ella nunca actúa de manera directa; incluso, sus intervenciones pueden confundirse con una voz coral muy parecida a las que aparecen en las tragedias griegas de Sófocles o Aristófanes, autores que renovaron el género insertando una voz que narra, desde afuera, las hazañas de los guerreros o actores de la obra. A este aspecto, se menciona a continuación un ejemplo de cómo Addie Bundren aparece en la historia sin que necesariamente realice una acción.

Saldrá e irá hasta donde está Peabody, donde pueda quedarse en penumbra y mirarle la espalda con una expresión tal que el médico, al sentir sus ojos, se dará la vuelta y dirá: Yo no dejaría que esto me apenara tanto. Era ya anciana, y estaba enferma. Sufría mucho más de lo que nos imaginamos. No tenía cura. Vardaman se está haciendo mayor, y te tienen a ti para que cuides de ellos. Yo trataría de que esto no me apenara tanto. Ahora será mejor que vayas a hacer algo de cena. No hay necesidad de que hagas mucha. Pero tienen que comer. Y ella le seguirá mirando, diciéndose: Usted podría hacer tanto por mí si quisiera. Si usted lo supiera... Yo soy yo y usted es usted, y yo lo sé y usted no lo sabe, y podría hacer tanto por mí si

*quisiera, y, si usted quisiera, yo podría contárselo y nadie tendría que saberlo más que usted y yo y Darl*³⁷ (Faulkner, 2010: 55).

El monólogo de Addie se da en una intervención a modo coral dentro del discurso de Darl, uno de sus hijos y el más conflictivo de la historia. Una de las razones por las cuales Addie aparece como un personaje elidido, es porque corresponde a la definición de elipsis que hace Mike Bal, pues apunta que “El acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida. O el acontecimiento es tan difícil de expresar verbalmente, que es preferible mantener un total silencio sobre él” (2014: 79). Quizá una de las razones por las cuales el narrador decide no mencionar a un personaje, es porque la situación narrativa es tan dolorosa que es preferible ocultarla, sólo aludirla y no caracterizarla dentro de la obra. Otra característica del personaje elíptico es que éste habla *desde afuera*, desde el *otro lado* (bien podría ser un sueño, un recordatorio o desde la muerte). Esto es muy importante, porque una de las características de la novela de personaje elíptico radica en que éstos están trazados de un modo psicológico. Es decir: ya no importan tanto las referencias morales o físicas de los personajes como era narrado en el siglo XIX³⁸, sino que, lo que ahora importa, es su intervención psicológica, sus rasgos puramente intrínsecos.

Entonces, ¿cómo llamarlo una identidad narrativa o significación narrativa si dentro de la historia no realiza nada? Esto se responde porque la intervención de este tipo de personajes está dada en *su consciencia*. Es decir, hay alguien que siente, que percibe y que dice algo sin que necesariamente ese alguien o esa identidad interactúe con el otro. Esta reflexión acerca del personaje elidido es por dos razones fundamentales: los agentes que

³⁷ A diferencia de la tragedia griega, las voces corales no están en cursivas. Sin embargo, en la novela de Faulkner sí, y esta marca sirve para diferenciar al personaje interviniente de quien narra la historia a través del monólogo interior. Todas estas marcas que utiliza Faulkner son fundamentales y muy usadas para, sobre todo, dar cuenta que esa intervención es de algún personaje que lo hace desde el otro lado de la narración. Uno de los ejemplos más claros de la literatura mexicana es *Pedro Páramo*, en donde las voces de los muertos (aquellos personajes que hablan desde el otro lado, como el caso de Dolores) lo hacen como murmurando cosas, y que sin embargo algunos no actúan directamente en la obra. Precisamente éste es uno de los artificios más grandes de Rulfo: nos cuenta una historia con rupturas tempoespaciales claras y elide a personajes que permanecen presente de manera fantasmal.

³⁸ En este punto quiero mencionar algo importante. Si bien es cierto que en la novela decimonónica (e incluso también en obras que se han publicado en el siglo XXI) los personajes son presentados y descritos de manera detallada, en la novelística de Juan Gabriel Vásquez se da de un modo similar, aunque ésta no sea su prioridad. Y la razón por la que es importante conocer la descripción de un personaje tanto física como moralmente, es porque el lector se genera una “imagen” sintética de la apariencia física de los personajes, así como su retrato moral, a partir de un sinnúmero de detalles (a)notados (Pimentel: 61). Es decir, el personaje es presentado y de ese modo uno puede hacerse una idea de cómo es él o ella, si es cobarde o valiente, si es feliz o infeliz; incluso, el lector puede anticipar, en muchas ocasiones, en el destino del mismo.

intervienen en la historia son, para otros personajes que aparecen en la diégesis, elementos dolorosos de mencionar, y por esa razón hablan desde el otro lado; y segunda, porque aunque estos personajes no actúen ni tengan una interacción con los demás, éstos inciden en el destino del resto de los personajes o del protagonista y porque, además, aunque hablen desde la muerte, desde el sueño o desde ese otro lado desconocido, éstos tienen conciencia de lo que ocurre en la historia. Por esa razón se podrán considerar como personajes; pero sólo personajes elípticos o elididos que darán pie a una nueva manera de percibir al personaje literario dentro del género narrativo. Otro ejemplo de conciencia del personaje elíptico se da en este pasaje de la misma obra de Faulkner.

Sentí que la corriente nos atenazaba y por eso supe que estábamos en el vado, pues sólo por aquel resbaladizo contacto podíamos saber que nos movíamos. Lo que antes había sido una superficie plana era ahora una sucesión de montículos y huecos que subían y bajaban a nuestro paso, empujándonos e incomodándonos con ligeros y vagos roces en los fugaces momentos de solidez bajo nuestros pies. Cash se volvió y me miró, y entonces supe que estábamos a merced de la corriente. Pero no comprendí el porqué de la cuerda hasta que vi el tronco. Surgió del agua, y durante un instante se mantuvo vertical en medio de aquella encrespada y palpitante desolación, como un Cristo. Bájate y deja que la corriente te lleve hasta el recodo, dijo Cash. Puedes hacerlo. No, dije yo. Voy a mojarme igual de una u otra forma (Faulkner, 2010: 137).

La conciencia de Addie Bundren permite acercarnos a su destino: ella sabe que está muerta y se conoce así; y nadie más contradice esa condición. El personaje mencionado es tan importante y es por lo que gira la novela; ella no sólo es un *motivo narrativo* o una *significación narrativa*, sino que es la palanca de la historia, porque, sin duda, el título hace alusión al momento exacto en que ella agoniza en su lecho de muerte, mientras su familia se dispone a organizar todo para la sepultura. Aunque hay muy pocas referencias acerca del físico de Addie y de su psicología, el lector llena esos *vacíos* que aparecen, sobre todo por los indicios del discurso que ella maneja. Es un personaje que, dada su ausencia física en la historia, increpa y dialoga consigo misma a través del monólogo e influye, aunque sea indirectamente, en los demás personajes que están torno a ella. Si bien es cierto es difícil definir el concepto de personaje, cuanto más será el del personaje elíptico.

Sin embargo, ya con estos datos proporcionados en el análisis de *Mientras agonizo*, veamos de qué manera el personaje elíptico se da en *El ruido de las cosas al caer*. La

significación narrativa que tiene el personaje en la novela de Vásquez es fundamental, ya que uno de los actores más importantes de la obra no aparece ni actúa dentro de ella; y si embargo define el destino no sólo del narrador-personaje, sino de todos los demás que rodean a éste. Ya se mencionó anteriormente que una de las características del personaje de ficción es que éstos actúan como si fueran humanos. Esto se da porque, sin duda, hay una proyección de la condición humana. En este sentido, uno de los personajes más importantes de la novela de Vásquez y que no se menciona salvo en algunos momentos, es Pablo Escobar. En el capítulo I mencioné algunas características de este personaje que en la realidad existió y modificó la vida y el pensamiento colombiano de la segunda mitad del siglo XX. Este personaje no sólo fue importante para la época, sino para toda una generación de escritores que intentaron perseguir su huella hasta contar los actos más atroces que se cometieron en ese entonces.

Laura Restrepo, en *Delirio*, hace algo similar que en *Mientras agonizo*. Ella habla de Pablo Escobar a través de sus personajes que mencionan las consecuencias que hubo en relación con la familia de la protagonista. Narra la intervención de los personajes con la mafia de la droga de Pablo y lo describe como un ser mítico, un tanto apegada a la descripción que hace su hijo en sus libros de memorias de su padre. Pablo Escobar fue uno de los exponentes de la crueldad y la violencia exacerbada más importantes de Colombia y Latinoamérica. Por esa razón muchos autores se han dado a la tarea de escribir sobre él; y algunos lo hacen de manera tan taciturna que pareciera que es tan doloroso el recuerdo que sólo basta con mencionar su nombre para producir sensaciones de repudio en el lector.

