

***Una isla en la luna*, de Consuelo Triviño: un viaje literario entre la parodia y la intertextualidad**

SALWA M. MAHMOUD

Universidad de Helwan

Resumen: Este estudio propone un acercamiento al mundo narrativo de la escritora colombiana Consuelo Triviño (Bogotá, 1956), una de las figuras muy presentes en el panorama literario colombiano del siglo XXI. *Una isla en la luna* es la tercera novela que viene para afirmar la dedicación literaria de su autora. En la presente investigación intentaremos exponer la relación que alberga esta ficción con la parodia. Asimismo, trataremos de destacar el papel que desempeñan la metaficción y la *intertextualidad* en su trama. Para llegar a esta finalidad es imprescindible explorar los recursos temáticos y formales que constituyen su universo. En nuestro análisis crítico partiremos de una base teórica que nos servirá de herramienta para llegar a nuestro propósito.

Palabras clave: parodia; intertextualidad; metaficción; ironía; frustración.

Antes de entrar en materia del análisis crítico de la obra, conviene presentar un sumario de su argumento. La historia versa sobre la vida de tres individuos frustrados en su amor. Los tres creen tener la capacidad de cambiar el mundo a su alrededor, pero fracasan en sus intentos. Aura, una estudiante de Filosofía, es la protagonista que abandona la casa paterna para buscar el amor ideal y la libertad. Tras un encuentro casual en un parque público, llega a conocer a Sergio León Gómez, un ser megalómano, elitista, que no cree en nada. El protagonista es un vástago de la alta burguesía latifundista y autor de *La muerte del día*. Es un escritor frustrado, porque después de publicar su única novela insiste en llegar a las altas cimas de la belleza literaria, pero se estrella contra la página en blanco sin poder escribir una letra. La protagonista ve en él la imagen ideal del amor, por eso decide vivir con él. En el escenario aparece Mara, criada y amante de Sergio, es descendiente de unos esclavos negros africanos. Esta mujer tiene poderes sobrenaturales, cura y enferma a las personas a la vez. La casona de Sergio es el escenario de las orgías de Mara, Aura y el propietario y es el lugar donde consumen drogas de todo tipo. De este modo, la joven universitaria cae en el laberinto de la perversidad. En el camino, comparte sus planes, sueños y sufrimientos amorosos con Enrique, un arquitecto y padre de una familia joven, que se enamora también de ella. De este modo, el empresario llega a conocer muchos detalles de su vida y se convierte en testigo de muchos sucesos en la novela. Este espectador cuenta su propia historia y la de otros; en su relato explica los motivos de la destrucción final de Aura, el suicidio de Sergio y su propia caída en la desgracia.

Los sucesos se presentan a lo largo de 21 capítulos. Algunos vienen encabezados por unos versos o frases que sirven de presagio a los hechos venideros; su significado suele tener unas connotaciones irónicas

con respecto al contenido del capítulo que sigue. Citamos, por ejemplo, los versos de William Blake que abanderan el segundo capítulo y en los que dice el poeta inglés: “¡Ay Rosa, estás enferma! / El gusano invisible / que vuela en la noche, / entre el aullar de la tormenta, / ha encontrado tu lecho / de carmín alegre: / y su amor oscuro y secreto / en verdad destruye tu vida” (Triviño, 2009: 19). Estos versos resumen el contenido del capítulo que presiden. Su función paratextual sirve de aviso al lector para que sepa que la historia que va a leer está llena de amor, dolor y engaño. Así que las citas intertextuales de otros autores sirven de prelude a unos determinados capítulos de la narración. Pero cabría subrayar que el concepto de *intertextualidad*, según Julia Kristeva, supone un recurso literario estrechamente ligado a la parodia (2002: 73). Así pues, el objetivo principal del presente estudio consiste en ofrecer un análisis, que refleja una visión de la parodia moderna acogida por la escritora colombiana en un contexto hispanoamericano. Dado que por medio del tropo de la ironía y de la intención paródica, Consuelo Triviño describe un mundo poblado de individuos de todo tipo: intelectuales, académicos, estudiantes, esclavos, ricos y pobres. Esta novela presenta un microcosmos de la sociedad en la Colombia de los años sesenta y setenta.

