



N° 3 | 2025

Fragments et formes brèves dans la littérature hispano-américaine des XX et XXIe siècles

Los títulos como fragmentos de(l) texto(s): un juego de ecos en El ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vásquez

Marie-José HANAI

Édition électronique :

URL :

<https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-3/2304-los-titulos-como-fragmentos-del-textos-un-juego-de-ecos-en-el-ruido-de-las-cosas-al-caer-de-juan-gabriel-vasquez>

DOI : numerev_2640

Date de publication : 05/12/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : HANAI, M.-J. (2025) Los títulos como fragmentos de(l) texto(s): un juego de ecos en El ruido de las cosas al caer de Juan Gabriel Vásquez. *Les Cahiers du Grhaal*, (3).

https://doi.org/10.34745/numerev_2640

La novela *El ruido de las cosas al caer* (2011) del colombiano Juan Gabriel Vásquez dio lugar ya a numerosos estudios analíticos del cuerpo textual, fundados en múltiples enfoques que prueban la complejidad del mismo y tejen los lazos entre los seis capítulos que lo componen. La orientación propuesta en este trabajo se interesa por la estructuración de la novela gracias a ciertos elementos peritextuales claves: lo que se pretende considerar es cómo dialogan el título, sea de la novela, sea de cada capítulo, con el texto vasquiano y el de obras ajenas. Cada título aparece como un fragmento del texto que sigue, a la vez misterioso y revelador: así el texto juega a auto-citarse adelantando un pedazo de sí mismo en la página del título. Pero el título puede ser también el resultado de un juego de intertextualidad que nutre la significación de cada capítulo. Tratamos de resaltar la dinámica producida por esta doble función de los títulos, a la vez fragmentos escapados del texto de Vásquez y ecos migrantes de una obra exterior hacia el interior de la novela.

Mots-clés :

Fragment, Fragmento, Juan Gabriel Vásquez, Título, Citación, Intertextualidad, Quotation

Abstract

The novel *El ruido de las cosas al caer* (*The Sound of Things Falling*, 2011) by Colombian author Juan Gabriel Vásquez has already given rise to numerous analytical studies of the text, based on multiple approaches that demonstrate its complexity and weave together the links between its six chapters. The approach proposed in this work focuses on the structure of the novel through certain key peritextual elements: the aim is to examine how the title, both of the novel and of each chapter, interacts with Vásquez's text and that of other works. Each title appears as a fragment of the text that follows, both mysterious and revealing: thus, the text plays at self-quotation, advancing a piece of itself on the title page. But the title can also be the result of a game of intertextuality that nourishes the meaning of each chapter. We try to highlight the dynamic produced by this dual function of the titles, which are both fragments escaped from Vásquez's text and echoes migrating from an external text into the interior of the novel.

Keywords: Juan Gabriel Vásquez, title, fragment, quotation, intertextuality

Escrita entre 2008 y 2010 según reza la nota del autor al final del libro y publicada en

2011, la novela *El ruido de las cosas al caer*¹ del bogotano Juan Gabriel Vásquez es la que generó el aumento notable del interés del lectorado y de la crítica literaria por la obra del entonces joven escritor colombiano, interés identificado por la obtención prestigiosa del Premio Alfaguara de novela 2011, una ingente actividad de promoción y conferencias internacionales dadas por el autor y un número impresionante de traducciones. Precedidas por dos publicaciones novelescas finiseculares que el mismo Vásquez juzgaría después poco logradas, luego por la colección de cuentos *Los amantes de Todos los Santos*² y sus historias se desarrollan en las Ardenas belgas y París, las novelas *Los informantes* e *Historia secreta de Costaguana*³ son las que le permiten al escritor ir ganando un reconocimiento editorial creciente y manifiestan el lazo de ahora en adelante muy estrecho entre los mundos ficcionales vasquianos y la Historia de Colombia. El éxito llamativo de la novela siguiente, *El ruido de las cosas al caer*, convierte a Juan Gabriel Vásquez en el nuevo fenómeno literario de la Colombia de principios del siglo XXI, dignísimo heredero de la fama de otro Gabriel... Las primeras tres novelas de Vásquez que exploran la realidad histórica de Colombia fueron escritas por un autor inquilino⁴ o sea mientras él vivía en Barcelona, ciudad extranjera en la que después de la experiencia desilusionada de París el colombiano logró asentarse y escribir sobre su país lejano⁵ *El ruido de las cosas al caer* constituye un hito destacado en la evolución de Vásquez como escritor colombiano por la notoriedad que le ofrece, como autor colombiano exiliado que busca desde fuera cómo escribir sobre la identidad de su país, tanto más cuanto que se sabe que al año siguiente de la publicación, Vásquez vuelve a Colombia para instalarse en Bogotá con su familia. Ya se conoce desde un punto de vista exterior la continuación exitosa de su carrera, su confirmación como figura mayor de la literatura colombiana actual reconocida internacionalmente, y desde un enfoque interno, su obsesión provechosa por indagar en el diálogo entre ficción y realidad, que ha tomado con sus últimas dos novelas⁶ un giro aún más problematizador.

El ruido de las cosas al caer dio lugar ya a numerosos estudios analíticos del cuerpo textual, fundados en múltiples enfoques que prueban la complejidad del mismo y tejen los lazos entre los seis capítulos que lo componen. Llama la atención el doble valor del cuestionamiento planteado por la experiencia traumatizante vivida por el protagonista Antonio Yammará, a la vez anclada en la violencia colateral infligida a los colombianos a raíz del narcotráfico, cuya figura más destacada, Pablo Escobar, se cruza en el camino de la historia ficcional⁷ y reveladora de ciertas cuestiones universales fundamentales de la existencia, como la (in)capacidad para enfrentar el dolor y vivir con el miedo.