Luz Aurora Pimentel habla de un punto importante acerca de la identidad del personaje, sobre sus nombres y atributos que se le asignan, pues “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel: 63). Esto quiere decir que hay personajes literarios que inmediatamente hacen referencia a una historicidad, a una obra literaria y a un contexto determinado. Por eso en algunas novelas es importante la mención del nombre del personaje (aunque en muchos casos no es importante, sobre todo cuando un personaje tiene un referente en el contexto histórico) para remitir a algún momento de la historia de la humanidad; y cuando ocurre eso el personaje ya no sólo se vuelve una significación narrativa, sino un referente histórico. En este sentido, el concepto

de “*personaje referencial* [...] remite a una clase de personajes que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición. Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención social y/o literaria” (Pimentel: 64); o los llamados personajes históricos, aquéllos que aparecieron en alguna parte de la historia de una nación o de alguna comunidad y que, de manera automática, nos remite a aquél que aparece en la obra literaria. Este artificio, en muchos casos muy bien logrado, es un referente inmediato que produce un efecto de realidad. Este tipo de personajes que aparecen, por ejemplo, en *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*, *La fiesta del chivo* o *El reino de este mundo*, producen una dimensión estrecha entre realidad y ficción, no sólo por el onomástico o por la referencia pronominal, sino porque sus nombres se vinculan directamente con sus acciones.

Aquí podemos encontrar el binomio *ser* y *hacer*. El efecto de individualidad del personaje se da, en primer lugar, por el nombre asignado³⁹; segundo, por las acciones que en muchas ocasiones no se correlacionan con el resto de los personajes. Dentro de la novela *El ruido de las cosas al caer* el rol de los personajes y la interacción es múltiple y continua. Sin embargo, esto no ocurre con el personaje elíptico que se estudia en este apartado. Pablo Escobar aparece como un personaje referencial porque inmediatamente, si se tiene un poco de conocimiento de historia, nos remite a la ola de violencia que se vivió en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. Uno de los personajes que más habla de Pablo Escobar es Antonio Yammara, y más porque a sus veinte años él vivió en carne propia todos los destrozos y asesinatos que se cometieron antes de 1993. Por esa razón Yammara se expresa con mucho dolor en el momento en que Aura Rodríguez regresa a Bogotá para cursar la universidad. Para esto, Yammara apunta que “Aura volvió a Bogotá a comienzos de 1994, semanas después de que mataran a Pablo Escobar; ya la década difícil había terminado, y Aura viviría para siempre en la ignorancia de lo que vivimos y escuchamos quienes estuvimos aquí” (Vásquez, 2011: 35). La nostalgia y la ignominia se hacen presente en Yammara, pues de algún modo da pinceladas del horror que sintió en aquel momento en que

³⁹ Hay, sin embargo, personajes que no necesariamente tienen que ser referenciales. Este aspecto es importante porque aquéllos que actúan en la obra no sólo tienen una significación narrativa por sus acciones, sino por su nombre. Esto quiere decir que, aunque no haya una vinculación directa entre los acontecimientos históricos y el onomástico del personaje, el lector tiene que llenar esos *vacíos* de significación onomástica que aparecen en la obra, esto con la finalidad de que haya una imagen clara del personaje y su función. Cuando no hay una referencia directa hay un *personaje en blanco* que se irá llenando con todo lo que haga o deje de hacer en la novela.

Pablo Escobar aún estaba vivo. Es decir: a su futura esposa ya no le iba a tocar vivir la psicosis que él vivió. Aunque Escobar no es un personaje que directamente realice acciones en la novela, ni dialogue con el resto, sí lo hace de manera referencial, y de alguna manera agrupa los atributos que dibujan la identidad de Escobar. Así, pues:

El personaje, dotado de un nombre, es y actúa frente a otros personajes a los que se opone, complementa o equivale [...] los personajes son interdependientes, ejercen unos sobre otros una constante y vigilante restricción, lo cual no les permite expandirse de manera arbitraria, ni ser “autónomos”; de hecho dependen no sólo uno de otros sino del universo ficcional que les ha dado vida (Pimentel: 68).

El *ser* del personaje elíptico consiste, de este modo, en ocultar una identidad que continuamente se revela en el discurso figural de los personajes, en la percepción que tienen o tuvieron. Otro aspecto importante de mencionar es que la diégesis de la novela se narra desde un presente hacia un pasado: Yammara nos cuenta lo que vivió y le ocurrió en la época de Escobar. Éste ya está muerto en el presente diegético de Yammara y su ser se va construyendo con lo que éste recuerda de aquél. No es un personaje que habite en el mundo narrativo, sino que su presencia está presente en la memoria de Maya Fritts, Yammara y Elaine. Es decir: el resto de los personajes van tejiendo la identidad de Escobar que se corresponde con la realidad, con la referencia histórica. Entonces, la presencia del personaje elíptico está dada por una *presentación indirecta* que va teniendo significado a lo largo de la diégesis. Como no hay una participación directa de Escobar, su identidad se va formando por la idea de quienes hablan de él, y así nos vamos dando cuenta de *cómo* es y *qué* hace. Aunque no hay un retrato claro de las características físicas, los personajes van dando indicios de que el Pablo Escobar dibujado en la novela tiene correspondencia con el Escobar de la realidad referenciada.

Por último, el hacer de Escobar es prácticamente nulo. Y ésta es la característica del personaje elíptico: nunca aparece en la obra literaria, no realiza acciones en el tiempo diegético ni colabora en el discurso figural de personajes; y sin embargo es un personaje que tiene una conciencia, que modifica la vida de los demás personajes, que incide en el comportamiento y en el destino del personaje protagonista; y que, a su vez, aparece en la obra por las referencias que emiten los demás personajes. A diferencia, quizá, de los personajes elípticos de Faulkner o Rulfo, en Vásquez aparece como si fuera una estampa que

se ha quedado en la memoria de quienes sí actúan dentro de la novela, sobre todo en Antonio Yammara, cuyo dolor permanece intacto desde el momento en que intentó descubrir la vida pasada de Ricardo Laverde. Este punto lo analizaré más adelante, cuando se aborde la memoria ficcional de personaje, tomando como referencia a Néstor A. Braunstein, con su libro *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, cuyos senderos de dos personajes se conectan paralelamente, y se descubren involucrados en el mundo real que les tocó vivir en la infancia. Por el momento pasemos ahora a la caracterización del personaje en la diégesis y su función.

3.2.2 El narrador como protagonista

Durante el capítulo II se mencionó que una de las características principales e innovadoras de *El ruido de las cosas al caer* es que su narración tiene una particularidad: el yo narrativo que cuenta la historia parece diluirse dentro del discurso de un narrador omnisciente que entra y sale de la mente de los personajes secundarios. Aunque esta forma narrativa no es nueva, en la poética de Vásquez es una constante. Por ejemplo, los relatos que están escritos en primera persona pueden remitirnos a ese diálogo epistolar, al monólogo. Las cartas a los Hebreos y, posteriormente, las cartas a los Corintios que vienen en el *Nuevo Testamento*, tienen la característica de evocar cierta verosimilitud respecto a los hechos narrados, y esto se logra porque el personaje es quien nos cuenta lo que vio, lo que vivió y lo que sintió. Es decir, hay una narración hacia dentro y no hacia afuera, lo que permite comprender de manera más profunda el comportamiento y el devenir del protagonista. Con la aparición del Romanticismo, sobre todo en Alemania, autores como Novalis, vertieron en su obra un yo que particularizaba y rememoraba el sentimiento del narrador, todo con la finalidad de que sus heridas y dolor fueran más creíbles; además de que en esa época el yo era producto de un desprendimiento religioso, en donde el hombre ya era el centro del universo.

Posteriormente, ya con el Modernismo, la narrativa norteamericana influyó de manera notoria en la producción literaria de escritores como Carlos Fuentes (*Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*), García Márquez (*El otoño del patriarca* o *El amor en los tiempos de cólera*)

y Vargas Llosa (*Conversación en La Catedral*). Estos autores vieron que la presencia de un narrador omnisciente no era suficiente para relatar la conciencia del personaje. Esto se da porque, desde la primera persona, los demás personajes se vuelven “*objetos* dentro de su conciencia (imágenes contenidas en su mente, seres imaginados, actores que representan en la imaginación [...])” (Anderson Imbert, 1979: 58), y precisamente una de las características de este narrador es que los demás personajes sólo se le presentan como ese objeto que mencionan en la narración; sin embargo, no pueden entrar ni salir en la conciencia por la falta de conocimiento de éstos. Por esa razón, éste:

Es un personaje central cuyas observaciones de lo que ocurre a su alrededor, incluyendo las acciones de los personajes menores, constituyen todas las pruebas en que se basa la verosimilitud de su informe. Esta clase de narración puede ser objetiva, externa y dramática si el protagonista se limita a contar lo que hace y ve. Puede, además, ser subjetiva, interna y analítica si el protagonista también deja traslucir sus pensamientos y sentimientos, fantasías y preferencias (Anderson Imbert, 1979: 58)

Lo particular de esta novela es que el narrador no es cualquier narrador. Es una identidad que también participa en los hechos; es quien evoca, quien recuerda, quien dirige la mirada hacia atrás para contarlos lo que le sucedió en un momento dado; es quien, a través del recurso de la analepsis va hacia el pasado que lo atormenta; y este artificio logra que el lector comprenda que, aunque es un narrador en primera persona, las acciones parecen estar contadas en tercera, y esto se da por un efecto de memoria ficcional. Es decir, quien es el único capaz de recordar el pasado es este narrador y no otro. Es el que les dará la voz a los personajes, el que manejará el tiempo y los recursos del discurso que utilizará para darle verosimilitud a la historia. A partir de este punto, podemos decir que existen narradores simultáneos que se combinan a partir de los artificios del lenguaje. El narrador es el protagonista de la historia porque a él le sucedieron las cosas que se narran; y por ese motivo la narración siempre estará a expensas de él. Nadie más que él conoce el futuro y los detalles de los personajes porque él convivió con ellos; nos cuenta, pues, su experiencia, sus vivencias y todo lo que concierne a su relación con el otro.