El narrador está contando el relato en un momento presente en que está demoliendo la casa del escritor frustrado, Sergio León Gómez. Esto significa que la historia empieza desde el final. Así el arquitecto que funda viviendas reconstruye la historia de unos individuos derrumbados por sus sueños frustrados, partiendo de unos recuerdos del pasado. Relata desde su posición de *voyeur* la relación degradada, sadomasoquista y sofocante entre Aura y el arrogante escritor, Sergio León Gómez.

Enrique presenta su testimonio a un oyente que desconocemos quién es, por eso dice: “Usted sabe lo que le interesa a la prensa: drogas, prostitución, degradación y muerte” (Triviño, 2009: 32). Creemos que está contestando a unas preguntas que no están escritas en el texto; pero suponemos que estén allí de modo implícito, por eso dice al receptor de su mensaje: “Antes de ir al grano le diré que lo más importante es que su historia empieza con un sueño, un sueño que se repite y que ella trata de reconstruir” (Triviño, 2009: 29). Al mismo tiempo, el relato nos permite oír otras voces de otros personajes. Cada uno de ellos cuenta su propia historia desde su perspectiva para permitirnos ver todos los ángulos de su historia.

“Lo ocurrido me hizo comprender que no es posible cambiar el destino de las personas” (Triviño, 2009: 9). Así el narrador inicia el relato ofreciendo un sentido de fatalidad. De este modo, la impronta del naturalismo la encontramos desde el principio en el destino predeterminado e inevitable de los personajes. La fatalidad de su sino la vemos en la suerte predestinada y reservada para cada uno. Ya que al final de su deambular incesante por las calles de Bogotá, la protagonista fue violada y apuñalada a manos de dos rufianes que abusaron sexualmente de ella, Sergio, que no pudo eludir el fracaso, se suicidó; Enrique, el narrador principal de la historia, se hundió más en el desencanto y decidió seguir viviendo con una mujer que no ama.

La historia se elabora desde las memorias de Enrique. De ahí, los dos primeros capítulos adelantan la tragedia de Aura. Desde el principio, la prensa habla de una chica violada en el parque. Esto significa que el narrador desencadena los detalles de la vida de la protagonista mediante el uso de la *anapísis narrativa* (Genette, 1989: 95), para llegar al momento presente en que la chica está sin memoria e ingresada en un centro de salud. Este anacronismo es “uno de los agentes catalizadores más eficaces para señalar al lector la necesidad de distanciamiento y disparar la ilusión mimética” (Sklodowska, 1991: 39).

La novela es una crítica contra la generación del 68. La escritora se camufla en la voz del narrador para cargar las tintas sobre dicha prole, por eso dice: “La generación de León Gómez quiso volver del revés todo, burlarse de la religión, de la tradición y contrariar a los mayores” (Triviño, 2009: 36). Si nos acercamos a la comuna hippy, un espacio donde la joven rebelde pasaba unos días, veremos allí a unos

seres que representan una generación abúllica e irresponsable, porque “no querían ir a la universidad ni deseaban trabajar para conseguir dinero” (Triviño, 2009: 134).

Estamos ante una ficción que se desarrolla en tres ejes fundamentales relacionados con el protagonista, Sergio León Gómez: su vida, su obra y la crítica escrita sobre su creación literaria. Así pues, tenemos dos novelas una dentro de la otra. Si consideramos la historia de Aura como un relato marco, tenemos *La muerte del día*, novela de Sergio, como ficción insertada en la historia principal. Asimismo, en el relato marco aparecen unos fragmentos de sus memorias y de sus cuentos. Sus narraciones hablan de la vida de los esclavos que trabajan en sus haciendas. De este modo, estamos ante un mundo de relaciones enmarañadas que hacen de la estructura novelística una estructura muy compleja, debido a la multiplicidad de su universo, las historias intercaladas, la diversidad del discurso y la fragmentación de los sucesos. Todo esto enfatiza su carácter embrollado.

