

# Exorcizar el pasado. El paradigma narco en *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez, y *El cielo a tiros*, de Jorge Franco

Exorcising the Past. The Narco Paradigm in Juan Gabriel Vásquez's *El ruido de las cosas al caer* and Jorge Franco's *El cielo a tiros*

Adriana Sara Jastrzebska  
Jagiellonian University  
adriana.jastrzebska@uj.edu.pl

**Enviado:** 11 septiembre 2022 | **Aceptado:** 24 marzo 2023

## Resumen

El presente artículo propone una lectura paralela de dos narconovelas colombianas recientes: *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, y *El cielo a tiros* (2018), de Jorge Franco. El objetivo del análisis consiste en identificar las convergencias entre ambas obras e interpretarlas a la luz de la evolución del paradigma narco vigente en la narrativa colombiana de los años 1990 y 2000.

Palabras clave: Juan Gabriel Vásquez, Jorge Franco, narconovela colombiana, paradigma narco, narconarrativa.

## Abstract

In this paper we propose a parallel reading of two recent Colombian *narconovelas*: *El ruido de las cosas al caer* (2011) by Juan Gabriel Vásquez, and *El cielo a tiros* (2018) by Jorge Franco. The aim of the analysis is to identify the convergences between the two works and to interpret them in the light of the evolution of the *narco* paradigm existing in Colombian narrative in the 1990s and 2000s.

Keywords: Juan Gabriel Vásquez, Jorge Franco, narco fiction, *narco* paradigm, narco-narratives.

## A modo de introducción: el paradigma *narco*

El narcotráfico hay que leerlo con cautela, observa Gabriela Polit Dueñas (178), ya que: «lo que se consume como narcotráfico responde, entre otras cosas, a una serie de convenciones, de formas establecidas y de fórmulas que garantizan su comercialización. [...] lo que sobresale al hablar del narco es que en última instancia, se ha convertido en una suerte de marca, made in América Latina». En el mismo sentido, Alejandro Herrero-Olaizola ve en la comercialización de la imagen violenta de la Hispanoamérica narco una promoción de «cierta exotización de una realidad latinoamericana “cruda” dirigida a un público más atento e instruido en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansioso de leer algo nuevo, algo más light [...], pero con cierto “peso cultural”» (43). No cabe duda de que la llamada narcoliteratura se ha configurado sobre todo como producto de consumo, y que el mercado dicta las preferencias y expectativas relacionadas con cómo se enfoca y plantea el tema del narcotráfico y, con frecuencia, determina la dimensión artística de sus representaciones. En el campo literario colombiano, uno de los ejemplos más emblemáticos de este maridaje del narco y el marketing editorial es la denominada sicaresca antioqueña que, en la última década del siglo xx, se convirtió en un producto literario de exportación, sustituyendo con el narcotremendismo (véase Camacho Delgado 205), la estética magicorrealista, garciamarquiana, hasta el momento el identificador clave de la narrativa colombiana para el público internacional. El éxito global de la sicaresca coincidió en Colombia con numerosas polémicas y debates que indagaban por la validez del tema en letras nacionales y cuestionaban las opciones estéticas y éticas de autores como Fernando Vallejo o Jorge Franco, y le reprochaban al público sus gustos «mafiosos». De ahí que la propia etiqueta de narcoliteratura con frecuencia haya implicado, por un lado, un éxito de ventas, y por el otro, valores artísticos –y éticos– cuestionables y/o cuestionados.

Efectivamente, existen varios factores extraliterarios interrelacionados que dificultan una aproximación a la narconovela desde las posiciones puramente literarias. Parece que gran parte de la controversia reside en la propia fuerza del prefijo narco, su popularidad y sus connotaciones con la cultura de espectáculo, lo que emparenta la narcoliteratura con otras manifestaciones de la narcocultura, definida por Omar Rincón de manera siguiente:

Lo narco es una estética, y una forma de pensar, y una ética del triunfo rápido, y un gusto excesivo, y una cultura de ostentación. Una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico sino es para lucirlo y exhibirlo.

La narco.cultura es un gusto que privilegia como expresión [...], a los carros, las fincas, el cemento, los caballos, los edificios estridentes, la música ruidosa, la moda exótica y la tecnología ostentosa. Los criterios claves de la narco.cultura son tener armas para tener la razón para imponer la ley personal y para ignorar la regulación colectiva (3).

La narconovela establece con la narcocultura cierto diálogo que en ocasiones resulta muy ambiguo y las fronteras de la narcocultura muy borrosas, lo que lleva a veces a confundir las narconovelas con el narcogusto y sus productos. Las narconovelas coexisten en las librerías y en la percepción del público con las manifestaciones de la narcocultura: memorias de narcotraficantes arrepentidos, entrevistas, biografías amarillistas de los grandes capos y otros protagonistas del narcotráfico, o libros de periodistas que analizan y relatan el complejo mundo de las drogas.

Resulta que, mientras «narrativa del narcotráfico» o «narrativa de las drogas» como categoría implica cierto valor descriptivo y neutro, el concepto de «narconovela» o «narconarrativa» conlleva mucha más controversia, debido al prefijo que «a diferencia del adjetivo que determina un lugar concreto, [...] anuncia una ruta que va más allá de lo que se pretende describir, es una señal o guiño que se hace para trazar un trayecto» (Olvera 12). Según Luis Molina Lora (289) el prefijo «narco» implica cierta perspectiva criminalizadora. Ambos investigadores coinciden en subrayar una carga comprometedora que supone el prefijo.

Partiendo desde tal ambivalencia (o polivalencia) del prefijo incriminado, en mi investigación sobre las representaciones literarias del narcotráfico en Colombia he optado por usar deliberadamente el término de «narconovela», ya que interpreto las obras en cuestión como un intento por parte de los escritores de captar los cambios culturales que el narcotráfico supone, trazar el trayecto de una sociedad y una cultura marcadas por el fenómeno y sus consecuencias y, al mismo tiempo, dar cuenta de la perspectiva criminalizadora que se está volviendo cada vez más *mainstream* (véase, por ejemplo, la reciente conversión de Pablo Escobar en un ícono de la cultura de masas).

Considero a la narconovela como una subcategoría convencional dentro de la narrativa del narcotráfico, y su supuesta «complicidad» o «perspectiva criminalizadora» propongo interpretarla en términos puramente literarios y artísticos, sin trascender los mundos representados de las novelas que se analizan. Así, llamo «narconovela» a la modalidad en que el narcotráfico y sus secuelas han repercutido en la configuración estética y ética del mundo representado.

La investigación de la que deriva el presente artículo ha tenido como objetivo identificar y caracterizar una serie de elementos que conforman lo que se puede llamar el paradigma narco en la narrativa colombiana. El corpus analizado consta de novelas publicadas entre 1993 y 2011 que, por varias razones, se dieron a conocer fuera de Colombia, y gozaron de cierta visibilidad y resonancia en el mundo, sobre todo por su publicación en alguna de las casas editoriales globalizadas o por reconocimiento internacional ya existente de la figura de la o el autor.