3.2.3 Caracterización del personaje

Como lo he mencionado anteriormente, la entidad que les dará caracterización a los personajes es el narrador, ya sea narrador-personaje, narrador-omnisciente o narrador-testigo. Durante la lectura se pueden percibir algunas descripciones y caracterizaciones de los personajes que aparecen; sin embargo, la función del narrador es más narrativa que descriptiva, sobre todo porque “no es lo mismo transmitir información sobre la apariencia física, la gestualidad o los actos no verbales de un personaje que transmitir información sobre su ser y su hacer *discursivos*” (Pimentel, 70)⁴⁰. Esto ocurre porque al narrador de *El ruido de las cosas al caer* le interesa más contar su pasado y el tormento que vivió en la juventud, que prefiere alejarse un poco del recuerdo que lo agobia. En primer lugar, el personaje (él mismo y a los demás) es retratado por un narrador, como lo mencioné, y éste es quien lo caracteriza a través de una descripción física o moral; incluso, existe, como el caso del personaje elíptico, que el narrador sólo contará lo que hace el personaje para así develar la caracterización. Llamemos a ésta como *caracterización narrativa*. La imagen que imprime el narrador del personaje es fundamental, ya que a través de ésta el lector va armando un retrato de quien se habla y así se logra una mejor comprensión de la identidad narrativa o figural, y porque “Los personajes son los actantes revestidos de unos caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualizan. Los rasgos psicológicos, las conductas sociales, el aspecto físico y las cualidades morales de los personajes son concreción en cada relato de los sujetos funcionales (actantes) exigidos por las funciones” (Naves: 144-145). En este caso, en la novela aparecen de manera escueta algunas caracterizaciones de parte del narrador. Aunque en tercera persona aparentemente las descripciones son objetivas, en este caso son *subjetivas*.

Laura Freixas y E. M. Forster apuntan que existen dos tipos de caracterización. La primera es la *descripción directa*, que consiste en detallar al personaje del modo más completo posible, desde el día de su nacimiento hasta su clase social (esta caracterización es

⁴⁰ En este apartado quiero mencionar algo que apunta Bobes Naves, pues “La función de un personaje exige determinados signos de ser (descripción), unos determinados valores semánticos (significado o sentido) y unas determinadas posibilidades de relación con elementos exteriores a la obra (pragmática), que se situarán directa o indirectamente entre el autor, el texto y el lector, en el proceso de comunicación literaria que suscita la novela, como género con un determinado desarrollo histórico” (Naves, 1998: 157), y esto se da porque de algún modo la relación que hay entre el personaje retratado y el autor es real, es palpable, ya que los primeros son extraídos de la realidad.

propia, en su mayoría, de la literatura decimonónica del siglo XIX); y la indirecta, que consiste en que un personaje filtra una idea de otro personaje (propia de la literatura del siglo XX y XXI, cuyo objetivo es dar trazos de los personajes sin que sean necesariamente completos) (Laura Freixas, 1999: 70). Aunque, en realidad, las dos formas de caracterización aparecen en *El ruido de las cosas al caer*, pues Antonio Yammara se relacionó directamente con el resto de los personajes. Veamos un ejemplo de caracterización directa, sobre todo cuando Antonio Yammara va a buscar la casa en donde vivió Ricardo Laverde y se encuentra con otros personajes que no le son necesariamente familiares.

En ese momento apareció, detrás de ella, un muchachito que juzgué demasiado crecido para tener la boca sucia. “Qué pasa, Consu? ¿La está molestando este señor?” Se acercó un poco más a la puerta y la luz del día le dio en la cara: no era suciedad lo que había en su boca, sino la sombra de un bozo incipiente. “Dice que era amigo de Ricardo”, dijo Consu en voz baja. Me miró de arriba abajo, y yo hice lo mismo con ella: era gorda y bajita, llevaba el pelo recogido en una moña que no parecía gris, sino dividida en mechones negros y blancos como un juego de mesa, y la cubría un vestido negro de algún material elástico que se pegaba a sus formas, de manera que el cinturón de lana tejida quedaba devorado por la carne suelta de su vientre, y lo que uno veía era una especie de gruesa lombriz blanca saliendo del ombligo. Se acordó de algo, o pareció que se acordaba de algo, y en su cara –en los pliegues de su cara, rosados y sudorosos como si Consu acabara de hacer algún trabajo físico– se formó un puchero. La mujer sesentona se convirtió entonces en una niña inmensa a la que alguien ha negado un dulce (Vásquez, 2011: 72).

La forma exabrupta de describir al personaje consiste en deformar y ver, desde el lado subjetivo, un ser que no le va a permitir descubrir una verdad. En esta parte Yammara va a buscar la casa de Laverde para tratar de encontrar algún indicio que le permita descubrir la causa de su asesinato; además, no sólo quiere descubrir eso, sino también porqué fue asesinado por los sicarios de la ciudad y por qué quería revelar el casete que encontraron en la caja negra del avión en donde viajaba su esposa, Elaine Fritts. En este caso, es una mujer quien la atiende, la casera en donde rentaba Laverde, y ella es descrita de un modo peculiar, resaltando las partes físicas. En otro ejemplo podemos ver de qué manera el narrador-personaje describe a Maya Fritts, cuando él la visita por primera vez después de haber recibido un mensaje de ella, diciéndole que ella podría contarle situaciones de su pasado. Aquí la caracterización:

De inmediato me di cuenta que tenía mi edad, años más o menos, aunque no podría decir qué secreta comunicación generacional había entre nosotros, ni si eso existe realmente: un conjunto de gestos o de palabras o un determinado timbre de voz, una manera de saludar o de moverse o de dar gracias o de cruzar la pierna al sentarnos, que compartimos con los otros miembros de nuestra camada. Tenía los ojos verdes más claros que he visto nunca, y en su cara se daban cita la piel de una niña y la expresión de una mujer madura y trasegada: su cara era como una fiesta de la cual ya se han ido todos. No había adornos en ella, salvo por dos chispas de diamante (me pareció que eran diamantes) apenas visibles en los lóbulos estrechos. Vestida con su traje de apicultora que ocultaba sus formas, Maya Fritts me llevó a un cobertizo que alguna vez pudo haber sido una pesebrera: un cuarto oloroso a estiércol de cuyas paredes colgaban dos máscaras y un overol blanco (Vásquez, 2011: 100).

Cabe mencionar que Maya Fritts es uno de los personajes más importantes en la historia, ya que es por medio de ella que Yammara va descubriendo aspectos de la vida que no conocía de Laverde, y ella es con quien, más adelante, descubre que de algún modo estaban destinados a encontrarse en un momento de sus vidas, y que gracias a ese reencuentro iban a saberse unidos no sólo por el pasado de su padre, sino por el pasado propio. Yammara hace una descripción subjetiva de Maya, sobre todo una descripción física (implícitamente se aprecia una mujer taciturna, precavida e insegura). Hay una atracción física por parte de ambos y él, desde la subjetividad, se descubrirá atraído y embelesado por la belleza de esa mujer. Esta descripción física dibuja una idea clara de cómo son los personajes.

Esto quiere decir que la caracterización que hace el narrador-personaje es íntimamente subjetiva, porque desde su experiencia nos contará su particular manera de ver al *otro*, con quien se relaciona. El único que puede hacer un *retrato de sí mismo* es Yammara, y lo hace a través de sus *acciones*, que es los que más nos interesa resaltar. Por esa razón, así como lo apunta Laura Freixas “En cualquiera de estos casos, el discurso de personaje nos ofrece dos tipos de información: sobre la historia y sobre el personaje mismo. Tiene pues dos funciones: *narración* y *caracterización*” (Freixas, 1999: 73), yo añado otra en particular: la *descripción significativa*. Esta manera de descripción se percibe en la utilización de los verbos, pues normalmente los que están en pretérito perfecto narran las acciones de los personajes; y los que están en pretérito imperfecto describen tanto moral como física la esencia de los mismo. Esa esencia podemos llamarla *efecto de personaje*, sobre todo porque hay una semántica, una *significación*, un cúmulo de signos que son puestos evidenciados a través del discurso.