Proponemos en este trabajo reflexionar sobre la particularidad de los títulos, elementos paratextuales⁸, porque resultan ser fragmentos del mismo texto de la novela o de textos escritos por otros autores. Existe una tensión, debida al principio de paradoja⁹, entre el origen del fragmento, procedente de la quebradura de un objeto o sea señal de una ruptura, una discontinuidad, una negación de toda perfección, y su estatuto valorante de componente dinámico de un nuevo objeto. Es obvio el papel

fundamental de los títulos peritextuales¹⁰ plasmados por cualquier autor para captar la curiosidad del lector, orientarlo o proponerle un juego de pistas: así Gérard Genette comenta la “fonction de séduction ou de valorisation¹¹ del título general de una obra. Veremos hasta qué punto Juan Gabriel Vásquez se vale de dicha función y cómo la repercute en el umbral peritextual de cada capítulo de la novela considerada, o sea la página aislada que lleva su número en caracteres romanos y su título: el alto talento de narrador manifestado por el colombiano se desarrolla a partir de esos umbrales decisivos, “zone non seulement de transition, mais de transaction: lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service [...] d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente”¹². Analizaremos cómo los diferentes títulos que ritman el tejido peritextual de la novela construyen su arquitectura jugando en una poética del fragmento, creando una trama en forma de ecos intra e intertextuales. Los títulos como pedazos dispersos del texto de la novela y de textos ajenos arman un sutil tejido que implica un papel activo del lector y confiere al fragmento un llamativo valor estructurante y significante. Françoise Daviet-Taylor y Laurent Gourmelen en su introducción a una colección de estudios dedicados a las formas y funciones del fragmento recuerdan la última acepción señalada por los diccionarios franceses de la voz *fragment*: “une pièce qui a été volontairement isolée de son contexte d’ensemble”¹³. Es precisamente la estrategia practicada por Juan Gabriel Vásquez en *El ruido de las cosas al caer*: seleccionar pedacitos textuales, extraerlos de su matriz original convirtiéndolos en el sistema paratextual de la novela e invitar al lector atento a reconstruir una coherencia entre los fragmentos, y entre estos y el texto del que proceden.

I. ¿QUÉ RUIDO PREFIGURA/PROMETE EL TÍTULO DE LA NOVELA?

Varios estudios críticos obviamente se dedicaron a analizar las significaciones concretas y simbólicas del ruido en el desarrollo de la historia¹⁴, un ruido cuya presencia liminar en la portada del libro realza la agudeza del fenómeno sensorial señalado como elemento decisivo de la comprensión por el lector del relato de Antonio Yammara.

1. Eco intertextual de otros ruidos

De hecho, la originalidad del título vasquiano no parece nacer del sintagma “El ruido”, y eso a propósito porque la palabra le suena al lector como un eco de otros ruidos famosos en la producción literaria y musical. Aquí tenemos un primer ejemplo notable de la práctica intertextual recurrente en la escritura de Juan Gabriel Vásquez¹⁵, que nos interesa particularmente porque se asocia al manejo del fragmento en la creación del mundo novelesco, según lo señalan Françoise Daviet-Taylor y Laurent Gourmelen: “[...] le fragment, bris de texte inséré au sein d’un second texte, constitue une manifestation, parmi d’autres, du phénomène d’intertextualité, tel que l’a défini

Gérard Genette [...].¹⁶ Entre las distintas categorías de intertextualidad, el caso presente se clasificaría dentro del fenómeno de la alusión, “forme minimale du fragment, puisqu’elle se contente de donner une simple information empruntée à un texte qui n’est même pas toujours explicitement nommé”¹⁷.

El que lee o escucha el título que nos interesa no puede sino apreciar cierta familiaridad de este ruido con el presente en otro título famoso de la literatura, *The Sound and the Fury* del estadounidense William Faulkner¹⁸ asimismo producto intertextual nacido de una cita de *Macbeth*, célebre obra teatral de Shakespeare como bien se sabe. Además el diálogo que Vásquez suele establecer entre literatura y cultura popular¹⁹ –comentaremos a continuación un ejemplo explícito de dicha relación en el capítulo V– incita a recordar el ilustre oxímoron entre ruido y silencio unidos en el título de Paul Simon y Art Garfunkel, *The Sound of Silence*²⁰, canción icónica de una generación –e innegablemente de las siguientes. Proponemos aliar el ruido y el silencio para evocar el título de esta canción pero es de precisar que la voz inglesa *sound*, entendida como “ruido” en la traducción del título de la novela de Faulkner, también se traduce por “sonido” en castellano²¹. Tales interacciones lingüísticas nos obligan a abrir un diccionario español para comprobar que un ruido es un “sonido inarticulado, por lo general desagradable”²². Desde el umbral de la portada, Vásquez pretende pues capturar al lector con un juego que consiste en armar una red sutil entre varios fragmentos y varias palabras, aludiendo al caos ininteligible de la vida según versos de Shakespeare de los que Faulkner seleccionó un fragmento, a su vez fragmentado por el escritor colombiano que escogió el ruido que hiera al individuo por ser el efecto sonoro de una caída. Comentando la función de los paratextos pre-textuales, entre ellos el título de un libro, Fabrice Parisot recuerda un rasgo del que la palabra vasca “ruido” es un ejemplo llamativo: “[...] comme l’a observé la critique, il arrive souvent qu’un titre de roman soit constitué d’un emprunt de fragment, d’un fragment de fragment, d’une bribe, d’une allusion, d’un bout de citation [...]”²³

2. Cuando el texto aclara el paratexto

Ahora bien Vásquez combina el sustantivo “ruido” del fragmento-citación con un complemento que ofrece otra razón convincente de comentar el procedimiento en la perspectiva de la reflexión aquí propuesta porque la segunda parte del título afirma la originalidad del ruido que nos va a contar la novela y lo hace despertando en el lector una profunda curiosidad que solo será satisfecha cuando este descubra que se trata de un fragmento del cuerpo textual. Por si fuera necesario, insistamos en el papel decisivo que asume el título de una novela, puente entre el texto y el lector potencial. Este se queda perplejo al abordar aquí el complemento del sustantivo de apertura, lo que funciona como punto de arranque de la lectura deseada. Se observa un juego contrastivo entre la neutralidad básica del otro sustantivo “cosas” y la precisión del complemento temporal “al caer”. Pero ¿de qué cosas se trata?, y ¿por qué caen? Estas dos preguntas son obviamente los planteamientos fundamentales de la historia prometidos por el título y que se ramifican a lo largo de las experiencias vividas por los

personajes.