Dicho corpus se ve compuesto de novelas «sicarescas» como *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, *Sangre ajena* (2000), de Arturo Alape; novelas concentradas en las figuras de los grandes capos: *Comandante Paraíso* (2002), de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Happy Birthday, capo* (2008), de José Libardo Porras; novelas que manejan la tradición literaria colom-

biana para plantear temas relacionados con la violencia narco: *Leopardo al sol* (1993) y *Delirio* (2004), de Laura Restrepo; novelas que retratan las transformaciones que se producen en un individuo: *Cartas cruzadas* (1995), de Dario Jaramillo Agudelo, y *Sin tetas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar. Finalmente, como un intento de captar el fenómeno desde una perspectiva ya histórica, cierra el corpus *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez.

El análisis de las novelas ha permitido catalogar varios ingredientes clave del paradigma narco:

1. Mundo representado basado en contrastes y dicotomías que dan cuenta de las tensiones en el seno de la sociedad que generaron el narcotráfico;
2. Distorsión antirrealista del protagonista y su entorno a través de hiperbolización o grado variable de mitificación (o desmitificación) en que resuenan «ecos» del pensamiento mítico;
3. Intertextualidades e intermedialidades de todo tipo: entroncamiento con otros textos literarios, con otros medios y la cultura de masas en general;
4. «Participación directa» expresada con más frecuencia mediante la primera persona gramatical y, por consiguiente, incorporación de la oralidad;
5. Variedad de registros y estilos que permite interpretar la narconovela como enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales distintos.

## Evolución inevitable del paradigma

Es precisamente a principios de la segunda década del presente siglo donde propongo situar una (simbólica y arbitraria) línea divisoria entre la narconovela colombiana «clásica» y la posterior que, por un lado, ha absorbido el impacto estético y mercantil de la «sicaresca»<sup>1</sup> y sus derivados, y por otro, se acerca al narcotráfico y sus secuelas de manera y desde posiciones diferentes. Tal cambio se debe a varios factores que son, en primer lugar, consecuencia del paso del tiempo: con el traslado de la capital mundial de la violencia a México y con la creciente distancia temporal, en letras colombianas resulta inevitable cierto maridaje de la narconovela con el género memorístico y con recursos propios de la novela histórica. Los relatos que van surgiendo ya no se concentran en el ejercicio de la violencia en la sociedad, sino en el ejercicio de la memoria, en una suerte de ajuste de cuentas con una época que, perteneciente al pasado, sigue repercutiendo de una u otra manera en el presente de las y los colombianos. Se observa, igualmente, un cambio generacional; en la novela predominan las voces de las y los escritores nacidos en los años 60 y 70, en cuya vida la época del narcotráfico dejó una

<sup>1</sup> En el presente trabajo, para mantener claridad, utilizamos el término «sicaresca» como sinónimo de la narconovela colombiana de los años 1990 y 2000, aunque en realidad la novela sobre los sicarios es solo una modalidad dentro de una categoría más amplia.

impronta muy diferente a la que tocó a generaciones anteriores. Finalmente, debido a varios procesos políticos e históricos actuales, la violencia narco se configura como parte de un panorama social complejísimo, se percibe y se interpreta como una de las múltiples violencias y conflictos armados colombianos del siglo xx.

En este contexto se puede indicar la novela *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, como un simbólico cierre del corpus de narconovelas y una anticipación de la evolución del paradigma narco: una obra que propone captar el fenómeno desde la memoria y la herencia de las generaciones afectadas.<sup>2</sup>

Es una historia protagonizada y narrada por Antonio Yammara, profesor universitario de Derecho que, a mediados de 2009, se entera de la muerte de un hipopótamo a manos de unos cazadores. El animal había salido de la Hacienda Nápoles, antiguo zoológico de Pablo Escobar. Este hecho desencadena el relato y remite al narrador a los años 90, cuando conoció en un bar de billares del centro de Bogotá a un enigmático Ricardo Laverde que recién había cumplido una pena de veinte años de cárcel por ser piloto de un cartel. Una particular amistad entre los dos hombres dura poco, ya que pronto Laverde muere asesinado en la calle por unos sicarios y el propio Yammara resulta herido. En un largo proceso de recuperación física y mental, Antonio está investigando la figura de Laverde, intentando aclarar los porqués de su muerte y, así, dar sentido a lo vivido. En su pesquisa, encuentra a la hija de Ricardo Laverde, Maya Fritts, que le comparte su historia y la de sus padres, idealistas seducidos por el dinero fácil del narcotráfico.

La novela maneja todos los ingredientes propios del paradigma literario narco, pero la adoptada perspectiva histórica –o, mejor dicho, memorística– impone ciertas transformaciones dentro del paradigma. Como en el centro del argumento se sitúan las consecuencias psicológicas del narcotráfico «a largo plazo» y la influencia del narcoterrorismo en la realidad privada de los protagonistas, las manifestaciones de la narcocultura brillan por su ausencia, salvo las ruinas de la Hacienda Nápoles en su papel simbólico y desmitificador, al que volveremos más adelante. Es una metáfora crítica de la caída y desmitificación del espejismo social y económico del narcotráfico. Además, a diferencia de otras narconovelas, el enfrentamiento de paradigmas o patrones culturales observable en la obra indica claramente a la preponderancia de la alta cultura, tanto en la historia narrada como en el propio relato profundamente arraigado en la tradición culta de la literatura colombiana y universal. Finalmente, resalta un discurso religioso subyacente que remite a los conceptos de muerte (literal y simbólica) y resurrección, culpa, penitencia, redención.

Publicada en 2018, la novela *El cielo a tiros*, de Jorge Franco, parece situarse en la misma línea evolutiva del paradigma narco. El argumento se concentra en la historia de

---

2 Un análisis detallado de la subversión del paradigma en la obra publiqué en 2021 en *Estudios de literatura colombiana* (véase Jastrzębska). Muchas de las observaciones coinciden con las presentadas por Danilo Santos e Ingrid Urgelles en su trabajo «El detonante evolutivo de la narcoliteratura colombiana en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez: entre memoria, cambio y parodia».

Larry, que regresa de Londres a su Medellín natal tras la aparición en una fosa común de los restos de su padre, un mafioso próximo a Pablo Escobar, desaparecido durante doce años. En una serie de reencuentros –con su madre, Fernanda, una exreina de la belleza sumida en la depresión y adicta a las drogas; con su amigo de la infancia, Pedro el Dictador, con quien recorrerá una ciudad marcada por el crimen; con el recuerdo de su padre, Libardo, secuestrado y asesinado en los ajustes de cuentas subsiguientes a la muerte del Capo–, Larry va (re)construyendo su memoria de ese tiempo y reconstruyéndose a sí mismo como testigo y víctima del conflicto.