Para concretar la idea de descripción física retomaré la sentencia aristotélica en la caracterización del personaje. El estagirita, desde su concepción del personaje en el drama, concebía a éste por cuatro características: bondad, conveniencia, semejanza y constancia. Ésta última es la que interesa. Se consideraba que el personaje, desde el inicio de la historia, debía tener una ecuanimidad en su comportamiento; es decir, debía de permanecer igual de principio a fin sin importar la agnición que tuviera que vivir. Sin embargo, autores como Juan Gabriel Vásquez, Laura Restrepo y Evelio Rosero han construido personajes sin esa constancia. Otros dos ejemplos de novelas que existen de ese rompimiento en la constancia es *El huésped*, de Guadalupe Nettel y *La vida que se va*, de Vicente Leñero, estos últimos autores mexicanos, en donde en la primera, la narradora-personaje cambia de principio a fin, tratando de excluir de su vida a La Cosa, a esa parte maligna que le ha echado a perder la vida; y en la segunda novela, Leñero crea a una personaje, Norma, un tanto inverosímil, sobre todo por las entrevistas que le da al periodista (éste desea construir una novela a partir de las historias de Norma). En los dos casos los personajes sufren un cambio, por lo menos, a mitad de la novela, pues a partir de ese momentos ellos buscan alcanzar un objeto (deseo) que anhelan, y es aquí en donde esa constancia en la construcción de muchos personajes de la literatura de este siglo se ve intrincada por el deseo de obtener eso que buscan en la trama. Esto no quiere decir que el esquema de Aristóteles esté en desuso; sólo que esa misma agnición de la que él habla en su *Poética* se aplica a las *novelas de personaje*, como el caso de *El ruido de las cosas al caer*.

Entonces, podemos decir que la caracterización del personaje se da a través de un narrador y que éste da las cualidades, desde el nombre, hasta los rasgos físicos, psicológicos y morales del personaje. Además, no sólo basta con saber que el personaje es un signo complejo, una significación narrativa por sí mismo, sino que éste será importante por las acciones y el rol que cumple dentro de la historia. Y esto es porque no hay una historia sin movimiento, sin acciones, por más que haya figuras humanas o animadas que se acerquen al comportamiento humano. De aquí en adelante me referiré al personaje y su función, tomando en cuenta el modelo actancial de A. J. Greimas, que además me permitirá hacer una tipología del personaje y ver de qué manera se relacionan entre sí. Además de esto, es fundamental recordar que los personajes de *El ruido de las cosas al caer* están bajo el amparo del pasado y ellos, por medio del recuerdo, buscarán una verdad que anhelan asir para poder eximirse

de su presente. Para esto retomaré el libro *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*, de Braunstein, en donde habla, desde el psicoanálisis, de la memoria de la infancia, y como ésta repercute en nuestro presente.

3.3 La memoria ficcional de los personajes

Somos los costureros y los encuadernadores de nuestras vidas.
Con recuerdos nos vestimos... o nos disfrazamos.

NÉSTOR A. BRAUNSTEIN

Memoria y espanto o el recuerdo de infancia.

La memoria, en sus diferentes registros, ha sido un ejercicio importante para la sociedad. No sólo es recordar por recordar: más bien, es *evocar*. Cuando alguien trae a la memoria (al presente) un acontecimiento importante de su pasado, está en relación con dos tiempos. Es decir, si uno decide traer al presente un acontecimiento pasado éste debe incidir en el futuro. El pasado está ahí, inamovible. Pero no sólo basta con observarlo y mencionarlo. Es necesario saber qué hacer con eso que se recuerda porque se corre el riesgo de abusar, de reconstruir otros pasados que jamás existieron. Como lo mencioné anteriormente, uno de los ejemplos novelísticos es *La vida que se va*; incluso, el título sugiere un pasado que nunca existió. ¿Qué es la vida? No es sino una constante en el presente. En *El huésped* ocurre algo similar; también en *Santuario* y *Mientras agonizo* de Faulkner. Los personajes de estas novelas están involucradas en un pasado que tienen que evocar para así afrontar el presente. Sin embargo, uno de los ejemplos más claros de memoria es *El ruido de las cosas al caer*.

El concepto de memoria se utilizó en el primer capítulo como un ejercicio de permanencia, como una cuestión de evocación social e histórica. Sin embargo, en este apartado, el concepto de memoria será aplicada a la categoría de personaje como una característica de la trama y del destino de éstos. Me enfocaré esencialmente en dos personajes: en Antonio Yammara y Maya Fritts. ¿Por qué son tan importantes estos dos personajes? En primer lugar porque Yammara es el narrador; y en segunda porque Maya es quien le cuenta parte de la gran verdad de su padre a aquél. Por eso, podemos decir que *El ruido de las cosas al caer* es una novela de personajes, y más porque éstos están envueltos en un pasado que desean descubrir. En este sentido, Braunstein apunta que: “Yo” soy aquel a quien una vez le pasó “eso” y, si no fuera por “eso” no sería quien soy; sería otro” (Braunstein, 2010: 9). Retomo esta cita porque dentro de la novela el personaje desea contar algo que le sucedió hace tiempo, y que después de muchos años recuerda lo que le sucedió en aquellos días. Por principio, ese yo de quien se habla es el *sujeto* a quien le *sucedió algo*. Podría parecer lógico; sin embargo, en este tipo de novelas en donde la memoria es la característica principal, está mucho más marcada. A ese yo (le vamos a llamar sujeto) le sucede algo (“eso” que llama Braunstein) que vive o vivió en algún determinado momento; y “eso” construye a *otro sujeto* del que era. Es decir, el personaje ya no es el mismo a partir del momento en que se sumerge en las sinuosas aguas de la memoria. Ya no es el mismo desde que “eso” lo atormenta, o desde que “eso” se manifiesta en su presente. A partir de ese momento podemos hablar de una memoria. Esa constancia de la que hablaba Aristóteles se diluye, sobre todo porque, no sólo el presente del pasado del personaje se modificó, sino que también el presente histórico del mismo se transforma porque evoca sucesos que, quizá, ya no tenía muy bien recordados.

Antonio Yammara es un personaje que en un presente histórico recuerda algo; y ese recuerdo es evocado, es decir, traído a su presente. A partir de ese momento es cuando comienza la historia, la diégesis que nos cuenta el narrador-personaje, y es aquí donde comienza la búsqueda, aunque pretérita, de su presente. Antonio Yammara era un personaje común y corriente. Ejercía, como muchos de su generación, la profesión de maestro de Derecho en una universidad. Después conoce a Aura, una alumna de quien se enamoró y, luego de formalizar su vida con ella y de tener una hija a quien bautizaron con el nombre de Leticia, se encuentra en un billar a Ricardo Laverde (más adelante veremos al objeto (deseo

del sujeto) y es en el momento en que su vida comienza a cambiar. Por casualidad Laverde le pide un favor a Yammara, y éste consistió en buscar un lugar para poder revelar el casete de una caja negra de un avión. Como es natural, Yammara le sorprendió que un hombre común fuera tan importante como para pedir este tipo de favor. Movidado por una penetrante curiosidad, lo acompañó al museo José Asunción Silva del centro de Bogotá para revelar el casete; pero en el transcurso sufrieron un atentado que le costó la vida a Laverde y a él una temporada en el hospital debido a que una bala le atravesó la pelvis. El sujeto (Yammara) intentará descubrir la causa de ese asesinato atroz. A partir de ese momento comenzará a buscar las pistas que le permitan descubrir la causa de aquella muerte. Es entonces que visita la casa en donde rentaba y a personas que le permitan dar alguna razón del paradero de Laverde. Después de mucho tiempo, él recibe un mensaje de Maya Fritts, diciéndole que ella es su hija y que se encargará de revelarle los verdaderos secretos que guardaba su padre.

Lo que le sucedió a Yammara, después de mucho tiempo, es que sufrió de una *memoria discontinua*. Es decir, había demasiadas lagunas en él que ya no sabía si realmente iba a poder reconstruir todo lo que le había sucedido. Este tipo de memoria debe existir en el sujeto para que éste vaya en busca de una *memoria reconstruida* o *memoria continua*. El sujeto no quiere inventar un pasado (como el claro ejemplo de Norma, el personaje de *La vida que se va*, de Vicente Leñero), porque de ser así es como si estuviera inventando otro sujeto del que no *es*; y eso, quizá, podría permitirme hacer otro estudio. ¿Existen diferentes sujetos que podrían haber sido? Es decir, ¿qué hubiera pasado si Yammara hubiese dejado su presente así, como era, y que llevara una vida más holgada con Aura y su hija Leticia? ¿El sujeto se hubiera modificado? Posiblemente sí, pero no de la manera en que ocurrió. Es por eso que el sujeto, desde su presente, desea reconstruir su verdadero pasado y dejar atrás la memoria discontinua. Así, como lo apunta Braunstein, “Recordar es re-presentar. Es atrapar una ausencia y volver a hacerla presente al contarla o contárnosla a nosotros mismos en nuestro “fuero interno” (Braunstein, 2010: 8).