Linda Hutcheon, en su artículo “Ironía, sátira y parodia”, fija una serie de conceptos y diferenciaciones entre estas figuras literarias. La parodia se define según ella “como modalidad del canon de la *intertextualidad*” (1992: 177). Esto significa que la parodia efectúa una superposición de textos. En su novela, Triviño emplea la técnica posmoderna de la *intertextualidad* para introducir textos ajenos, con el fin de resaltar un sentido paradójico e irónico con respecto al contenido de algunos capítulos. De ahí, leemos versos de Fernando Charry Lara, de William Blake y de Baudelaire; también hay frases de Xavier Alegre. Hoy en día, la parodia se ha convertido en un procedimiento constructivo muy importante en la literatura, que para algunos críticos, según Hutcheon, es uno de los elementos que definen lo que se ha dado en llamar la era posmoderna (1992: 178).

En este devenir, la parodia ha dejado muy atrás su antigua connotación de burla para adquirir un sentido fundacional, cimentado en la imitación y la deformación. Sin embargo, en dicha transformación el sentido burlesco de la parodia sigue existiendo en el ámbito de los estudios literarios. Como indica Teruel, en el análisis de las artes y de las manifestaciones culturales populares, la parodia siempre se ha aparecido con un carácter peyorativo, pues “es innegable la presencia de un componente ridiculizador, burlesco o satírico, denostativo para con el modelo, en el concepto de parodia que tradicionalmente se ha venido manejando” (1994: 81).

Para mostrar su intención paródica en *Una isla en la luna*, la escritora bogotana emplea elementos referenciales a otros géneros, estilos y obras, por eso no nos resulta extraño encontrar varias referencias culturales y artísticas en el libro. Los personajes hablan de Jorge Luis Borges, Kafka, Goethe, Eliot y el poeta alemán Hiderling, entre otros. Igualmente, hacen referencias a obras artísticas y literarias como *El lobo estepario*, del escritor suizo alemán Hermann Hesse. Este libro es un reflejo de las obsesiones e intuiciones de su propio autor. En este contexto sirve de referencia literaria al tema de la obsesión de Sergio, el protagonista de nuestra novela, que insiste en escribir algo nuevo para alcanzar la belleza literaria; pero es incapaz de redactar una letra. Por otra parte, dichas referencias cristalizan las lecturas previas de la autora. El título de la novela, *La muerte del día*, hace referencia al artículo “La muerte del autor”, del crítico francés Roland Barthes; asimismo, el nombre del crítico alemán Karl Blume, personaje en la novela de Triviño, hace referencia al crítico norteamericano Harold Bloom. Así pues, “Lo interesante de los textos literarios es que construyen su propio *Campo de Referencia Interno* (CRI) al mismo tiempo que se refieren a él” (Harshaw, 1997: 130).

El narrador habla de *La muerte de la familia*, un libro de David Cooper que era difundido entre los ambientes universitarios. El ejemplar incluye ideas devastadoras contra los principios morales de la familia. De ahí, la circulación de este volumen entre los universitarios enfatiza la pérdida de la generación citada, por eso el narrador dice: “no sé por qué diablos circuló entre los ambientes universitarios, ya de por sí

iconoclastas como para acabar de alborotarlos, después de los sucesos trágicos de los setenta” (Triviño, 2009: 38-39). Además, el título del manual de Cooper es una parodia del artículo arriba mencionado de Barthes.