Cabe mencionar que casi veinte años antes, en 1999, Jorge Franco publicó *Rosario Tijeras*, una de las narconovelas de más resonancia y una de las más paradigmáticas dentro del corpus. El propio autor subraya la discrepancia entre los dos textos: «*Rosario Tijeras* es una fiesta muy colombiana donde hay muertos, sexo, drogas, excesos y peleas; y *El cielo a tiros* pues vendría a contar lo que es la resaca, el guayabo de esa fiesta...» (Quintero s. p.).

En el presente trabajo propongo, a su vez, una suerte de lectura paralela de *El cielo a tiros* y *El ruido de las cosas al caer* con el objetivo de indicar algunos puntos de encuentro de las dos novelas y su posible significado a la luz de la evolución del paradigma narco colombiano.

## Paralelismos estructurales

Ya desde los títulos resulta notable cierta convergencia: ambas obras remiten a un movimiento vertical (caída o subida) y a un sonido. Igualmente, en ambos relatos y la configuración diegética observamos varios paralelismos estructurales. En primer lugar, tanto en Vásquez como en Franco, se distinguen varios planos temporales; lo vivido por los protagonistas se narra en retrospectiva. La voz narrativa de Yammara en *El ruido de las cosas al caer* se sitúa en 2009, mientras que la historia narrada de la muerte de Laverde y el encuentro «terapéutico» con Maya Fritts transcurre en la segunda mitad de los noventa. En *El cielo a tiros* hay tres líneas narrativas entrelazadas: 1. En primera persona, en que Larry relata su llegada a Medellín y su reencuentro con el mundo del pasado; 2. Una retrospectiva de Larry donde se narra la muerte de Pablo Escobar y sus repercusiones en la familia del narrador; y 3. Una voz heterodiegética narra en tercera persona el vuelo nocturno entre Londres y Medellín, durante el cual Larry conoce a Charlie, de regreso, ella también, para enterrar a su padre. En las dos novelas los narradores-protagonistas encuentran a mujeres que van a acompañarlos en sus «terapias» respectivas: Maya y Charlie, que aportan sus propias subjetividades a las experiencias de Antonio Yammara y Larry, hijo de Libardo.

Y, finalmente, las dos novelas pueden considerarse una reinterpretación –o sequel– de lo que Pablo García Dussán llama narrativa *thanática*: *El ruido de las cosas al caer* y *El cielo a tiros* tienen la muerte en el centro y se narran con un cadáver como detonante de

la acción. En la obra de Vásquez es el hipopótamo abatido cuyo cuerpo muerto evoca a otra fotografía famosa con un cadáver ya inofensivo rodeado de sus cazadores y remite al narrador a los años 90. En la novela de Franco, son los huesos de su padre y un entierro tardío los que llevan a Larry a tomar un avión desde Londres a Colombia. A las muertes catalizadoras del relato siguen otras: la del piloto Laverde y la de su esposa Elaine, el fracaso de la vida familiar de Yammara en Vásquez; la de Pablo Escobar que parte en dos la historia de la familia de Larry, la del padre de Charlie que permite a los dos personajes establecer una amistad pasajera en un vuelo nocturno. En este sentido, la muerte y la memoria llegan a ser dos palabras clave con que hay que arrancar este análisis. Son, obviamente, los recuerdos intimistas relacionados con los parientes fallecidos, pero, en un plano más amplio, estas memorias individuales y fragmentadas aportan a (re)construir una memoria colectiva de una época entera.

En *El ruido de las cosas al caer* la complicidad generacional o comunidad de lo vivido se expresa en la pregunta que le hace Maya a Antonio durante la visita en las ruinas de la Hacienda Nápoles:

«¿Dónde estaba usted cuando mataron a Lara Bonilla?».

La gente de mi generación hace estas cosas: nos preguntamos cómo eran nuestras vidas al momento de aquellos sucesos, casi todos ocurridos durante los años ochenta, que las definieron o las desviaron sin que pudiéramos siquiera darnos cuenta de lo que nos estaba sucediendo. Siempre he creído que así, comprobando que no estamos solos, neutralizamos las consecuencias de haber crecido durante esa década, o paliamos la sensación de vulnerabilidad que siempre nos ha acompañado (Vásquez 227).

En *El cielo a tiros* se indica a la muerte de Pablo como momento decisivo e inolvidable no solo para la familia del protagonista, sino para todo el país: «El país estaba agitado, para bien o para mal había pasado algo decisivo, tan trascendental que nadie hablaba de otra cosa. Incluso hoy no hay quien no recuerde qué estaba haciendo en el momento justo cuando se enteró de la muerte de Escobar» (Franco 33).

Como las noticias les llegan a los personajes a través de los medios de comunicación, y filtradas por la cotidianidad y realidad intimista de cada uno, los recuerdos de estos momentos cruciales de la historia colombiana reciente nacen fragmentados, individualizados en función de los sujetos que recuerdan. En ambas novelas, la encadenación o multiplicación de recuerdos individuales en determinadas macroestructuras más que enfrentar, contrastar diferentes versiones de lo ocurrido en busca de un significado común y compartido, negociando lo que podría llamarse Historia, tiene como objetivo establecer una unión, una comunidad vivencial en que cada subjetividad resulte válida. De este modo se desfragmenta la memoria, volviéndose memoria colectiva.

Dentro de esta memoria colectiva, cada uno de los personajes se sitúa en un lugar diferente, lo que determina su perspectiva, en consecuencia, «personaliza» su trauma generacional. Antonio está fuera del mundo narco; de niño lo atrae como fruta prohibida

el zoológico escobariano maravilloso que visita clandestinamente. Maya Fritts, como hija de un piloto del cartel, crece en ignorancia de los pecados de su padre, pero finalmente le toca afrontarlos. Larry, a su vez, ya de adolescente se da cuenta de que, desaparecido Pablo, comienza otra guerra en la que él «estaba, sin querer, en uno de los bandos» (Franco 132). Ninguno de ellos, en los años 80 y 90, es capaz de tomar decisiones y asumir responsabilidades. No obstante, sus aportes a las narraciones y su papel en la producción del significado de ambos relatos llevan a plantear preguntas por el impacto de la vida mafiosa en la generación de los hijos. ¿Hasta qué punto estos se ven como víctimas o como cómplices de sus padres? ¿Cómo ha determinado este trauma su identidad? Análogicamente al concepto de posmemoria, aquí sería válido el de «poscomplicidad» para hablar de las experiencias, traumas e identidades de las y los hijos. Y una de las llaves que permite resolver los enigmas personales, en ambas novelas, resulta ser un viaje.

## Viaje

En la narconovela «clásica» casi no existe un viaje como eje estructural del relato. Los personajes de la sicaresca quedan atrapados en la violencia urbana, como incrustados en el espacio de Medellín. En *El ruido de las cosas al caer* y *El cielo a tiros* un viaje se configura como elemento clave del argumento y, además, cobra significado múltiple.