En efecto, recordemos que varios aviones sufren una caída fatal en diversos episodios: el avión víctima de un sabotaje orquestado por Pablo Escobar, el avión en el que viaja Elaine Fritts, el avión del capitán Abadía cuando la ceremonia conmemorativa de la fundación de Bogotá; hasta se puede incluir en esta serie el caso del avión en el que Ricardo Laverde transporta la droga ilegal, y que, si es cierto que no se estrella como los demás, participa plenamente en el arresto y el fracaso de su piloto. Este último ejemplo nos lleva a aludir a la significación simbólica de la caída potenciada por el título, o sea la quiebra de las vidas familiares de los dos protagonistas masculinos, Antonio Yammara y Ricardo Laverde²⁴: lo que cae y se estrella es su equilibrio, su futuro, el vínculo con los seres queridos. La fotografía que sirve para ilustrar la portada de la primera edición –un jugador de billar a punto de propulsar la bola blanca en el tapiz rojo de la mesa, para que caigan por los agujeros las otras bolas, ausentes de la imagen– sugiere mediante el juego de luz y sombras hasta qué punto la existencia humana está sujeta al azar a pesar de los diseños proyectados por cada jugador/individuo. Así las “cosas” del título van cobrando una multiplicidad de identificaciones a lo largo de la diégesis.

Este umbral de la novela, que juega sobre una formulación enigmática, funge pues como un fragmento de las múltiples significaciones que van surgiendo a medida que el lector descubre la historia. También este título revela el aspecto rítmico poético que según el autor es imprescindible en la prosa narrativa²⁵: Vásquez explica en una de sus entrevistas que su colega Héctor Abad Faciolince “fue el primero en notar que el título *El ruido de las cosas al caer* es un verso endecasílabo. Y eso no es banal.”²⁶ El enlace entre el texto narrativo de la novela y varias citas y/o alusiones a obras poéticas se perfila en este título endecasílabo forjado sin pensarlo intencionalmente por el colombiano, como un fragmento escogido del diálogo intergenérico que deja su impronta en el relato del narrador.

Para tratar de concluir con las numerosas pistas abiertas por ese caso tan prolífico, es necesario y de sumo interés explicitar la relación literal entre paratexto y texto anunciada anteriormente, pues se perfila en el título de modo muy preciso la estrategia mediante la cual Vásquez arma un entresijo de fragmentos textuales para construir el paratexto de los títulos que enmarcan los componentes de su libro²⁷ En efecto, la frase nominal “el ruido de las cosas al caer” es también una auto-citación con la que el texto de los capítulos II y VI proyecta un fragmento de sí mismo instalándose desde el título en el proceso creativo del que el lector es partícipe. En el capítulo II, el primer paso de la investigación que llega a constituir la razón de vivir de Yammara después de la herida física sufrida, consiste en la escucha de la grabación que es la huella sonora de los últimos momentos de vida de Elaine Fritts. El lector vuelve a leer en el relato del personaje-narrador el título de la novela que tanto cosquilleó su curiosidad y se entera ahora de que es un fragmento auto-citado del descubrimiento doloroso emprendido por el protagonista:

Hay un ruido que no logro, que nunca he logrado identificar: un ruido que no es humano o es más que humano, el ruido de las vidas que se extinguen pero también el ruido de los materiales que se rompen. Es *el ruido de las cosas al caer* desde la altura, un ruido interrumpido y por lo mismo eterno, un ruido que no termina nunca, que sigue sonando en mi cabeza desde esa tarde y no da señales de querer irse, que está para siempre suspendido en mi memoria, colgado en ella como una toalla de su percha²⁸

Puntualmente se establece la perfecta identidad entre un título enigmático y un momento preciso y decisivo del texto, de un modo agudísimo que actúa como una revelación para el lector. Cuando Yammara escucha por segunda vez la grabación, en el último capítulo, ya no está solo frente al trauma, a la muerte de pasajeros inocentes, a la desaparición de Elaine Fritts, ya que acompaña a Maya Fritts-Laverde en esa experiencia dolorosa. Entre la primera ocurrencia del sintagma nominal-título de la novela y la segunda, se observa una variación pues ya no se trata de una identidad rigurosa: “[...] 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*”²⁹. El sintagma se halla fragmentado, semejando el estrellamiento del avión y correspondiendo a las modalidades de escucha por Maya de la grabación fatal, ya que sus frases en discurso directo se van entrelazando entre las de los pilotos enfrentados a la muerte anunciada. Se aprecia pues la múltiple estrategia elaborada por Vásquez en la manera como convoca las posibilidades abiertas por el proceso de recepción de su texto por su lector.

II. SILVA Y ZAPPA: LOS TITULOS DE LOS CAPITULOS I Y V COMO FRAGMENTOS CITADOS DE TEXTOS AJENOS

Los ecos intertextuales contrastados que destacamos en nuestro comentario del título de la novela abren el camino para identificar e interpretar los títulos de dos capítulos, el primero y el quinto.