En su ejercicio paródico, la autora ironiza la situación de los estudiantes superfluos en aquel tiempo, que abandonaron la casa familiar para ocupar viviendas de sus amigos, abusando de la confianza y de la hospitalidad de sus padres. En este panorama en que la juventud hace caso omiso de los valores éticos, no nos extraña verles inmersos en relaciones eróticas de todo tipo. Actividades lascivas patrocinadas por el profesor de Antropología, Napoleón Ezguerra, que era “el medio de cultivo de los hongos, con ideas letales que corrompían las jóvenes mentes” (Triviño, 2009: 87). De este modo, la escritora ataca frontalmente a la institucionalidad académica representada en Napo, que encarna a aquellos profesores que hacen propaganda de las ideas indecentes, la rebelión de género y la absoluta libertad sexual. Triviño utiliza a Napo como punto de partida para criticar a algunos profesores pedantes, que adopten ideas destructoras de los conceptos decentes. De este modo, nuestro punto de vista coincide con la opinión de Mercedes Rodríguez Pequeño, que afirma: “Un asunto histórico, o un personaje, pueden ser el punto de partida para desarrollar uno de los temas éticos más complejos” (2009: 24). La referencia cultural al cuadro *El grito*, de Edvard Munch, es muy significativa, porque representa el grito de la propia autora contra el pasotismo de una generación, que confundió la noción de la libertad con el libertinaje y desdeñó los valores morales y éticos de su mundo. Según Bajtín, la parodia, para llegar a ser un procedimiento productivo y no una simple burla anodina, debe operarse a través de una *estilización paródica*, es decir, “tiene que recrear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre su universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado” (1989: 180). De esta manera, la introducción de otros textos es un procedimiento fundamental en la parodia de la novela, ya que estas voces juegan un papel básico en la revelación del habla de los personajes del relato de Triviño.

Varios críticos apuntan que la incorporación de una novela dentro de otra es un rasgo metafictional en el libro (Orejas, 2003: 22), ya que tenemos una novela marco y otra introducida. Para resaltar este concepto metafictional, citamos un párrafo de *La muerte del día*, obra de León Gómez, en la que el protagonista plantea la vida de un ser perdido, desesperado, errante que va vagando por el mundo: “Una larga noche, vuelo persiguiendo cometas, caigo por un precipicio (...). Me contagió la enfermedad de la ciudad donde perseguía la quimera. Fui tras los sueños de inmortalidad, la bohemia, los artistas malditos” (Triviño, 2009: 68).

Las citas intertextuales de *La muerte del día* parecen ser seleccionadas por el narrador, para reflejar la mediocridad de su autor que pretendía un profundo conocimiento del mundo, la cultura y la literatura. Además, simulaba originalidad, mientras que encargaba a un negro para escribirle sus notas y textos; incluso plagiaba descaradamente poesía de otros autores. Las frases escritas por él no tienen sentido. En este microcosmos lo más relevante es el paralelismo y la semejanza entre la vida de Sergio, protagonista del relato marco y el héroe de su obra de ficción. Ambos son adictos al alcohol y al tabaco; ambos están hundidos en relaciones sexuales para cubrir el vacío de su ser; ambos deambulan por las calles de Bogotá por las noches, buscando su identidad perdida.

En su entrevista con Concepción Bados Ciria, Consuelo Triviño recalca la importancia del uso del humor y la ironía en su obra, mostrando la dificultad de manejarlos en la escritura: “el humor es el asunto más serio y difícil en la escritura” (2013). Percibimos la intención burlesca de la autora en su descripción de un ambiente cargado de drogas, humos de cigarrillos y alcohol, y en el que el crítico alemán Karl Blume y León Gómez plantean cuestiones de carácter literario. Al tener en el centro de la novela a un personaje escritor y a otro crítico, entonces la literatura pasa a ser un componente temático de la novela. Al inventar

un cosmos ficcional, esto significa que a Consuelo Triviño le interesa destacar la importancia del arte de narrar. El tema de la literatura en *Una isla en la luna* se convierte en tema no solo del universo imaginario de la autora, sino también en contenido de la propia práctica de la escritura narrativa.