En la novela de Vásquez, Antonio Yammara sale de Bogotá para visitar a Maya Fritts en su finca apicultora en La Dorada, «la ciudad que marca la mitad del camino entre Bogotá y Medellín» (Vásquez 100), durante la Semana Santa de 1999. En la de Franco, Larry regresa de Londres a Medellín donde lo esperan los restos mortales de Libardo y, una vez en Colombia, recorre la ciudad durante la noche de la Alborada y el día siguiente de resaca posfestiva. Los dos viajes son, en igual medida, desplazamiento físico en el espacio y un viaje al pasado, un intento de dotar de sentido sus experiencias, de llenar de significado lo vivido, de (re)construir su identidad afectada por un trauma de origen narco.

Un claro símbolo de distancia, de viaje y de todo un espacio que se construye entre un *hic et nunc*, y tiempos y lugares remotos, pero relevantes, en las dos novelas que analizo son los aviones, aunque su significado e interpretación se ven diferentes.

En *El ruido de las cosas al caer*, los aviones se configuran, en primer lugar, como símbolos de globalización y del negocio de las drogas desarrollado por vías aéreas. Además, remiten a movimientos verticales y a las caídas que –literales, como la muerte de Elaine en la catástrofe del Boeing 757, o metafóricas, como la captura del piloto Laverde con un transporte de droga– marcan las sucesivas etapas del deterioro de la vida de los personajes. Finalmente, el avión remite igualmente a errores humanos que desembocan en tragedias. Como observa Aníbal González, «evidente símbolo ascensional, el avión es también un símbolo de riesgo, cuya ilusión de libertad y poderío [...] se deshace con el más leve error humano (como se ve en el casete del accidente aéreo)» (471).

En *El cielo a tiros*, el avión evoca, sobre todo, la distancia existente entre el protagonista y lo que queda de su vida en Medellín, llega a ser instrumento tanto de escape como de regreso. El Atlántico que cruzan los viajeros se configura como: «mucho más que un mar. Era una zona de olvido en la que Charlie y Larry, cada uno por su lado, habían arrojado su historia cuando salieron de Medellín, años atrás. Ahí, en el fondo, estaría lo que dejaron y ahí seguirá hasta que el mar se seque» (Franco 43). Asimismo, como demuestra el momento de turbulencias, un vuelo transatlántico se tiñe de significados escatológicos, cuando la gente confía su vida a una máquina y la tecnología se conjuga con la metafísica, lo que genera un ambiente muy particular de unión, complicidad y confianza.

En este sentido, los vuelos nocturnos en ambas novelas evocan atemporalidad propia de un mito, crean un espacio intermedio entre una vida y otra (un aquí y un allá, la vida y la muerte), se convierten en territorios propicios para celebrar ritos de transición.

Cierta dimensión mítica es implícita a los viajes que realizan los protagonistas de las obras analizadas: tanto en Antonio y Maya como en Larry y Charlie se trata de una particular telemaquia, búsqueda de un padre (biológico o simbólico) muerto, un duelo, un metafórico ajuste de cuentas con la figura paterna y, en consecuencia, una reconfiguración de la propia identidad de cada uno en relación con la realidad privada y/o social. Tal dimensión mítica se actualiza en cierto espacio ritual y en tiempo sagrado, dotando las experiencias de los personajes de trasfondo religioso.

En *El ruido de las cosas al caer* el viaje de Antonio a La Dorada se configura como una muerte y resurrección simbólica, un descenso al infierno y una devolución a la vida al tercer día. Yammara emprende su viaje a la finca de Maya Fritts el Viernes Santo de 1999, suspendiendo su vida cotidiana. El viaje desde Bogotá es en realidad un movimiento vertical de descenso, de connotaciones «infernales» por cambio de clima y subida de temperatura. El paisaje se ve cada vez más borroso e irreal:

En el Alto del Trigo una **neblina dura** bajó sobre los viajeros, repentina **como una nube que hubiera perdido el rumbo**, y **la visibilidad casi nula** me obligó a reducir tanto la marcha que las campesinas en bicicleta iban más rápido que yo. La neblina se acumulaba en el vidrio como rocío, de manera que era necesario usar los limpiaparabrisas aunque no hubiera lluvia, y **las figuras** –el carro de adelante, un par de soldados flanqueando la vía con sus metralletas terciadas, un burro de carga– **surgían poco a poco entre aquella sopa lechosa que no dejaba pasar la luz** (Vásquez 96-97).<sup>3</sup>

El viaje del protagonista va adquiriendo, pues, una dimensión trascendental, mítica: Yammara suspende su propia vida para encontrar en la tierra caliente a Maya, que le ayudará a diagnosticar y superar un trauma colectivo de toda una generación de colombianos.

---

3 La negrita es mía.

En *El cielo a tiros*, Larry llega a Medellín en la noche del 30 de noviembre, cuando se celebra la Alborada, una fiesta popular interpretada como la puerta de entrada a las festividades de Navidad y de fin de año, muy arraigada en la cultura mafiosa y violenta de la ciudad. Las raíces del festejo se explican así en la novela:

Un cohete enclenque, un chorrillo con poco aliento parece anunciar el fin de la fiesta. Maldita sea, no más, grita Fernanda desde su cuarto. Le cuento a Julio que ella no ha parado de renegar de la pólvora desde cuando llegué.

–Pues ella fue amiga del que se inventó todo esto –me dice.

No entiendo. Me incorporo, Julio nota en mi cara que no sé de qué está hablando.

–La Alborada –me dice–, fue un invento de Berna. ¿Te acuerdas de él?

–Ni idea.

–Entonces ni para qué te cuento –dice–. Ella lo conoció cuando el papá estaba vivo. Después se armó una guerra de combos, los de Berna contra los de Doble Cero, toda una matazón que terminó convertida en una celebración con pólvora, un 30 de noviembre. Y ahora la celebran dizque para darle la bienvenida a diciembre, parranda de güevones (Franco 186).

El rito de transición de Larry se realizará, pues, en un tiempo doblemente «sagrado»: por la proximidad de la Navidad y la celebración del legado de la narcocultura. Igualmente, el deambular de Larry y sus acompañantes por Medellín en fiesta, debido a la topografía urbana particular, enfatiza algunos movimientos verticales (subida a miradores, bajada para volver a casa); además, en algún momento Pedro el Dictador le pregunta a Larry directamente: «–A propósito, parcero, ¿ya te di la bienvenida al infierno?» (Franco 27). El cansancio del protagonista, la falta de sueño y su estado entre vigilia, sueño, embriaguez y efecto de droga afectan su percepción de la realidad, privilegiando lo momentáneo, lo sensual a lo lógico, racional y coherente –por lo cual la experiencia se vuelve borrosa, irreal–, se convierte, en plano simbólico, en un descenso al infierno:

Este aroma que perfuma mi cansancio. Este sueño que no me deja estar parado. Una mamá que le dice loco a alguien y se ríe. La Fiscalía que no nos deja cremar todavía a Libardo. Un hermano exasperado. Un sorbo de café que me calienta la boca, que lisonjea en mi lengua y desordena mis neuronas. El olor a pólvora que entra por la ventana, las montañas como telón de fondo. Si pudiera morirme ahora, me moriría (Franco 241).