1. Antonio Yammara y Ricardo Laverde: ecos de la poesía de José Asunción Silva

“Una sola sombra larga”³⁰; así reza la página que invita el lector a franquear el primer umbral interno de la novela y entrar en el texto. Las sonoridades se entrelazan gracias a recursos frecuentemente utilizados en la poesía: la aliteración en -s- y las asonancias en -a- y -o-, semejantes a rimas internas de un verso, le dan a este título una densidad melódica particular que casi produce el efecto de un hechizo; el lector advertido notará también que esta otra frase nominal corresponde a un octosílabo, el segundo ritmo métrico señalado por el autor como propio de la poesía en español. Todos estos indicios conducen a la clausura del capítulo, o sea al episodio de enero de 1996 en el que Antonio Yammara y Ricardo Laverde se encuentran a la vez desunidos y unidos en la Casa de Poesía Silva, escuchando este el contenido de un casete que lo

deja devastado por una profunda tristeza –el narrador se enterará solo dos años después y en el capítulo II de que era la grabación de la caja negra del avión donde viajaba Elaine su esposa– y aquel un poema de José Asunción Silva³¹, el *Nocturno (III)* que se convirtió en un texto de referencia nacional.

La intertextualidad con el recurso a la citación es explícita en este momento de la historia que antecede inmediatamente al asesinato misterioso de Laverde y a la herida que marcará indeleblemente al narrador. En efecto, Yammara integra varios versos de ese poema en su relato recordando lo escuchado aquel día funesto, y entre ellos “*Y eran una sola sombra larga*”, que suena “en [su] cabeza, y solo en [su] cabeza”³², aislándolo de los demás y capturándolo en su ritmo obsesivo –recordemos que el verso se repite tres veces seguidas en el poema de Silva. Se supone que el lector colombiano de la novela habrá identificado ya la procedencia del título del capítulo al leerlo, pero resultará más azaroso que un lector extranjero reconozca que Vásquez se vale aquí del fragmento octosilábico de un verso más larg³³ que a lo menos le suena a todo colombiano.

La asociación del título con el verso del poema prosigue mientras el lector va avanzando hacia el desenlace del día fatal de 1996³⁴ y del capítulo: mientras Yammara trata de alcanzar a Laverde en las calles bogotanas, lo acompaña obsesivamente el verso que se convierte en el augurio de lo que va a ocurrir, o sea la unión de los dos personajes en la violencia sufrida: “Pensé *Y eran una sola sombra larga*, absurdamente el verso volvió a mi cabeza; y en ese mismo instante vi una moto que había estado quieta hasta ahora sobre la acera.”³⁵ El título y las palabras del poema se incorporan plenamente al relato cuando el narrador recuerda “el esfuerzo de los hombres que me subían al platón del carro, que me ponían junto a Laverde *como una sombra junto a otra*, dejando en la carrocería una mancha de sangre que a esa hora, y con tan poca luz, era negra como el cielo *nocturno*”³⁶ Para cerrar la primera etapa de la novela, Vásquez juega pues sobre una variación como lo haría un músico, haciendo de la citación, título fragmentario del capítulo y verso entero señalado por el narrador, la materia misma de su texto.

2. Elaine Fritts y Colombia: cómo suena una canción de Frank Zappa

El segundo caso se observa con el título del capítulo V, “*What’s there to live for?*”. Despertada la curiosidad del lector al descubrir estas palabras en inglés, este se entera rápidamente esta vez –en la segunda página del capítulo– de que se trata también de un verso, pero sacado de una “canción de Frank Zappa” como lo aclara la voz narrativa³⁷. Este procedimiento nos remite al valor dado por Vásquez a la cultura popular señalado anteriormente y equipara la poesía de José Asunción Silva a las creaciones de Frank Zappa, cuya voz reflejó ciertos cuestionamientos planteados por los jóvenes estadounidenses en la segunda mitad del siglo XX. El título de ese capítulo V dedicado a contar la experiencia de Elaine Fritts en Colombia como si se tratara de un relato heterodiegético con focalización interna en el personaje femenino, aparece

escrito en cursiva por dos razones: se trata de otra lengua, extranjera, y de la citación exacta del primer verso de la canción. Lo interesante es que el título de esta, *Who needs the Peace Corps?*³⁸, constituye el segundo verso, también citado en la página señalada, y de hecho viene a contextualizar la pregunta planteada por el primero de la canción de Zappa y el título del capítulo vasquiano. El elemento peritextual enlaza la historia inventada por el escritor colombiano en la primera década del siglo XXI con la búsqueda pacífica y altruista de utilidad en la que se lanzaron jóvenes estadounidenses en un momento bélico de la historia de su propio país –Elaine Fritts y su amante colombiano Ricardo Laverde participan en las manifestaciones de protesta contra la guerra de Vietnam³⁹ y cuestiona tal sentimiento de utilidad. La pregunta formulada por Zappa en el primer verso coincide perfectamente con el destino de Elaine, quien intenta darle una razón válida y duradera a su presencia en Colombia y acaba por abandonar atemorizada este país que fingió acogerla y la hirió profundamente. El personaje no encontrará lo que hay en ese lugar que valga la pena vivir en él... Los dos versos de la canción vuelven a citarse como un leitmotiv en el texto del quinto capítulo, primero en boca de Ricardo Laverde al mofarse de las pretensiones benefactoras de su esposa:

[...] se divertía sin disimularlo y la llamaba ingenua y la llamaba cándida y la llamaba gringa incauta, y después de burlarse de ella y de sus pretensiones de misionera social, de Buena Samaritana para el Tercer Mundo, ponía una expresión de insoportable paternalismo y canturreaba, con pésimo acento, *What's there to live for? Who needs the Peace Corps?*⁴⁰

Reaparecen luego los dos versos como una interrogación llena de duda de Elaine al enterarse de su embarazo⁴¹, y más tarde con la misma ausencia de respuesta válida al recibir la visita de Mike Barbieri, su compatriota comprometido como ella en los Cuerpos de Paz, pero sobre todo instigador de la participación de Ricardo en el comercio ilícito de drogas con Estados Unidos: “El tío Mike, iba pensando, *what's he doing here*, y también lo pensaba en español, *qué carajos está haciendo aquí*, y de repente ahí estuvo de nuevo la canción aquella, *what's there to live for, who needs the Peace Corps.*”⁴² El vaivén entre dos lenguas de Elaine la ciudadana estadounidense que trata de sentirse colombiana, expresa nítidamente su propia búsqueda incierta del lugar donde vivir y las interrogantes sobre la presencia de Mike en la casa construida por Ricardo gracias al dinero de la droga cobran una dimensión más ancha mediante la repetición de la citación, aplicándose de hecho a ella misma.