Julio Cortázar, citado en algún momento por Braunstein, dijo que la memoria empieza en el terror (Braunstein, 2010: 29); pero pareciera que en este autor, Juan Gabriel Vásquez, es diferente. Cortázar se refiere a *la memoria*, no a *mi memoria*; en cambio, Yammara dice me sucedió, no le sucedió a alguien más. Es decir, el personaje asume su memoria como algo

que le pertenece a él y no a nadie más. Aquí hay una conciencia. El pasado ya no es inconsciente, sino consciente. Sin embargo, el punto más importante de esta sentencia de Cortázar radica en que, ¿realmente el primer recuerdo comienza en el terror? Muchos personajes, en cambio, no evocan lo mismo que Yammara, y es él quien considera que sí, que su memoria comienza desde el momento en que vivió con Maya Fritts un momento importante para los colombianos: visitar la Hacienda Nápoles de Pablo Escobar. En un principio, el personaje decide olvidar aspectos que no considera importantes; es, pues, de resaltar que dentro de la memoria ficcional (de manera similar o análoga a la memoria de los seres humanos) existen *olvidos necesarios*, porque el personaje decide no recordar todo lo que vivió. Además, es importante mencionar que la memoria sólo se presenta cuando el personaje decide *qué recordar y qué olvidar*. El sujeto va armando todo ese rompecabezas porque así lo desea, porque intenta colocar las piezas adecuadas que le permitan *re-presentar* su pasado. Después, no sólo basta con mencionar lo que sucedió, sino qué se va a hacer con eso que se evoca.

Antonio Yammara, después de ir a la casa de Maya Fritts, descubre dos aspectos que lo cambian. Esto es en el último capítulo, cuando después de escuchar toda la historia de Ricardo Laverde y de Elaine Fritts. Ambos personajes (sujetos) rememoran aquellos días en que Pablo Escobar era uno de los hombres más ricos de Colombia, y ya con una fama de narcotraficante que a muchos de su generación les helaba la sangre con sólo nombrarlo. Ambos discuten las fechas, mencionan espacios y tiempos; además, no sólo se involucran ellos, sino compañeros del colegio que también tenían la inquietud de conocer el sitio prohibido de aquel entonces. Aquí, en este momento, Yammara dice que:

Maya acababa de cumplir los once años cuando una compañera de clase le habló por primera vez de la Hacienda Nápoles. Era el territorio de más de siete mil acres que Pablo Escobar había comprado a finales de los setenta para construir en él su paraíso personal, un paraíso que fuera a la vez un imperio: un Xanadu para tierra caliente, con animales en vez de esculturas de matones armados en vez del letrero de *No Trespassing*. El terreno de la hacienda se extendía sobre dos departamentos; un río lo cruzaba de extremo a extremo. Por supuesto que ésta no fue la información que la compañera de clase le dio a Maya, pues en 1982 el nombre de Pablo Escobar todavía no andaba en boca de los niños de once años, ni los niños de once años conocían las características del territorio gigantesco ni la colección de carros antiguos que empezaría pronto a crecer en cocheras especiales ni la existencia de varias pistas

destinados al negocio (al despegue y aterrizaje de aviones como los que había piloteado Ricardo Laverde), ni mucho menos habían visto *Citizen Kane* (Vásquez, 2011: 222-223).

Ellos, en su condición de personajes conscientes de su pasado, recuerdan que visitaron el mismo día aquel lugar prohibido por sus padres. Así, pues, Yammara refiere que “Hice las cuentas en mi cabeza, invoqué ciertas memorias, y la conclusión me produjo un escalofrío de placer en la espalda. “Yo tenía doce años. Yo soy un año mayor que usted. Fuimos por la misma época, Maya” (Vásquez, 2010: 223-224); y ambos concluyeron que fueron un diciembre de 1982. Es aquí cuando el personaje protagonista, Yammara, se redescubre en medio de un pasado que jamás pensó que existiera. Es decir, para que esa memoria discontinua no permaneciera igual, tuvo que tener contacto con otro sujeto que le permitiera armar todo ese rompecabezas que tenía en la memoria, y así fue que descubrió que tanto él como su pasado estaban ligados a la vida de Ricardo Laverde. Yammara decide re-presentar su pasado y saber que, aunque han pasado muchos años de aquel entonces, las huellas de lo que sucedió siguen marcando en él una pauta de irrefrenable destino. Aparentemente el sujeto pudo haberse reconstruido episodios fantasiosos que bien podrían ser falsos, porque en muchos casos, el pasado es incierto. Sin embargo esto no ocurre. Yammara establece una especie de diálogo con el pasado a través de Maya Fritts, y es cuando la memoria ficcional se cumple por el hecho de que el pasado se re-presenta, se re-construye, se re-semantiza.

Retomando los aspectos ya vistos de la memoria ficcional, podemos decir que el ejercicio de re-presentar del sujeto en la historia es fundamental, ya que a través de eso se van creando mitos; y él decidirá, ya con la materia prima que es el pasado, qué evocar y qué olvidar. Es importante mencionar que, aunque los personajes van en busca de un pasado, éste no se puede recuperar en su totalidad. De hecho, Yammara pareciera resignarse a no encontrar las verdaderas respuestas que él busca para completar su mapa constitutivo de hechos. La sentencia de “El pasado no existe, ni siquiera ha pasado”, tiene un peso importante en la obra de Vásquez, porque en *El ruido de las cosas al caer* y en *Las reputaciones* los protagonistas se ven en la necesidad de ir hacia el pasado para poder comprender su presente. Y lo hace a través de ciertos artificios que les permitirán re-descubrir eso que buscan, y encontrar respuestas a sus incertidumbres. Vemos, pues, que la memoria no sólo se puede aplicar a los estudios sociales o históricos. Es más bien un concepto multidisciplinario que

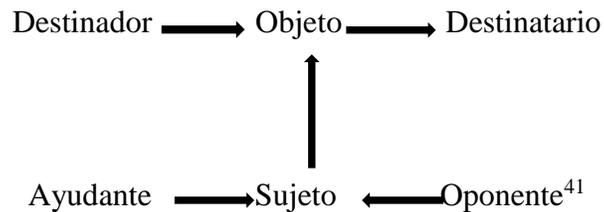
nos permite acercarnos más a las poéticas de ciertos escritores; sobre todo a las preocupaciones internas de los personajes mismos.

Ya que se plantearon algunas cuestiones de la memoria, pasemos ahora a la clasificación de los personajes según sus acciones dentro de la obra y cómo a través de sus relaciones el mundo ficcional va modificándose.

3.4 Clasificación del personaje literario desde el modelo actancial de Greimas

Como ya se ha mencionado anteriormente es difícil definir al personaje literario, sobre todo porque es una categoría que ha ido explotándose en el acto mismo de la creación. Pero, hasta ahora, hemos dicho que este personaje literario es una significación narrativa, es decir: es un actor, alguien que realiza una acción humana, por lo menos una acción humanizada. Pero en esta apartado ya no hablaremos de esto sino, más bien, de la importancia y los roles que cumplen los actores dentro de la novela. E. M. Forster habló de personajes planos y redondos, cuya definición radica en que los primeros son aquéllos que están contruidos con simpleza y cuya actividad en la historia es prácticamente esbozada como caricatura; y los segundos son aquéllos que, en su haber en la historia, trascienden de manera notoria y sufren considerables cambios. Estos personajes, los redondos, tienen una carpintería literaria mucho más compleja que el lector reconoce en el acto de la lectura, y durante esa travesía no dejará de poner su atención en él porque, en muchos casos, este tipo de personajes redondos son los protagonistas o los antagonistas (sujeto) que irán en busca de un deseo (objeto).

Para analizar a los personajes de la novela me basaré en el modelo actancial de Greimas, cuyo autor resumió en tres parejas el modelo que Propp había propuesto anteriormente y que, sin embargo, se ha ido reduciendo porque las binas propuestas por Greimas resumen, de manera clara, las funciones del personaje y sus facetas como significaciones narrativas. Además, esta manera resumida de ejemplificar los roles de los actantes es porque no era necesario adjudicarles demasiadas categorías a un mismo actor, cuando éste pudiera estar cumpliendo diferentes actividades en el desarrollo de la historia. El modelo de Greimas, según entendido así, es el siguiente:



Citando a Boba Naves (quien retoma de manera sencilla la propuesta de Greimas), este modelo actancial es el resultado de la combinación de las seis funciones:

1. el *protagonista* que da a la acción el principio dinámico. La acción puede iniciarse en un deseo, en una necesidad, un temor;
2. el *antagonista*, es la fuerza contraria;
3. el *objeto* es la necesidad sentida, el temor o el deseo;
4. el *destinador* es cualquier personaje que pueda ejercer alguna influencia sobre el objeto, y que actúa como árbitro a la vez que como promotor de las acciones;
5. el *destinatario*, o beneficiario y que con frecuencia es sincrético del destinador;
6. el *ayudante*: cada una de las fuerzas o personajes pueden dar ayuda o impulso a otros, generalmente al protagonista, al que Souriau denomina espejo. Estas fuerzas no se encarnan siempre en personajes y su combinación da lugar a situaciones diferentes en un número muy elevado, ya que pueden estar todas o parte y combinarse de múltiples maneras (Boba Naves, 1998: 154).