Así pues, el juego paródico es evidente: por una parte leemos los fragmentos de *La muerte del día*, escrita por León Gómez; por otra, leemos la historia de su vida, que está completamente inmersa en la propia obra, que es el ejemplar que estamos leyendo. De esta forma, el rasgo metaliterario es característico en la fábula de Triviño, puesto que “la dimensión paródica de la novela se funda, pues, en tres procedimientos fundamentales: la inversión defamiliarizadora de la perspectiva, la intertextualidad (...) y las meditaciones metadiscursivas” (Sklodowska, 1991: 37).

Mediante el uso de la técnica de la *intertextualidad*, la autora introduce el discurso crítico de Karl Blume en la historia principal de Aura, para mostrar la recepción crítica de la obra del protagonista. Karl considera a Sergio como el “representante de una generación que rompía con el pasado y disfrutaba desenmascarando las falacias de la cultura oficial” (Triviño, 2009: 109). Tras la lectura de unos fragmentos del relato de Gómez y saber la opinión favorable y elogiosa de la crítica de Blume, entendemos que Triviño critica la postura tomada por algunos escritores de aquel tiempo, que rompían con el pasado de la literatura tradicional y despreciaban a los iconos de la tradición literaria, ya que por una obra alabada por un crítico alemán, le concedieron a un escritor parásito, como Sergio, el Premio Nueva Era de Narrativa. *La muerte del día*, en opinión de Blume, es “una compleja novela del desencanto, síntesis de una generación que rompió con los valores tradicionales” (Triviño, 2009: 82). De estas palabras entendemos que el relato refleja el panorama literario en los años de la transición. En este sentido, vemos que la escritora plantea uno de los temas tratados por la crítica colombiana especializada en la literatura moderna y contemporánea: el complejo de inferioridad respecto a los influjos extranjeros y la superación de un patriotismo literario miope. El libro es una denuncia contra los que critican el localismo de una literatura “incapaz de superar la visión maniquea” (Triviño, 2009: 62). Según el texto, vemos que estos, supuestamente, intelectuales se quejaban de la tradición de su país y contagiaban a la elite “el desdén y el desprecio por lo propio” (Triviño, 2009: 62). Por lo tanto no nos extraña que a pesar de la mediocridad de Sergio “se burlaba de los símbolos de la patria, de la religión, de la familia y de la tradición literaria” (Triviño, 2009: 62).

El reportaje escrito por Aura sobre el drama de la gringa “La Mona Linda” destaca una cara nefasta de la realidad colombiana: el tráfico y el consumo de sustancias narcóticas. La gringa es una indigente que vivía en la calle, pero ahora está en un estado vegetativo por el excesivo consumo de drogas. La cita intertextual de dicho reportaje nos permite estudiar el tropo de la ironía desde una perspectiva semántica. Dado que la crónica de Aura nos permite evaluar y diferenciar entre su habla directa y sencilla y el habla falsamente retórica de Sergio. Del mismo modo, podemos distinguir entre el lenguaje rebuscado y exagerado de Blume y el habla económica y sobria del narrador. Aura describe la pésima situación de la gringa, una víctima de las drogas, diciendo:

Ojos azules, nariz recta, labios bien dibujados, a pesar de las llagas en las comisuras. Las manchas provocadas por el sol y la suciedad maltratan su piel. Brillo en la mirada, aunque los parásitos se la comen viva: piojos y pulgas que la acosan y le provocan gestos de simio. (Triviño, 2009: 132-133)

La escritora inserta esta crónica en el texto, de forma consciente y premeditada, con el fin de transmitir al lector un sentido peyorativo por el alto consumo de drogas; pero por otro lado, quiere destacar la multiplicidad de discursos y de voces en su relato. Así, nos hace reflexionar en el propio texto objeto de nuestro estudio, en otros textos ajenos o en asuntos extraliterarios. La novela es un ejemplo representativo

del uso de la parodia moderna, ya que, según Martínez Fernández, este procedimiento, al nivel semántico y pragmático, facilita la reflexión metaficticia en el propio texto y en otros ajenos (2001: 79).