Aunque el título peritextual de este quinto capítulo reproduce literal y enteramente el primer verso de la canción de Zappa, se puede también considerar como un fragmento de una citación ya que el texto se encarga cada vez de asociarlo al segundo verso, título de la canción. Se insistió en lo que precede sobre la necesidad de contextualizar el título del capítulo gracias al otro verso, y se trata entonces de una invitación a sobrepasar la frontera de la mera citación, o sea del fragmento. En efecto, el procedimiento escogido por Vásquez al constituir una citación, fragmento de un texto ajeno, como título de uno

de los capítulos, implica ensanchar la búsqueda del origen: así es como el lector advertido o curioso sabe que la canción apareció en el álbum *We're Only in It for the Money* grabado por el grupo en el que Zappa era cantante, otro título que puede contestar a los dos versos interrogativos, pero de modo desilusionante, hasta sarcástico: sería la respuesta relacionada con la búsqueda del colombiano Ricardo Laverde, ansioso de desquitarse de la inferioridad económica de su país y del fracaso de su padre, comprando un coche y construyendo una casa para su esposa y su hija sin importarle la procedencia del dinero. Por otro lado y en sentido inverso, el primer verso de la canción convertido en título del capítulo se cierra sobre sí mismo, sin necesidad de segundo verso ni de contextualización, porque plantea la pregunta que concierne a todos los personajes de la novela, tanto a Elaine como a Ricardo, a su hija entristecida y sola Maya, al narrador traumatizado Antonio Yammara; a los colombianos víctimas de la violencia del narcotráfico; pero también al individuo en busca del sentido de la vida.

III. CUANDO EL TEXTO SE AUTO-CITA EN LOS TITULOS DE LOS CAPITULOS

Ya se estudiaron en la primera parte de este trabajo los enlaces entre el título de la novela y algunas frases decisivas del texto en los capítulos II y VI. En la segunda, se pudo apreciar cómo citas escogidas de textos ajenos llegan a fundirse en el relato diegético de los capítulos I y V. Nos queda por poner de realce el funcionamiento de los cuatro títulos que anuncian el texto de los capítulos II, III, IV y VI. Si se trata aquí de la misma estrategia del título general de la novela, su aplicación a los de los capítulos mencionados se cumple a un segundo nivel peritextual, el que solo interviene en el proceso por el que el lector se involucra de pleno en el mundo ficcional, aceptando las reglas del juego, o sea el pacto propuesto por el autor.

1. Capítulos II, III y IV: Frases escapadas del discurso de los personajes

Esos capítulos centrales en la arquitectura de la novela tienen en común un título que se aclara por ser un fragmento de lo pensado o dicho por los personajes, procedimiento revelado al lector por el texto. Empecemos volviendo al episodio ya señalado en el capítulo II de la primera escucha por Yammara de la grabación de la caja negra del avión de Elaine Fritts: "Y esto pensé: que yo, en el fondo, *no tenía derecho a escuchar esa muerte*, porque esos hombres que mueren en el avión me son ajenos, y la mujer que viaja atrás *no es, nunca será, uno de mis muertos*."⁴³ El empleo de la cursiva por supuesto indica por parte del personaje-narrador una voluntad aguda de resaltar algunas palabras pero en el segundo caso también funge como señal visual para el lector de un eco, llevándolo a dar marcha/lectura atrás y volver a la página umbral del capítulo. De hecho, el título que se destaca ahora en su sentido completamente entendido presenta una ligera variación con respecto al texto, como si también se tratase del resultado de una condensación (de dos formas verbales solo se conserva una y por tanto desaparece la coma) o de una fragmentación. La impresión que deja ese leve cambio aboga de cierto modo por la valoración de la multiplicidad de versiones en la escritura de ficciones. Por otra parte, tanto el título como la frase desarrollada del

capítulo II solo cobran su significación –pero sin que sea plena: ¿de qué muertos personales Yammara está hablando? ¿de Ricardo?, ¿de otros?– en la escena de la segunda escucha junto a Maya, también ya evocada, en el capítulo VI: Elaine Fritts, a la que nunca conoció directamente el narrador, sí que forma parte de los muertos de Maya, y de cierta manera Antonio, invitado a escuchar el casete por la casera de Ricardo, a la que también era ajena la muerte de Elaine, penetró prematuramente en la intimidad de la joven⁴⁴ casi como un intruso cuando escuchó a solas caer las cosas en el avión a punto de estrellarse.

El capítulo III corresponde lógicamente al encuentro entre Antonio Yammara y Maya Fritts-Laverde, etapa decisiva en la investigación del primero. El título, otra frase nominal, “La mirada de los ausentes”, es un fragmento literal de una intervención en estilo directo de Maya al intentar circundar la orfandad: “No sólo no estaban conmigo: no estaban en ninguna parte. Era como si se hubieran ausentado. Y como si me miraran, sí, esto es difícil de explicar, pero me miraban, Elaine y Ricardo me miraban. Es dura, la mirada de los ausentes.”⁴⁵ El título es así una puerta abierta al desamparo doloroso provocado por la soledad de la hija huérfana, condición existencial que será el lazo entre Maya y Antonio. Acabamos de comprobar que el título del capítulo II es una cita de los pensamientos formulados por Antonio; ahora Maya personaje, al que Antonio narrador da la palabra en el proceso narrativo, se afirma ya en el elemento peritextual destinado a guiar al lector en su participación creadora de la ficción: el narrador y el personaje de su relato alcanzan el mismo estatuto. Amén de este equilibrio, la fórmula que Maya emplea en su diálogo con su visitador se anticipa como eje de una reflexión universal sobre la dialéctica de la ausencia-presencia: ausencia de los muertos que siguen presentes en la memoria –y en la novela en las cartas y documentos que les permiten a Antonio y Maya reconstruir la historia de Elaine y Ricardo–.