En definitiva, tanto en *El ruido de las cosas al caer* como en *El cielo a tiros*, los ritos de transición respectivos de los protagonistas desembocan en una peregrinación ritual, casi religiosa, a lugares simbólicos: a las ruinas de la Hacienda Nápoles y a la casa en que vivía Larry antes de la desaparición de su padre. En ambos casos, las visitas ponen de manifiesto otro aspecto clave de esta lectura paralela: la ruina.

## Las ruinas

El concepto de la ruina, como antes el del viaje, tanto en Juan Gabriel Vásquez como en Jorge Franco, ostenta la multiplicidad de sus significados. Se refiere a las vidas arruinadas de las madres y los padres narcos y las y los hijos entre cómplices y víctimas, a la destrucción de familias; se refiere a las catástrofes aéreas y sus consecuencias materiales y afectivas; igualmente al fracaso de los espejismos del narcotráfico como proyecto de ascenso económico y social; finalmente al deterioro que, a raíz del narcotráfico y sus violencias, ha afectado a las ciudades colombianas, el país entero y las formas de la vida social.

En *El ruido de las cosas al caer*, la visita de Yammara y Maya Fritts en las ruinas de la Hacienda Nápoles constituye la culminación de la experiencia de autorreconocimiento y terapia generacional. Tiene lugar al tercer día de su encuentro, el domingo que, en palabras del protagonista, que refuerzan la interpretación religiosa de su experiencia, «los cristianos llaman de Pascua y en el cual se celebra o se conmemora la resurrección de Jesús de Nazaret, que había sido crucificado dos días antes (más o menos a la misma hora en que yo comenzaba mi primera conversación con la hija de Ricardo Laverde) y que a partir de ahora comenzaría a aparecerse a los vivos» (Vásquez 214).

En el imaginario colombiano, y en la novela de Vásquez, la más conocida de las propiedades de Pablo Escobar aparece como «un monumento al poderío económico y a la excentricidad de la narcocultura. El espacio funciona como sinécdoque de los lugares ocupados por la cultura narco que transformaron violentamente la geografía nacional» (Henaó Uribe 167). La Hacienda Nápoles, en ausencia de su antiguo propietario, se configura como un símbolo visible y palpable (y polivalente) del narcotráfico: la Hacienda simboliza a Pablo Escobar, el impacto del narcotráfico y la narcocultura en la realidad colombiana y, como objetivo de excursiones familiares domingueras al legendario zoológico, la complicidad de las y los colombianos que, seducidos por el lugar, hacen vista gorda de la actividad criminal de su amo.

El territorio de la Hacienda dota a la novela de un carácter circular: el relato abre con la noticia sobre un hipopótamo prófugo y cazado, y la visita en la finca es el cierre simbólico del encuentro de Antonio y Maya. Según Aníbal González (471), el hipopótamo evoca igualmente al propio Escobar: «De hecho, la escena de la caza del hipopótamo a principios de la novela y la foto que se toman los cazadores junto al animal muerto evoca una foto grotescamente parecida que se tomaron los soldados del coronel Hugo Martínez alrededor del cadáver de Pablo Escobar en 1993». A la salida de la finca, los protagonistas también topan con un hipopótamo; escena que Alberto Fonseca (88) interpreta como «recordatorio de lo que todavía queda del pasado y de la discusión que todavía hoy existe en Colombia sobre lo que debemos hacer con la historia del narcotráfico». El lugar se configura, pues, como un mito desmitificado, evidencia del fracaso del narcotráfico como una vía del éxito individual y colectivo.

Como Antonio y Maya han conservado sus recuerdos infantiles de las maravillas de la finca, la Hacienda que encuentran al llegar es una deconstrucción –y destrucción

literal, física– del mito de su niñez. El tiempo ha hecho estragos: los protagonistas ven la propiedad devorada por la maleza, con estructuras de cemento y hierro cayendo a pedazos, paredes ruinosas, vidrios sucios o rotos, la piscina llena de hojas secas, la colección legendaria de carros pudriéndose en el garaje.

Aunque los restos de la hacienda representan una realidad estrechamente relacionada con un momento histórico determinado, para Yammara y Maya Fritts es un mundo atemporal, un viaje simbólico a la semilla de su trauma con fin de superarlo. Alberto Fonseca observa:

Las ruinas de la hacienda Nápoles permiten a los personajes conectar el pasado, el presente y el futuro de la sociedad colombiana a la vez que demuestran la negociación que existe entre los ciudadanos del país con su pasado histórico. La visita que realizan a un lugar que se erige como sitio de intersección de sus diferentes historias, será un elemento esencial para entender a esta nueva generación de colombianos que viven en una sociedad Post-Pablo Escobar y que miran con nostalgia una infancia afectada por el narcotráfico (84).

El tiempo circular o detenido de la Hacienda, o una particular confusión del pasado, presente y futuro, y las implicaciones simbólicas de destrucción y abandono llevan a Fonseca a interpretar las ruinas de la Hacienda Nápoles como representación de la tensión entre olvido y recuerdo que experimentan los personajes (89-90).

De forma semejante, en *El cielo a tiros* se ve recurrente el motivo de ruinas, estragos y destrucción. En primer lugar, en la línea narrativa retrospectiva que relata las historia de la desaparición y búsqueda de Libardo observamos una progresiva deconstrucción del hogar y de la familia del narco secuestrado. Primero se rompen las rutinas, las actividades diarias de la madre y los hijos. Buscando algún índice o motivo de lo que pudo ocurrir, Fernanda y los muchachos perturban el orden de la casa: hurgando en el despacho del padre, excavando en el jardín. A continuación, se tensan las relaciones con el personal y se despiden escoltas y empleadas, con lo que la familia pierde el control del estado físico de la casa. Finalmente, la relación y la confianza entre la madre y sus hijos se ven amenazadas; los muchachos nunca supieron a ciencia cierta cuál había sido el papel de Fernanda en el secuestro y asesinato de Libardo.

En la línea narrativa que relata el regreso de Larry a Medellín, aparecen isotopías textuales remitentes a ruinas y deterioro tanto en la trama que versa sobre el reencuentro con amigos y parientes como en las descripciones de la ciudad en el periodo de fiesta. Es buen ejemplo el de Fernanda, la madre, la exseñorita Medellín 1973 con su belleza roída por el tiempo, el alcohol y la drogadicción. Larry la visita en su apartamento pequeño donde vive sin desempacar los cartones traídos de la antigua casa:

Miro las cajas sin desempacar, los cuadros arrumados, la montaña de cortinas que no ha querido colgar. Tengo la impresión de que ni siquiera barre. Me nublo y le digo:  
–Creo que la pocilga es tu propia vida (Franco 305-306).