Sobre este esquema es que vamos a analizar la función de los personajes dentro de la novela según sus acciones. Es importante mencionar que el modelo Propp no se utiliza en este estudio porque muchas de sus categorías son inaplicables en este análisis. El de Greimas se apega más a las necesidades de la novela de Juan Gabriel Vásquez, sobre todo porque dentro de la obra un mismo actor puede cumplir diferentes funciones. Esto es algo

⁴¹ Este modelo, así como lo hizo Boba Naves, es retomado en *El texto narrativo* por Antonio Garrido Domínguez, cuyo estudio es una focalización a la tipología del personaje, basándose sólo en Greimas.

fundamental de mencionar: los personajes pueden cumplir diferentes funciones, y cambiarán sus roles conforme la historia avance y el destino de los mismos.

3.4.1 El Sujeto

Utilizando la clasificación que hace Boba Naves, primero señalaremos al *Sujeto*. En este caso es el protagonista Antonio Yammara; y además de ese rol también es el narrador, es el que nos cuenta la historia. A este respecto debo mencionar que Yammara es un personaje *poliédrico*. Es decir: es un personaje *dinámico*, como lo menciona Antonio Garrido, pues la característica de éstos es que “los dinámicos revisten mayor importancia y, en principio, engloban todos los personajes con protagonismo más acentuado” (Garrido, 1996: 93).

La principal característica de los personajes poliédricos es que tiene diferentes lados, diferentes comportamientos en la historia. Y estos comportamientos contribuyen a que el sujeto logre o no su cometido de obtener ese *Objeto*. Antonio Yammara es el personaje protagonista que, sin él, la historia carecería de sentido. Como lo he mencionado anteriormente, será él quien decida ir hacia al pasado para poder descubrir una verdad. Él es un personaje que llevaba una vida normal, ordinaria en la universidad, pues su vida marital no se veía afectada hasta el momento en que conoció a Ricardo Laverde. A partir de ese momento la historia comienza a cambiar porque el protagonista hará hasta lo imposible para encontrar las respuestas que, después de tres años del atentado que sufrió, ha buscado en el pasado y que no ha encontrado debido a las vicisitudes de su travesía.

El criterio para mencionar que Yammara es un personaje dinámico es porque su interacción que entabla con el resto de los personajes es *continua*, y además porque éste representa la multiplicidad semántica de cada uno de los participantes y porque él no sólo cumple el rol de protagonista, sino que su complejidad está en que él mismo es su antagonista. La relación que existe entre Sujeto/Objeto está en que alguien (el mismo Sujeto) impide que esa verdad se sepa. Ésta es la característica principal de Yammara: su dinamismo está en que su relación con el Objeto está impedida por él mismo. Aquí un pasaje en donde Yammara, después de estar en la casa de Maya Fritts, habla de cómo se involucra con ella, y todo porque

ambos estaban en busca de respuestas pretéritas “[...] y me di cuenta de que Maya Fritts se había dado cuenta también, como si los dos hubiéramos trabajado hasta ahora en el entendido de que yo pasaría la noche aquí, con ella, como su huésped de honor, dos extraños compartiendo techo porque no eran tan extraños, después de todo: los unía un muerto” (Vásquez, 2011: 123).

Aquí el Sujeto va en busca de su Objeto; pero a su vez él se convierte en Oponente, ya que su vida matrimonial está siendo afectada por ese Objeto que tanto anhela el personaje. Esta parte es fundamental porque, si bien Yammara tenía problemas de erección después del atentado que sufrió con Laverde, entonces, ¿qué necesidad tenía de estar con otra mujer que no fuera su esposa, y de todas maneras no iba a poder conciliar una erección? Aquí es donde radica la complejidad del personaje. Él, en ese momento, no buscaba un consuelo sexual, así como tampoco Maya, pues ambos estaban unidos por una memoria que no los dejaba estar bien; además, querían desentrañar las razones por las cuales Laverde estaba muerto, y nadie más que ellos para armar ese rompecabezas. Ni la casera, ni las fotografías, ni Mike Barbieri ni nadie más podía responder; ni siquiera la caja negra que venía en los aviones. En los pequeños segmentos de significación narrativa aparecen varios dúos, como es el caso del pasado de Mike Barbieri, pues en un apartado, cuando aún éste convivía con Elaine Fritts, ocurre lo inevitable:

Mike Barbieri –a quien Elaine siempre había considerado en secreto parte de esos evasores– apareció muerto de un tiro en la nuca en el río La Miel, el cuerpo desnudo tirado boca arriba en la ribera, el agua de la corriente jugando con el pelo largo, la barba mojada y enrojecida por la sangre [...] Elaine tuvo que estar presente en las primeras diligencias judiciales, tuvo que ir a un juzgado municipal de ventanas abiertas y ventiladores que desordenaban los expedientes para decir que sí, lo conocía, y que no, no sabía quién había podido matarlo (Vásquez, 2011: 219).

Este es uno de los ejemplos más claros de que, aunque Yammara era Sujeto en la historia, también lo pasan a ser diferentes personajes, como Mike, sin que necesariamente le quite el protagonismo al primero. Por eso es importante mencionar que, aunque Yammara sea el conductor de toda la historia, hay otros que también tienen esa función, aunque sólo sea de manera momentánea. El desenlace de los personajes es trágico; sin embargo, el de Yammara se mantiene porque el detective es él, quien va buscando las pistas para hallar la verdad. Veamos el caso de la siguiente categoría.

3.4.2 El Objeto

Otro de los elementos importantes en la construcción es el Objeto (que puede ser algo material o inmaterial). Pero en este caso el Objeto es lo que Antonio Yammara desea descubrir. Ya hemos dicho que cuando Yammara encuentra a Ricardo Laverde su vida cambia porque desea descubrir dos cosas: por qué Laverde quiso revelar el casete de la caja negra de un avión; y por qué fue encarcelado años atrás. Esta *verdad-deseo* que intenta descubrir el protagonista es su Objeto. Si esta elipsis no existiera en la novela prácticamente no habría nada que contar. Y esto es lo que hace interesante a la novela: el narrador sólo nos dice desde el principio que quiere contarnos su vida (especie de memorias) para poder exorcizarse. En la novela el Objeto no aparece como materia, sino como un deseo; algo que el protagonista desea descubrir para poder estar tranquilo. En este modelo actancial que propone Greimas podemos ver que, en muchos casos, el Objeto es el núcleo de la trama, pues sin ese deseo prácticamente no habría historia. Alguien tiene que luchar contra alguien para conseguir algo. Y precisamente ese algo es la verdad sobre el pasado de Ricardo Laverde.

Además, Yammara trasmuta su deseo porque, aunque el deseo más fuerte es descubrir la suerte de Laverde, también desea alejarse del pasado para poder llevar una vida tranquila con Aura, su esposa; y Leticia, su hija. Sin embargo, su estabilidad, su deseo se ve arrebatado por una lucha interna acerca de su incapacidad de poder satisfacer a su esposa. Aquí el ejemplo cuando Aura le entrega un consolador a Yammara. (Hay que mencionar que Aura, desde un principio, sabía lo difícil que iba a ser quedarse con uno de sus profesores, y pese a esto ella, como personaje, decidió ir en busca de su deseo hasta obtenerlo).

Lo siguiente fue su voz (su voz nerviosa) explicándome dónde había comprado el vibrador, cuánto le había costado, de qué forma había pagado para que no quedara constancia de esa compra en ninguna parte, cómo había detestado en ese instante los muchos años de educación religiosa que le habían hecho sentir, al entrar a la tienda de la avenida 19, que cosas muy malas iban a sucederle como castigo, que con esa compra acababa de merecer un lugar permanente en el infierno. Era un aparato color violeta y de textura rugosa, con más botones y posibilidades que las que yo hubiera imaginado, pero no tenía la forma que yo le hubiera asignado con mi imaginación demasiado literal. Yo lo miraba (ahí, dormido en mi mano) y Aura me miraba mirarlo.

No pude evitar que la palabra *consolador*, que también se usa a veces para este objeto, se me apareciera en la mente: Aura como mujer necesitada de consuelo, o Aura como mujer desconsolada. “¿Qué es esto?”, le dije. Una pregunta estúpida donde las haya.

“Bueno, es lo que es”, dijo Aura. “Es para nosotros”.

“No”, dije yo, “para nosotros no es”. (Vásquez, 2011: 94).