El título del capítulo IV, “Somos todos escapados”, aparece pues como el siguiente eslabón lógico en el manejo de los fragmentos escogidos del discurso de los personajes: después de Yammara citándose a sí mismo, después de Maya citada por Yammara, ahora descubrimos un pensamiento en estilo directo libre literal de Elaine Fritts durante su aprendizaje de voluntaria de los Cuerpos de Paz, con la misma modalidad formal de la cursiva ya notada en la transcripción del pensamiento de Antonio en el capítulo II: “Los Estados Unidos de América: ¿quién los estaba echando a perder, quién era responsable de la destrucción del sueño? Allí, en el salón de clases, Elaine pensaba: *de eso hemos huido. Pensaba: somos todos escapados.*”⁴⁶ Captamos a la joven estadounidense durante el tramo idealista de su experiencia como voluntaria, renegando de la creencia en un país natal asesino y determinada a encontrar el lugar para vivir en otra parte: esta es la contextualización que permite vincular el título y el texto del capítulo. Pero como es el caso del título del capítulo anterior y lo será del capítulo siguiente, el pensamiento de Elaine convertido en título peritextual cobra un valor ampliado, corroborado por el pronombre “todos”, porque se aplica a los diferentes personajes de la diégesis como representantes de los individuos afectados por la violencia, el miedo y la desilusión. Así es como el pensamiento de Elaine la estadounidense se traslada al texto del capítulo VI cuando Antonio Yammara cavila

amargamente sobre la huida de los colombianos de su generación:

Yo, desde luego, no puedo culpar a Maya Fritts por haberse ido de Bogotá cuando tuvo la oportunidad, y más de una vez me he preguntado cuánta gente de mi generación habrá hecho lo mismo, *escapar*, ya no a un pueblito de tierra caliente como Maya, sino a Lima o Buenos Aires, a Nueva York o México, a Miami o Madrid. *Colombia produce escapados*, eso es verdad, [...]47.

2. Capítulo VI: el esfuerzo inútil

Llegamos al último capítulo de la novela, introducido por un título angustiado y acuciante: “Arriba, arriba, arriba”. El ritmo entrecortado y rápido inducido por la repetición del adverbio contrasta fuertemente con el pausado de todos los otros títulos, creando un choque. Igualmente se nota una divergencia en cuanto a la función deíctica de los títulos, que se suponen anunciadores del contenido del capítulo: si es cierto que el valor catafórico de los otros títulos se verifica, con este nos hallamos frente a una doble función, a la vez anafórica y catafórica, que de hecho resalta su papel estratégico como último título de la novela. En efecto, al leer esta serie repetitiva, el lector ya sabe de qué se trata porque ya se enteró en el capítulo II del diálogo primero inquieto y rápidamente apremiante entre los pilotos del avión en el que viaja Elaine Fritts: Antonio escucha al capitán pronunciar varias veces el adverbio para corregir el movimiento de caída del avión, hasta que encadena tres veces la palabra al darse cuenta del fracaso de la maniobra: ya sabemos que lo que sigue es el ruido de las cosas al caer, “lo último que se oye en la cabina del vuelo 965”48. El título del capítulo VI, que cuenta la última etapa de la investigación de Yammara, es una repetición que parece pues presagiar ya el fracaso del personaje, su condena a la soledad y al miedo. El título, a la vez fragmento del capítulo II y del VI, clausura la búsqueda del protagonista y la trayectoria de la novela. El narrador vuelve a escuchar la grabación, el lector vuelve pues a leer la súplica desesperada del capitán del avión49. Es un grito que ansía el movimiento ascensional salvador, pero ya sabemos que la novela se titula *El ruido de las cosas al caer*, o sea que el avión, las vidas de los individuos y Colombia se estrellan.

CONCLUSION

La lectura de una novela implica un contrato entre autor y lector articulado por los puentes constituidos por la zona peritextual de los títulos. Estos fungen como guía, pero también producen un efecto de sorpresa, dos modalidades que son una invitación a entrar en el proceso de creación que supone la recepción de un mundo de ficción. Desde los umbrales que son los títulos, el lector anticipa el placer del texto, aún más cuanto que estos títulos, como los que nos propone Juan Gabriel Vásquez en *El ruido de las cosas al caer*, suenan como fragmentos de textos y del mismo texto. La participación del lector de esta novela corresponde perfectamente a lo señalado por

Françoise Daviet-Taylor y Laurent Gourmelen: “Le fragment sollicite donc systématiquement le lecteur appelé à mener un véritable travail personnel de compréhension, au sens propre comme au sens figuré du mot, puis de reconstruction.”⁵⁰

Los títulos propuestos por Vásquez son un desafío porque intrigan y exigen (re)conocimientos por parte del lector fuera de la novela; instituyen un trabajo de puesta en relación entre paratexto y texto que supera la mera asociación de ideas y en su brevedad dejan entrever las potencialidades múltiples del texto, del que son pedazos quebrados pero al mismo tiempo pilares constructivos. La poética del fragmento se realiza fértilmente en el objeto que teje el autor colombiano entrelazando la práctica de la citación y la creación de un texto único.

NOTES

[1] Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, Alfaguara, 2011. Utilizamos en este trabajo una edición posterior: Barcelona, Penguin Random House, Debolsillo, 2022, a la que se referirán los números de las páginas citadas.

[2] Juan Gabriel Vásquez, *Los amantes de Todos los Santos* (2001), Madrid, Alfaguara, 2008.

[3] Juan Gabriel Vásquez, *Los informantes*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004; *Historia secreta de Costaguana*, Alfaguara, 2007.

[4] Cf. Juan Gabriel Vásquez, “Literatura de inquilinos”, *El arte de la distorsión* (2009), Madrid, Alfaguara, 2012, p. 143: el inquilino es aquí “el animal que vive en el hogar de otro”.