Lo único que en Fernanda queda intacto parece ser su mentalidad mafiosa de «todo vale para salir de pobre». Lo vemos cuando propone a Larry montar un negocio, recurriendo a viejos amigos, para recuperar el estatus económico perdido con la muerte de Libardo:

–Ma, todo lo del papá era ilícito, incluidos sus amigos, no entiendo qué es lo que quieres reconstruir.

–Volver a ser como antes –insiste-. Dejar esta pocilga. [...]

[...]

–Sí, Larry, porque nos merecemos vivir en un sitio mejor, en otro barrio, con otro estatus. No te educamos para que fueras poquito (Franco 305).

La mentalidad mafiosa persiste igualmente en Julio, el hermano mayor muy parecido a su padre y dispuesto a recurrir a la violencia para resolver cualquier problema; y también en los amigos medellinenses de siempre. Se deterioran, pues, las relaciones del protagonista con su madre y su hermano, pero igualmente con ellos; en primer lugar, con Pedro el Dictador cuando Larry descubre que, además de suministrarle cocaína y acompañarle en su consumo, Pedro mantiene con Fernanda una relación sexual.

La propia ciudad de Medellín en plena celebración de la Alborada parece un escenario muy propicio para este tipo de desilusiones, rupturas y despedidas. La fiesta se configura como una re-producción ritual de la toma de la ciudad por los narcos. Dice el narrador:

Las explosiones de la pólvora se repiten cada vez con más frecuencia y el cielo se alumbra con destellos en una noche cargada de nubes bajas y rápidas. [...]

La pólvora revienta aquí y allá y, según Pedro, habrá mucha más cuando vaya llegando la medianoche. Volará Medellín en pedazos una vez más, así como voló cuando Escobar y sus secuaces, entre ellos Libardo, la levantaron de sus cimientos y la dejaron patas arriba (Franco 37).

Al día siguiente, lo que queda son estragos esparcidos por las calles. Es precisamente en este escenario que Larry y Julio recogen los restos mortales de su padre, una prueba más de la destrucción de los espejismos del narcotráfico. «Las ruinas» del narco poderoso se ven así:

Pasadas las ocho de la mañana volvemos a ver a Libardo, doce años después y esparcido sobre una bandeja. Hay menos huesos de los que yo había pensado. Algunos ni siquiera están enteros. El funcionario de Medicina Legal los separa con una pinza larga, como de asador. El cráneo de Libardo se roba mi atención. Todavía tiene pelo (Franco 199).

Los hijos se llevan los huesos de su padre muerto y salen a la calle donde

los empleados de las Empresas Públicas recogen los estragos de la Alborada. Los palos de los voladores, mechas de globos, restos carbonizados de pólvora, botellas de aguardiente, bolsas de comida, condones, zapatos y pájaros muertos.

–Los tres juntos, otra vez –comenta Julio, mientras maneja–. Los hombres de la casa.

En el asiento trasero va Libardo en la bolsa roja. A cada rato Julio mira hacia atrás. Ahora somos nosotros los que lo cuidamos. Tanto que nos dijo, somos tres guerreros invencibles, tres tigres, tres machos, y aquí viene lo que apenas alcanzaron a recoger de él.

[...]

Julio parquea el carro cerca de una cafetería. A estas horas el sol ya brilla con fuerza y semejante resplandor es una carga más para mi trasnoche. Julio abre la puerta de atrás y toma la bolsa con los restos.

–¿Qué estás haciendo? –le pregunto.

–Llevarlo –dice.

–Estás loco.

–Si lo dejo ahí pueden pensar que es una bolsa con algo, me rompen el vidrio y se lo roban.

–Pero... –Ya Julio está cerrando el carro. Yo le insisto–: ¿Y por qué no lo guardas en el baúl?

Julio me echa una mirada de hermano grande y me reclama:

–¿Qué te está pasando? –Levanta la bolsa con las dos manos, la extiende hacia mí y me dice–: Es el papá, chiqui, este es el papá (Franco 201-202).

El fragmento citado no solo combina la imagen del narco muerto con todo tipo de basura y escombros, sino también retoma, en clave paródica, la imagen del «paseo» de un muerto representado, por ejemplo, en *Rosario Tijeras*, durante el que los amigos llevan al cadáver a los sitios que más le gustaban de vivo. Aquí, los hijos llevan a su padre por la ciudad, visitan a los abuelos, van a la funeraria, finalmente Julio lleva a Libardo a la finca para enterrarlo en uno de sus lugares predilectos. Lo poco que queda del poderoso ayudante de Pablo Escobar y el precio del servicio funerario que resulta ser un lujo que la familia no puede permitirse refuerzan el significado irónico y paródico de las escenas y subrayan un total desvanecimiento del poder del mafioso.

El deambular de Larry por la Medellín en fiesta, una Medellín estruendosa, ebria, drogada, violenta, culmina en una visita en la antigua casa de la familia, abandonada muchos años atrás. La memoria que el hombre ha conservado de ese lugar choca con su estado actual:

Tal vez volver a mi casa me conecte de nuevo con esta tierra. Volver a los recuerdos buenos, a mis días de niño, de jardín y piscina. [...]

Dos cuadras más y aparece el búnker. Los recuerdos juntos me aprietan el corazón. El tiempo vivido en esa casa y también los años de ausencia. Los años felices, los que pasaron por pasar, las tardes muertas, las mañanas de alboroto, las noches y la zozobra, la ternura y la violencia. Todo me aprieta, me duele y me

libera. Las luces del carro alumbran la fachada pintada con grafitis chambones y resquebrajada por las raíces y las ramas que se adueñaron de la casa (Franco 371).

Es aquí, en la casa, prueba palpable del éxito económico de Libardo y su posterior fracaso y espacio de la adolescencia despreocupada de Larry interrumpida por la muerte de Pablo Escobar y, en consecuencia, el secuestro del padre, donde concluyen dos procesos paralelos que se desarrollan en la novela. Por un lado, al encontrar a un Libardo resucitado en la casa –o sea, un fantasma o una alucinación efecto de desvelo y drogas– cierra simbólicamente el largo proceso del duelo por un padre que durante doce años estaba ni vivo ni muerto. Por el otro, la muerte violenta de Pedro el Dictador pone fin al intento frustrado de reintegrarse al mundo de su pasado, a Medellín en que todo y nada ha cambiado desde la época dorada de los carteles. Tanto el pasado como el presente desembocan, pues, en ruinas, dejando a Larry sin casa, sin familia, sin ilusiones, sin lugar al que pertenecer plenamente.