Este es uno de los apartados más íntimos de la novela, ya que los personajes se manifiestan como realmente son y sienten deseos de romper con su lazo matrimonial sólo por el incumplimiento de Yammara y su falta de interés en la familia. El deseo de Yammara se disuelve al sentirse mal e impotente, incapaz de poder siquiera satisfacer una necesidad básica en el matrimonio. Es por esta razón que decide visitar la casa de Maya. Su primer deseo, que es éste, queda supeditado por el segundo, ya que es más factible conseguir éste que el primero. El personaje se asume en busca de una felicidad, de una verdad, de una estabilidad emocional que se ve afectada por este tipo de acciones. Por eso es importante retomar el lado sentimental de Yammara, ya que por ahí es donde se marca su destino y su relación con los demás.

3.4.3 El Destinador

El Destinador es presentado de diferentes maneras. En primer lugar, el primer Destinador es Aura, esposa de Antonio Yammara, que a costa de todo trata de impedir que su esposo se involucre más en las enredaderas del pasado. Ella es quien, con insistente paciencia, trata de persuadir a su marido para que deje que los huesos del pasado no alteren su presente; y busca a costa de todo que su relación fluya sin que Laverde influya en ellos. El segundo Destinador es Consu, la casera de la casa en donde vivía Laverde, pues de algún modo ella influye para Yammara logre o no su cometido de escudriñar el departamento. Otro Destinador es el mismo Yammara, pues su conducta apunta a que su Objeto no sea alcanzado por su rompimiento con su esposa.

3.4.4 El Destinatario

Nuevamente se reitera el dinamismo de Yammara, pues él es el Destinatario. Él es el único benefactor de todo el pasado de Laverde. Aunque también se podría decir que Aura lo es. Ella es quien descubre que, gracias a que su esposo estuvo en casa de Maya Fritts, su matrimonio ya no tenía sentido y es que decide abandonarlo a su suerte y alejarse con su hija Leticia.

3.4.5 El Ayudante

Uno de los personajes más importantes, también, es Maya Fritts, pues gracias a ella es que Yammara descubre los secretos más íntimos de Ricardo Laverde, y es cuando la vida de ambos comienza a cambiar. Desde que Maya marca por teléfono a Yammara hasta que ambos se reúnen para descubrir cartas, ver fotografías y escuchar, de nuevo, el casete de la caja negra del avión. Ella es quien ejerce una fuerza importante en Yammara para que él trate de armar todo el rompecabezas sobre la vida de Laverde, y es cuando va comprendiendo que éste ha sido uno de los hombres más buscados de Colombia, que también formó parte de la camada de Pablo Escobar, junto con Mike Barbieri, hombre que le ayudaba a pilotear la avioneta en donde transportaban la droga. Aunque ella es quien le ayuda a Yammara, también puede resultar el Oponente. No de manera en que ella es quien le prohíbe la verdad, sino que gracias a su intervención la vida de Yammara es destruida. Después de esa verdad Yammara se verá solo y en las ruinas, sólo con los ruidos rondándole en su presente.

3.4.6 El Oponente

Las diferentes maneras de comprender al oponente son amplias, ya que tanto Aura como Maya Fritts cumplen la función de Oponente, incluso, hasta el mismo Yammara. Aura porque es un ser que intenta rescatar lo poco que queda de su matrimonio y porque le prohíbe a su esposo indagar más sobre Laverde; Maya porque es quien provee a Yammara de todo para

que su vida se eche perder; y éste porque decide seguir las pistas para descubrir la verdad y obtener ese Objeto que tanto desea.

El personaje-narrador, que también es el protagonista, tiene diferentes rostros en su participación porque es el centro de la historia; aunque, sin saberlo, busca su propia condena. Este rasgo es propio de los personajes poliédricos que abundan en la literatura de este siglo. Por ejemplo, *Las dos vidas de Floria* y *Por si no te vuelvo a ver*, de Laura Martínez-Belli, son muestras claras de que los personajes protagonistas siempre van rotándose las funciones. Veamos, también, en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, o en varios cuentos de Juan José Arreola, sobre todo en *Variaciones sintácticas*, o *Cien años de soledad*. Podríamos mencionar en varias novelas mexicanas que ocurre lo mismo: *Adicción*, de Isaí Moreno Roque y *El pacto de la hoguera*, de Alfredo Núñez Lanz, en donde los protagonistas parecen ser su mismo antagonista, su mismo destinador, su mismo destinatario.

CONCLUSIÓN

El resultado de la investigación de este trabajo de tesis ha sido evolutiva, sobre todo porque durante la lectura de obras literarias y de autores que abordan la teoría del personaje literario y la memoria, me han surgido más inquietudes respecto a las categorías. En primer lugar, puedo decir que el personaje literario ha sido definido, en primer lugar, desde la agnición, concepto que propone Aristóteles. A *alguien* le debe *ocurrir algo* y pasarle algo para poder llamarle personaje. Este tránsito del bien al mal ocurre, sobre todo, en la novelística de Juan Gabriel Vásquez, y en varios de sus contemporáneos como Laura Restrepo, Jorge Franco y Evelio Rosero. No podemos decir que el personaje es aquél que tiene un nombre y que sólo es mencionado en la obra literaria. El personaje, además, debe *hacer algo* y no sólo *ser alguien* en la historia. Otro aspecto importante que descubrí en esta investigación es que, aunque el nombre no defina al personaje, sí le da una cualidad y cierta identidad.

Esto es fundamental porque, en muchos casos, varios autores intentaron rescatar la realidad colombiana de los años ochenta. Y ellos tenían una inquietud: representar la violencia, el dolor, el desamparo y el olvido de muchos colombianos de esa época. Ellos, utilizando como recurso la novela, escudriñan y reflejan de manera simbólica la realidad. Todos estos escritores mencionados con anterioridad dejaron una muestra de cómo afectó en ese entonces la realidad. En el caso particular de Juan Gabriel Vásquez ocurre lo mismo. Él, en *El ruido de las cosas al caer*, crea una obra que da testimonio de una observación certera de cómo se vivió la violencia. Por principio, quiero hacer una reflexión acerca del título. La palabra ruido en el título hace alusión a todos aquellos tropezones que el ser humano puede tener en la vida, desde las desgracias políticas, hasta el desvanecimiento de un matrimonio. No sólo se refiere a los aviones que de manera literal cayeron, sino aquellos ruidos que nos molestan en lo más profundo de nuestro ser. Por eso el autor creó, en una especie de autoficción, a Antonio Yammara, personaje central de la novela que va en busca de una verdad.

El ruido más fuerte que hay entre los ruidos entremezclados, es precisamente la pérdida. Este ruido es particular porque no sólo modifica la vida de los personajes, sino que

genera compasión y tristeza. Aquí es donde ocurre la agnición. El personaje pasa de un bien a un mal, quizá un mal compartido por muchos que nos hemos obsesionado por el pasado. Juan Gabriel Vásquez es un autor que, a través de la novela, hace un ejercicio de la memoria, pues la literatura puede comprenderse en el marco social del lenguaje como lenguaje escrito. En uno de los apartados hice un análisis de la memoria. ¿Por qué es tan importante para un autor escribir sobre el dolor, la violencia y el desamparo? Precisamente esto es lo que nos interesa: reconocer los aspectos importantes que existe entre la realidad y la ficción. La realidad está tan inmutable como siempre; y es aquí donde surge la pregunta: ¿el pasado es inamovible? Quizá no podemos cambiar el pasado, pero sí podemos modificar el curso del presente a través del ejercicio de la memoria, porque cuando un hecho trágico trastoca las fibras internas de nuestras almas, la memoria es, sin duda, un ejercicio que se tiene que hacer; pero también es importante tener en cuenta que no sólo basta con mencionar el pasado o recordar, sino evocar. El pasado, sin duda, es para que los terrenos del presente tomen una dirección hacia la recuperación de la memoria.

Así como el escritor, los personajes de *El ruido de las cosas al caer* tienen memoria. Primero porque en la novela uno de los personajes más importantes que aparece en la novela es Pablo Escobar. Se hizo un análisis de las características del *personaje elíptico* y se mencionó el ejemplo de una novela de Faulkner, cuyo personaje aparece como Pablo Escobar y que, sin embargo, nunca realiza ninguna acción. Entonces, podemos llamar personaje elíptico a aquél que, aunque no realice nada, sí tenga una incidencia directa en el desenlace de los demás personajes y que, además, tenga una *conciencia*, o por lo menos que hable desde *el otro lado*, ya sea desde la muerte o el sueño. Este tipo de personajes ocurre, sobre todo, en novelas policiacas. Tal es el caso de *El libro de los espejos* (2017), del escritor rumano Chirovici, que recientemente descubrí; y en algunas obras como *Adiós, muñeca* (publicación original en 1940) de Raymond Chandler, y *El juez y su verdugo* (publicación original en 1962) de Friedrich Dürremant. Algunos personajes están ocultos en la historia y sin embargo nunca participan. Son personajes porque tienen incidencia en los demás y porque actúan de manera indirecta en el desarrollo de la historia.