[5] Cf. Carlos Tous, “Escribir es abrirse paso a machetazos en la selva: charla con Juan Gabriel Vásquez”, Karim Benmiloud (dir.), *Juan Gabriel Vásquez. Une archéologie du passé colombien récent*, Rennes, PUR, 2017, p. 342: “A mí me costó ocho años publicar mi primer libro sobre Colombia después de haberme ido y eso fue por la dificultad de ver al país desde fuera y de apropiarme esa mirada externa.”

[6] Se trata de dos ficciones biográficas: *Volver la vista atrás*, Bogotá, Alfaguara, 2020 y Madrid, Alfaguara, 2021, sobre la trayectoria familiar del cineasta colombiano Sergio Cabrera; *Los nombres de Feliza*, Barcelona, Penguin Random House, 2025, sobre la misteriosa muerte y la obra de la escultora colombiana Feliza Bursztyn.

[7] Cf. Rita De Maeseneer, Jasper Vervaeke and Juan Gabriel Vásquez, “Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez”, *Confluencia*, University of Northern Colorado, Spring 2013, Vol. 28, No. 2, p. 209: “El acento no está en la violencia de los carteles, ni en la figura icónica de Pablo Escobar, aunque el capo está presente desde las primeras páginas mediante los hipopótamos de su zoológico. En cambio, a la vez que evoca la época de los ochenta desde el punto de vista de la generación que creció bajo el narcoterrorismo, la novela se remonta a las décadas anteriores para tratar de desentrañar los orígenes, la gestación de la violencia.”

[8] Obviamente nos referimos aquí a la teoría planteada por Gérard Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987), según la que varios niveles de umbrales le permiten al lector “entrar” en el mundo del libro o “dar marcha atrás” (p. 8, nuestra traducción): la meta del paratexto es “rendre présent [le texte]”, “assurer sa présence au monde, sa «réception»et sa consommation, sous la forme [...] d’un livre” (p. 7).

[9] Cf. Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, « Avant-propos », Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen (éd.), *Fragments*, Presses universitaires de Rennes, 2016, <https://doi.org/10.4000/books.pur.46009>, §5.

[10] Recordemos que Gérard Genette distingue dos categorías del paratexto: el peritexto, que forma parte del objeto libro, y el epitexto, que se sitúa fuera del mismo.

[11] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 81.

[12] *Ibid.*, p. 8. Esta cita se refiere a todos los elementos del paratexto, pero nos parece particularmente adecuada a lo que propone Vásquez mediante el arte de los títulos.

[13] Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, « Avant-propos », *op. cit.*, §1.

[14] Remitimos por ejemplo al estudio de Rita de Maeseneer, “Los ruidos en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez”, Karim Benmiloud (dir.), *op. cit.*, p. 209-221, así como al realizado por la misma investigadora y otro especialista belga de la obra del autor colombiano: Rita de Maeseneer, Jasper Vervaeke, “Sensaciones, sonidos y silencios en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez”, *Revista chilena de literatura*, Mayo 2020, n°101, p. 405-425.

[15] Si es cierto que la intertextualidad constituye un recurso de los más frecuentes en la composición de un texto literario, no es ninguna exageración ponerla de realce como uno de los juegos escriturales privilegiados por Juan Gabriel Vásquez.

[16] Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, « Avant-propos », *op. cit.*, §9. La mención de Gérard

Genette remite a *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

[17] Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, « Avant-propos », *op. cit.*, §12.

[18] No es inútil recordar que, publicada en 1929, esta novela de Faulkner es una de las obras que tuvieron una influencia mayor en el nacimiento de una nueva manera de narrar una historia de ficción en la literatura latinoamericana a partir de la década de los 40.

[19] Véase como temprano ejemplo la referencia a *Eleanor Rigby* (canción de los Beatles, aparecida en 1966) en el epígrafe del cuento “En el café de la République” perteneciente a la colección *Los amantes de Todos los Santos*, *op. cit.*, p. 91: “*All the lonely people, where do they all come from?*”.

[20] Canción aparecida en 1964.

[21] De hecho, el traductor Rafael Accorinti, en un artículo de 2023 (“El sonido o el ruido y la furia (y otros tantos sinónimos)”, *Vasos comunicantes. Revista de ACE Traductores*, n°67, otoño 2023, <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2023/11/27/el-sonido-o-el-ruido-y-la-furia-y-otros-tantos-sinonimos-rafael-accorinti/>, consultado el 31/12/2025), recuerda que una primera traducción de la novela de Faulkner al español utilizó torpe y hasta erróneamente la palabra “sonido” (*El sonido y la furia*, traducción de Floreal Maziá, 1947), antes de cambiarla por “ruido” en traducciones posteriores. Lo que se relata de las circunstancias en las que la canción *The Sound of Silence* fue escrita por Paul Simon –cómo sonaban la guitarra y la voz en el cuarto de baño– indicaría que la palabra española “sonido” es muy probablemente más adecuada para el título, pero el ambiente del sueño contado en la canción bien podría expresarse por la voz “ruidos”.

[22] <https://dle.rae.es/ruido?m=form>.

[23] Fabrice Parisot, *La stratégie des paratextes dans l'œuvre romanesque d'Alejo Carpentier*, Paris, L'Harmattan, 2025, p. 28.

[24] Cf. Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, *op. cit.*, p. 250: “¿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 lo supiera? [...] pero de mi caída no había testimonio posible, no había caja negra que nadie pudiera consultar, ni había caja negra de la caída de Ricardo Laverde, las vidas humanas no cuentan con esos lujos tecnológicos.”

[25] Cf. Rita De Maeseneer, Jasper Vervaeke and Juan Gabriel Vásquez, “Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez”, *op. cit.*, p. 211: “Tengo una concepción poética de la escritura

de novelas. Para mí el valor supremo en un párrafo es cómo suene. Cómo suena la prosa, es lo que me dicta lo que pasa en la novela.”