## Sonidos

El último aspecto en que convergen las dos novelas comentadas en este trabajo es lo que podemos llamar «espacio sonoro». Como ya he mencionado, tanto *El ruido de las cosas al caer* como *El cielo a tiros* en sus títulos respectivos evocan efectos sonoros y, efectivamente, resalta la relevancia de los sonidos en el proceso de la configuración de los mundos representados. Las caídas y sus ruidos correspondientes (el hipopótamo cazado, el cuerpo muerto de Laverde, el Boeing 757 estrellado), bien catalogados por Adolfo L. Yañez Leal y Luis Mora-Ballesteros (9, 13), marcan etapas del desarrollo del relato. Igualmente, los sonidos –bolas de billar, el casete con la grabación de la caja negra del avión caído, la moto de los sicarios, los disparos– de alguna manera anticipan la carga semiológica y simbólica que adquieren los objetos.

En su interesante estudio de la memoria audible en *El ruido de las cosas al caer*, Ángela González-Echeverry (23) subraya que «si bien la repetición de los hechos y el conocimiento que hay de los eventos aparece en múltiples relatos, en muchos casos lo sensorial sigue escapando de las versiones mediáticas y oficiales por su origen subjetivo». Los sonidos evocan experiencias traumáticas, desatando recuerdos. Lo audible sería, pues, un factor ordenador de los recuerdos de los personajes de la novela, construyendo la memoria no desde el evento, sino desde el sujeto que recuerda. En palabras de González-Echeverry:

Juan Gabriel Vásquez nos aproxima entonces a un innovador código del recuerdo sonoro que amplía los universos del conflicto atando las historias personales con lo vivido por la mayoría, vigorizando la memoria como expresión inacabada de múltiples narraciones. La práctica discursiva y la experiencia del texto se entremezclan formulando una matriz generadora de diálogos pendientes en camino

a la reconfiguración de lo vivido y lo recordado. El pasado tiene sin duda un sonido propio, donde los murmullos ininteligibles o los estruendos temibles provenientes de actos de guerra que caracterizan una época y una comunidad de sujetos que recuerdan (27-28).

En *El cielo a tiros* el paisaje sonoro igualmente cobra importancia en las tres líneas narrativas, aunque en cada una su significado es diferente. En primer lugar, las celebraciones de la Alborada son sobre todo una experiencia audible. Un ejemplo de cómo se construye la imagen de la ciudad en fiesta a través de efectos sonoros se puede apreciar en este fragmento:

Las detonaciones de la pólvora suenan sin pausa. Las hay secas y estruendosas, como un portazo, como un juego de ollas cayendo al piso desde una alacena. Otras se anuncian con un silbido antes de estallar, una exhalación en la noche antes de reventar con todas sus luces. Las hay altas y bajas, cercanas y distantes. Sin importar cómo sean, todas son dinero que se quema en segundos, que le produce un placer infinito a quien lanza la pólvora. La misma euforia que sienten los que echan tiros al aire (Franco 63).

En esta línea narrativa, el manejo de efectos sonoros, y las sinestesias resultado del mismo, más se acercan a lo que observamos en *El ruido de las cosas al caer*: un sonido desata un recuerdo individual, pero igualmente constituye un paisaje sonoro compartido por todos y todas las habitantes de Medellín, lo que lo dota de una dimensión colectiva. El reguetón que resuena durante las celebraciones y le tortura a Larry con su ritmo y la letra que habla de rumba y sexo se configura, a su vez, como expresión de los gustos narco latentes en la cultura urbana. En la cacofonía de la noche de fiesta percibimos –de manera sinestésica– lo que queda de la cultura mafiosa.

En las secuencias narrativas retrospectivas, la desaparición de Libardo también se anuncia –y posteriormente se manifiesta y se vive– a través de efectos sonoros: el timbre del teléfono que suena insistentemente cada hora exacta «como la alarma de un bombardeo, como una gotera en un insomnio, como los gritos de un loco en la calle o como una ráfaga de balas en la mitad de la noche» (Franco 130); el silencio del mismo cuando la familia espera una llamada del desaparecido; finalmente, la imposibilidad de dar con una grabación de la voz de Libardo para facilitársela a la Fiscalía.

En la línea narrativa que relata el viaje desde Londres y el encuentro de Larry con Charlie, igualmente observamos un juego de sonidos y silencios. En primer lugar, el ambiente particular de vuelo nocturno, atemporal, atópico, establece cierta tensión entre lo que Larry y Charlie se dicen, y lo silenciado. Se revelan sus secretos, pero no sus apellidos ni números de teléfono, lo que, al aterrizar, provoca en ambos una frustración.

Al mismo tiempo, el vuelo nocturno dota el binomio sonido-silencio de cierta carga metafísica, lo que vemos muy claramente en un momento inmediatamente posterior a turbulencias:

Nadie habló. No se oía ni una sola queja, ni un llanto, ni el rumor de un rezo. Solo las turbinas chupando el aire frío de una noche que, en segundos, había pasado de la turbulencia a la calma.

–Ya pasó –le dijo Larry al oído, aunque seguía con el corazón en la boca.

Tenían que confirmar primero que todavía eran gente de carne y hueso, que esa quietud y ese silencio no eran parte de un nuevo estado, de otra vida (Franco 141).

Es precisamente esta experiencia la que lleva a Larry y Charlie a conversar sobre su comunicación íntima con los muertos. En este sentido, *El cielo a tiros* se aproxima a la imagen de la muerte de los pasajeros del Boeing 757 estrellado como experiencia expresada como serie de ruidos y silencios grabados en el casete que escuchan los protagonistas de la novela de Vásquez.

Parece, pues, que ambas novelas analizadas construyen «un universo sonoro que permite intercambios simultáneos de lo colectivo a lo individual, y en ese sentido, el paisaje es colectivo, pero las construcciones conmemorativas son individuales» (González-Echeverry 28).

Por último, en relación con el paisaje sonoro, vale la pena detenernos en el papel de la poesía en las dos novelas. En una entrevista de 2013, Juan Gabriel Vásquez habla de la influencia de la poesía en la dimensión estética de su novela, de la eufonía como el valor supremo (De Maeseneer 211). La inserción de la poesía de José Asunción Silva, Aurelio Arturo y León de Greiff orienta la lectura de la novela vasqueciana hacia lo culto, alejándola tajantemente de todo producto de la narcocultura. *El ruido de las cosas al caer*, a diferencia de la mayoría de narconovelas colombianas anteriores, indica claramente a la preponderancia de la alta cultura y en particular, de la poesía, afirmando su valor terapéutico y salvador.

En *El cielo a tiros*, desempeña un papel parecido el poema de Dylan Thomas, «Do Not Go Gentle Into that Good Night» que se evoca en un momento significativo de las turbulencias durante el vuelo, en situación de peligro y miedo máximo. La poesía ha de servir aquí de consuelo, de evasión, de remedio contra la ansiedad.

Ahora bien, en las dos novelas, la poesía, en la mayoría de los casos, no aparece como texto literario leído, sino precisamente en su forma sonora: es recitada, leída en voz alta o escuchada. Nos inclinamos a interpretar tal apuesta por la sonoridad como una señal de cierta evolución *in progress* del papel del hombre de letras –y la propia escritura– en el proceso de la construcción de la memoria individual y colectiva.