Sin duda descubrí que la mayoría de los personajes que aparecen en la novela, aunque tengan una incidencia directa con los personajes que existieron en la vida real, los primeros

también van en busca de una verdad y tienen memoria. Ellos saben que tienen el deber de encontrar la verdad sobre algo y alguien que los marcó. Los personajes saben que si no hacen eso pasarán la vida que les queda en la narración en los lodos de la incertidumbre. El concepto de personaje referencial que hace Pimentel, el concepto de agnición de Aristóteles, las referencias al personaje literario de Bobes Naves, Oscar Tacca y Angélica Tornero fueron fundamentales para comprender uno de los aspectos del universo que componen al personaje; además, no sólo estos autores, sino que Ricoeur, Braunstein y Todorov fueron fundamentales para comprender (entre otros autores más) que el concepto de memoria se puede aplicar, desde un estudio funcional, a los personajes de ficción de una novela.

La interdisciplinariedad en esta investigación fue fundamental, ya que se tomó el concepto de memoria para utilizarlo en los estudios narratológicos y funcionales en una obra literaria. Como lo mencioné anteriormente, Patricia Cabrera hizo un estudio profundo de la novelística de la guerrilla, utilizando conceptos narratológicos y categorías de índole interdisciplinarias, como memoria e imaginarios, que le permitieron crear una teoría y crítica más amplia. Considero importante que se rompan estos paradigmas de conocimiento, y que no sólo nos quedemos con la construcción misma de la obra literaria. Para comprender una novela es imprescindible tener en cuenta otros conocimientos, como el histórico o el social para entender la profundidad metafórica del texto. Esto no quiere decir que podemos explicar la novela desde un estudio histórico, sino que, más bien, nos permitirá retomar algunas herramientas de otras disciplinas para profundizar en el tema.

Este trabajo tiene como finalidad generar más dudas respecto al estudio interdisciplinar de una obra literaria. Posiblemente surjan más conceptos y categorías que nos permitirán acercarnos de manera adecuada a la novela, uno de los géneros más explotados por escritores del presente siglo. Que la memoria, a fin de cuentas, nos permita revelar los secretos del pasado, que nos permita redireccionar nuestro presente a través del testimonio. La novela se convierte en uno de los testimonios más claros de la sociedad, y este artificio se logra porque la realidad y la ficción se mezclan, uniéndose para crear un sentido.

BIBLIOGRAFÍA

A. Braunsten, Néstor. *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México: Siglo XXI Editores, 2008.

_____. *La memoria del uno y la memoria del otro. Inconsciente e historia*. Dirigida por Octavio Chamizo. México: Siglo XXI, 2012.

Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Barcelona: Ariel, 1999.

Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. México: REI MÉXICO, 1993.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1979.

Aristóteles. *Poética*. México: Gredos, 2015.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. España: Ediciones Cátedra, 2014.

Barthes, Roland. Trad. Patricia Willson. *La preparación de la novela* (notas de cursos y seminarios en el Collage de France). México: Siglo XXI, 2005.

_____. A. J. Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti. Et. Al. Trad. Beatriz Dorriots. *Análisis estructural del relato*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 2005.

Baquero, Goyanes. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.

Basiles, Teresa (coord.). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM, 1982.

Bobes Naves, María. *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.

Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo, 1989.

Borges, Jorge Luis. Colección dirigida por Gonzalo Patón Gijón. *Arte Poética*. Argentina: Crítica, 1960.

Cabrera López, Patricia. *Con las armas de la ficción*. México: Universidad Autónoma de México, 2012.

Cañelles, Isabel. *La construcción del personaje literario*. Madrid: Fuentaja, 1999.

Celorio, Gonzalo. “Gabriel García Márquez y la narrativa de lo real maravilloso” y “Edmundo O’ Gorman. Historia y literatura”. *Cánones subversivos. Ensayos de literatura hispanoamericana*. México: Marginales Tusquets Editores, 2009.

Chirovici, E. O. Traducción de Laura Salas. *El libro de los espejos*. México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.

Coseriu, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

Crespo Matellán, Salvador. “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en *Nada*, de Carmen Laforet. Citado en 2016.

Cuesta, Josefina. *Historia del presente*. España: Eudema, 1993.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.

Del Pardo Biezma, Javier. *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1999.

Díaz, P. «Los nombres de mis personajes». En M. Mayoral (coord.), *El oficio de narrar*. Madrid: Cátedra/MEC, 1989.

Dolezel, L. Harshaw, B. Iser, W. (et.al). Comp. Antonio Garrido Domínguez. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1997.

Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*. España: Oikos-tau, No. 61.

Escobar, Juan Pablo. *Pablo Escobar In fraganti: lo que mi padre nunca me contó*. México: Planeta, 2016.

_____. *Pablo Escobar, mi padre*. México: Planeta, 2016.

Faulkner, William. Traducción: Jesús Zulaika. *Mientras agonizo*. España: Anagrama, 2010.

Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés UAP, 1997.

Franco, Jorge. *El mundo de afuera*. México: Alfaguara, 2016.

Freixas, Laura. *Taller de narrativa*. Madrid: Anaya, 1999.

Freud, A. *El psicoanálisis y la crianza del niño*. Barcelona: Paidós, 1985.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Primera edición en inglés 1977. Caracas, Venezuela: Monte Ávila, Latinoamericana, C.A. 1991.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1997.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.

_____. (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

Genette, Gérard. Traducción: Carlos Manzano. *Figures III*. España: Lumen, 1989.

Giménez Montiel, Gilberto. "Identidad y memoria colectiva". *Teoría y análisis de la cultura*. México: CONACULTA, 2005.

Gómez Redondo, Fernando. *La crítica literaria en el siglo XX*. España: EDAF, 1996.

Iser, W. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

James, Henry. *El futuro de la novela*. México: Joaquín Mortiz, 1973.

Juana Juárez Romero, Salvador Arciga Bernal, Jorge Mendoza García. *Memoria colectiva. Procesos psicosociales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.

Kohan, Martín. “Significación actual del realismo crítico”. *Ponencia presentada en el XI Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Argentina,

Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. *Intertextualité. Francia en el origen del término y el desarrollo de un concepto*. Cuba: UNEAC, 1997.

Kunz, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre de la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.

Maestro, Jesús G. *El concepto de ficción en la literatura. . (Desde el Materialismo Filosófico como teoría de la literaria contemporánea*. Pontevedra: Maribel Editorial, 2006).

Mayoral, Marina (coord.). *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra, 1990.

Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.

Miroux, Jean-Philippe. Trad. Emilio Bernini. *El personaje en la novela*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 2005.

Navarro, Desiderio. Selección y prólogo de Desiderio Navarro. *Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Cuba: UNEAC, 1997.

Pacheco Gutiérrez, María Guadalupe. *Representación estética de la hiperviolencia en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo y “Paseo nocturno” de Rubem Fonseca*. México: Universidad Autónoma de México, 2008.

Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. España: Ediciones Cátedra, 2015.

Pavel, Thomas. Introducción de David Roas Deus. *Representar la existencia: el pensamiento en la novela*. España: CRÍTICA, 2005.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores, 1998.

Pozuelo Yvancos, José María. Séptima Edición. *Teoría del lenguaje literario*. España: Ediciones Cátedra, 2010.

_____. *Teoría de la autobiografía*. España: Taurus, 1990.

Prado, Gloria. *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra Literaria*. México: Talls, 1988.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987.

Puig, Luisa. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México: UNAM, 1978.

Rall, Dietrich (comp). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993.

Restrepo, Laura. *Delirio*. México: Ediciones Punto de Lectura, 2014.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. Traducción de Agustín Neira. *Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004.

_____. Traducción de Agustín Neira. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013

_____. Traducción de Agustín Neira. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI editores y Universidad Iberoamericana, 2003.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Argentina: Seix Barral, 2014.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987.

Stanislavski, Constantin. Traducción: Bernardo Fernández. *La construcción del personaje*. España: Alianza Editorial, 2011.

Sulla, Enric (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Nuevos Instrumentos Universitarios, 1996.

Tacca, Oscar Ernesto. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

Todorov, Tzvetan. Traducción de Miguel Salazar. *Los abusos de la memoria*. España: Paidós, 2008.

_____ (compilador). Traducción de Ana María Nethol. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2010.

Tornero, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura*. México: Porrúa, 2011.

Traverso, Enzo. "Historia y Memoria" en Franco, Merina y Florencia Levín (compiladoras) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. B. Aires, Argentina: Editorial Paidós, 2007.

Valdivieso, Jaime. *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. México: Ariel/Planeta, 1997.

_____. *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. España: Lectulandia, 1971.

Verwey, Antonieta. *Acto narrativo y punto de vista*. Querétaro: UAQ, 1978.

Wharton, Edith. Traducción y prólogo de Amelia Pérez de Villar. *Escribir ficción*. México: Páginas de Espuma, 2012.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

“Análisis de la narración literaria según Gerald Genette”, citado en Internet.

“Asedio a la figura del narrador”, Guillermo Meneses, citado en Internet.

“R. Barthes y el análisis del relato literario”, Rafael Núñez Ramos, pág. 143-150, citado en Internet.

file:///C:/Users/Luis%20Mendoza/Downloads/Dialnet-RBarthesElAnálisisDelRelatoLiterario-144053%20(1).pdf