[26] *Ibid.*, p. 212. Vásquez comenta que el octosílabo y el endecasílabo son los versos típicos de la métrica en la poesía escrita en español.

[27] Con respecto a la idea según la que el título de una novela constituye un elemento estructurante de la misma, véase la referencia a Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, propuesta por Fabrice Parisot, *op. cit.*, p. 26: “Un livre, pourrait-on dire avec Charles Grivel, est toujours formé de deux parties (au moins) : une partie courte et une partie longue. La partie courte, c'est le titre. La partie longue, c'est le texte. Et ce qui est essentiel, c'est le rapport entre les deux, c'est l'équilibre qui se réalise entre cette partie courte et cette partie longue.” Consideraremos de la misma manera que el título de cada capítulo es una unidad del engranaje peritextual que permite captar la arquitectura de la novela.

[28] Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, *op. cit.*, p. 83. El subrayado es nuestro.

[29] *Ibid.*, p. 250. El subrayado es nuestro.

[30] *Ibid.*, p. 11.

[31] José Asunción Silva, nacido en Bogotá en 1865, se suicidó en esta misma ciudad en 1896. Es una figura mayor de la poesía colombiana decimonónica, una gloria nacional reivindicada hipócritamente como lo menciona un artículo periodístico leído por el narrador (cf. *Ibid.*, p. 44-45), el cual se deja invadir por la musicalidad del *Nocturno*.

[32] *Ibid.*, p. 47.

[33] El *Nocturno* de Silva juega sobre una irregularidad métrica, pero si nos atenemos a la regla de la sinalefa, se trata de un decasílabo.

[34] No por azar Vásquez escoge citar el *Nocturno* de José Asunción Silva ya que se ubica la muerte de Laverde y la herida de Yammara en el año 1996 que corresponde al centenario de la muerte -cierta forma de caída también- del poeta (cf. *Ibid.*, p. 44).

[35] *Ibid.*, p. 48.

[36] *Ibid.*, p. 50. El subrayado es nuestro.

[37] *Ibid.*, p. 170. Frank Zappa (1940-1993), cuyo padre era siciliano y cuya madre de origen italiano, era estadounidense. Su música, de influencias múltiples, se afirmó fuera de las normas, escapando de cualquier clasificación.

[38] Canción aparecida en 1968, o sea en plena guerra de Vietnam. El yo cantante, presa de los efectos de la droga, evoca su sentimiento de extravío y su proyecto, formulado en tiempo futuro, de ir a San Francisco, lugar idílico de encuentro de los drogadictos. La mención de los "Peace Corps" puede explicarse de dos maneras. Recordemos que los Cuerpos de Paz fueron fundados por el presidente John Fitzgerald Kennedy en 1961, así como el narrador de la novela lo menciona (cf. *Ibid.*, p. 138), para ayudar al desarrollo de las condiciones de vida (escolarización, sistema de salud...) en América latina. Colombia fue uno de los países que recibieron a jóvenes voluntarios estadounidenses comprometidos a servir como mano de obra calificada en zonas rurales. Pero también se puede leer el título como una crítica de la contracultura hippie como lo analiza Doyle Green en [*Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966-1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*](#), McFarland & Co., 2016, p. 106: "*«Peace Corps» is not necessarily referring to the U.S. government organization, but the «peace and love corps» of the hippie movement. It is a scathing critique of the counter-culture experience as migrating to San Francisco, dressing in hippie fashions, contracting sexually transmitted diseases, getting beat up by police, and high-tailing back home.*"

[39] Cf. Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, op. cit., p. 170.

[40] *Ibid.*, p. 176.

[41] *Ibid.*, p. 188.

[42] *Ibid.*, p. 204.

[43] *Ibid.*, p. 84. Es interesante el procedimiento narrativo empleado aquí porque combina el discurso indirecto con una modalidad posible del discurso directo libre en la proposición causal mediante el tiempo presente.

[44] Aclaremos rápidamente aquí –aunque la cuestión es fundamental en los planteamientos propuestos por la novela, pero no es el tema de esta reflexión– que la corta estancia de Antonio Yammara en Las Acacias, propiedad heredada por Maya de sus padres, es el momento privilegiado de un intercambio profundo entre los dos personajes, que les permite remediar la soledad. Antonio y Maya, masculino y femenino, podrían ser las dos facetas de un mismo individuo gravemente herido por la muerte, el miedo y la incertidumbre, pero al cabo de ese tiempo que conjuga el presente con el pasado, cada uno/a vuelve a

la soledad, efectiva para Antonio en el *excipit* de la novela.

[45] *Ibid.*, p. 109.

[46] *Ibid.*, p. 142.

[47] *Ibid.*, p. 256. El subrayado es nuestro.

[48] *Ibid.*, p. 83.

[49] Cf. *Ibid.*, p. 250.

[50] Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, « Avant-propos », *op. cit.*, §17.

L'AUTEUR

Marie-José Hanaï, ancienne élève de l'ENS de Fontenay-aux-Roses et agrégée d'espagnol, est professeure de littérature hispano-américaine au Département d'Etudes romanes de l'Université de Rouen Normandie depuis 2010 et membre de l'Equipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles (ERIAC). Son domaine de recherche concerne plus spécifiquement la littérature mexicaine des XX^e et XXI^e siècles, et ses centres d'intérêt sont orientés vers la fictionnalisation de l'Histoire (roman historique, nouveau roman historique), l'écriture fictionnelle de l'Histoire par des autrices mexicaines, le rôle de la fiction dans la représentation de la société mexicaine, ainsi que les représentations et le questionnement de la violence dans la littérature ultra-contemporaine. Elle est l'autrice d'une étude sur le roman *Isla de bobos* d'Ana García Bergua (*Les fous de l'île oubliée. Isla de bobos d'Ana García Bergua*, Paris, PUF-Cned, 2014) et dans le cadre de la préparation aux concours du CNED, elle a été chargée des monographies sur *Hasta no verte Jesús mío*, d'Elena Poniatowska, et *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.