## Conclusión

La lectura paralela de *El ruido de las cosas al caer* (2011), de Juan Gabriel Vásquez, y *El cielo a tiros* (2018), de Jorge Franco, permite identificar algunos conceptos clave mediante los cuales se construye en ambas novelas una imagen de la impronta que la época del narcoterrorismo ha dejado en la sociedad colombiana, situando en el centro del argu-

mento no a los propios narcos, sino a la generación de sus hijas e hijos en el sentido biológico y/o cultural. Las convergencias entre los dos textos en planos estructurados a partir de cada uno de los conceptos clave –muerte, memoria, viaje, ruina y sonido– nos llevan a formular algunas observaciones, de carácter necesariamente provisional, acerca de la posible evolución del paradigma narco en la narrativa colombiana, cuyos ingredientes se han enumerado en las primeras páginas del presente trabajo.

En primer lugar, con la distancia creciente de la época dorada de los grandes carteles de droga, el interés de los novelistas se traslada de *hic et nunc*, de un registro inmediato del impacto directo de la violencia y la narcocultura en la vida social y política, hacia un análisis de sus consecuencias a largo plazo, lo que, a su vez, dota a la narrativa de dimensión psicológica y terapéutica. El proceso de la terapia –en plano individual y colectivo– en las novelas de Vásquez y de Franco requiere un enfrentamiento con la figura paterna, de un padre criminal o cómplice, un padre ausente, un padre desaparecido sin previo aviso. En definitiva, se trata de un padre cuya presencia y cuya ausencia en la vida de los y las hijas resultan igual de traumáticas.

Las dicotomías desde las que se organizan los mundos representados (donde la de pasado/presente es la más recurrente) que en la narconovela «sicaresca» solían aportar información sobre el origen del narcotráfico, en *El ruido de las cosas al caer* y *El cielo a tiros* sirven para poner de manifiesto o bien las rupturas, o las continuidades de la cultura mafiosa existentes en el seno de la sociedad colombiana a principios del siglo XXI. En este sentido, resulta mucho más amarga la visión de Medellín en Jorge Franco, donde la mentalidad mafiosa y la narcocultura siguen latentes –y con frecuencia visibles– en el paisaje social aparentemente cambiado. Dice al respecto el escritor,

No se ha roto esa mentalidad mafiosa, la cual sigue muy incrustada en nosotros y yo creo que vale la pena volver siempre sobre estos temas porque es que muchas veces el guardar silencio es peor. Hay que decirlo incluso con tristeza, pero el narcotráfico es parte de nuestra historia y creo que todo país y toda cultura está en su derecho de contarse a sí misma. Y mientras esto sea una realidad, con la literatura estará la posibilidad de dejar un testimonio de lo que nos sigue pasando (Quintero s. p.).

En ambas novelas, los grandes espejismos de la narcocultura se someten a un proceso de deconstrucción y desmitificación. De ahí que se modifique la naturaleza *thanática* de la narconovela: los narcos ya no siembran muerte, sino que están muertos, y los símbolos materiales de sus triunfos se han convertido en ruinas.

La participación directa, propia de la novela sicaresca, en *El ruido de las cosas al caer* y *El cielo a tiros*, toma la forma de una particular «poscomplicidad»: un intento de superar el trauma del narcoterrorismo y la ausencia del padre, o –al contrario– conservar, de manera más o menos consciente, el legado de los narcos y seguir con modalidades narcoculturales de pensar y actuar.

Por último, la creciente relevancia del espacio sonoro –y, en un plano más amplio, de un espacio sensual, sinestésico, en general– supone, por un lado, que el carácter de

la narrativa se vuelve cada vez más «audiovisual», a través de las sinestesias, acercando la literatura a las producciones cinematográficas o televisivas, y por el otro, lleva a plantear preguntas por el nuevo papel del hombre de letras (tan indispensable en la novela sicarésca como mediador e intérprete) y la propia literatura en los procesos de construcción de la memoria y de recuperación social y psicológica de las generaciones afectadas por el narcotráfico y sus consecuencias.

## Referencias

- Camacho Delgado, José Manuel. «El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo: la religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*». *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*. José Manuel Camacho Delgado. *Cuadernos de América sin Nombre*, nº 16, 2006, pp. 205-240.
- De Maeseneer, Rita. «Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez». *Confluencia*, vol. 28, nº 2, 2013, pp. 209-216.
- Fonseca, Alberto. «Revisitando la Hacienda Nápoles: Las ruinas del narcotráfico en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez». *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Comp. Cecilia López Badano. Corregidor, 2015, pp. 79-91.
- Franco, Jorge. *El cielo a tiros*. Alfaguara, 2019.
- García Dussán, Pablo. «La narrativa colombiana: una literatura thanática». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 31, 2005. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/cothanat.html>
- González, Aníbal. «Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*». *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, nº 40, 2016, pp. 465-477.
- González-Echeverry, Ángela. «Lo audible y el sujeto que recuerda: *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez». *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, nº 44, 2020, pp. 20-31.
- Henao Uribe, Luis. «Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez». *Estudios de Literatura Colombiana*, nº 42, 2018, pp. 157-173.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. «Se vende Colombia, un país de delirio: El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 61, nº 1, 2007, pp. 43-56.
- Jastrzębska, Adriana Sara. «Subversión del paradigma narco en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez». *Estudios de Literatura Colombiana*, nº 49, 2021, pp. 213-230.
- Molina Lora, Luis Eduardo. «Narrativa de drogas: una investigación transatlántica en la producción cultural de España, México y Colombia». Tesis doctoral, University of Ottawa, 2011.

- Olvera, Ramón Gerónimo. *Sólo las cruces quedaron: Literatura y narcotráfico*. Ficticia Editorial, 2013.
- Polit Dueñas, Gabriela. «De cómo leer el narcotráfico y otras advertencias». *Apuntes CECYP*, vol. 24, n° 2, 2014, pp. 177-185.
- Quintero, Gerardo. «“Colombia no ha roto con la mentalidad mafiosa”, una charla con Jorge Franco». *Semana*, 23 de octubre de 2018, <https://www.semana.com/web/articulo/jorge-franco-escritor-nuevo-libro-el-cielo-a-tiros/673/>
- Rincón, Omar. «Todos llevamos un narco adentro-un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad». *Matrizes*, vol. 7, n° 2, 2013, pp. 1-33.
- Santos López, Danilo e Ingrid Urgelles Latorre. «El detonante evolutivo de la narcoliteratura colombiana en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez: entre memoria, cambio y parodia». *Revista de Humanidades*, n° 45, 2022, pp. 11-37.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Alfaguara, 2011.
- Yáñez Leal, Adolfo L. y Luis Mora-Ballesteros. «Memoria y fractura social en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez». *Argus-a*, vol. XI, n° 42, 2021, pp. 1-15.