La actividad paródica es una de las formas en que la escritora colombiana expresa la reflexión sobre la literatura y su importancia. Mediante este recurso, Triviño Anzola ironiza la incapacidad de Sergio de escribir un nuevo texto con el que alcanza la belleza artística. A este hombre frustrado le golpean unas ideas que mueren antes de nacer. Sin embargo, adopta la postura de un escritor prepotente y sabio. Pero el sentido burlesco y satírico no solo se dedica a él, sino también a la recepción crítica de su obra. Dado que su libro con sus ideas vanguardistas sirvió de apoyo para los jóvenes que querían “atacar la novela de denuncia, el realismo social y el denostado costumbrismo imperante entre los autores más reconocidos” (Triviño, 2009: 104).

Así pues, la compleja dualidad de lo paródico se halla en el libro de la escritora colombiana en dos aspectos: por un lado está la fase de choque provocado por un sentido de transgresión, de ruptura con la tradición. Este aspecto está tratado en los fragmentos extraídos la novela de León Gómez; su texto se aleja de la tradición artística establecida en la literatura nacional del país para buscar un nuevo modelo experimental. Entonces, la ironía sirve para ridiculizar este intento transgresor del arte, en defensa de la tradición. Por otro, visualizamos en los comentarios del personaje con el crítico alemán, Karl Blume, la otra fase paródica en que la ironía funciona como arma de combate contra los modelos narrativos anquilosados que impiden la evolución del arte. En el fragmento siguiente vemos con claridad esta segunda faceta:

Erróneamente ciertos novelistas nacionales habían despreciado ese espacio literario, obnubilados por el realismo mágico. Otros narradores, en cambio, empeñados en una literatura urbana, para mí imposible en ciudades tan provincianas, habían caído en el folletín, que si bien es eminentemente urbano, adolece de la capacidad de penetración que se espera de una alta obra de arte. (Triviño, 2009: 102)

De esta manera, la parodia convierte el texto de Consuelo Triviño en un texto de reflexión sobre la literatura y la tradición artística, porque al tener fragmentos y citas de distintas obras, podemos decir que “la parodia parece funcionar siempre *intertextualmente* como lo hace la ironía *intratextualmente*. Ambas hacen eco, para marcar no la similitud, sino la diferencia” (Hutcheon, 1992: 192). Así pues, en *Una isla en la luna* la parodia forma parte de la estructura narrativa que nos permite elaborar una visión personal de la realidad contemporánea. Este ejercicio paródico ha permitido a la novelista hacer un retrato irónico y satírico de la vida de un escritor fracasado. Del mismo modo, le ha permitido hacer un homenaje a todos aquellos escritores que hacen buenas obras.

La anécdota desnuda a todos los que se mueven en su microcosmos. El narrador en sus declaraciones nos deja ver su impotencia ante un amor casual, furtivo y disimulado hacia una chica que no comparte con él su sentimiento. Es otro tipo contradictorio que emana responsabilidad paternal y sentimiento morboso al mismo tiempo. La obra nos permite visualizar sus miedos y frustraciones. Este hombre quiere escalar socialmente, llevando la carga de reprimir su amor hacia una chica joven que prevé su destrucción final sin poder salvarla. Al mismo tiempo, asume su total responsabilidad hacia su familia, disimulando la otra faceta de su vida. De este modo, la ficción desnuda al narrador igual que al resto de los personajes de la obra.

De ahí, en la lectura del texto, vemos que los personajes van por un camino sin retorno. Ninguno de ellos intenta corregir su conducta torcida. Nos choca la postura de la protagonista que tiene diecisiete años y rechaza la forma tradicional de vivir con sus padres para buscar otros modelos de vida más modernos. El empresario que tiene éxito en su trabajo y vive con su esposa e hija por obligación y no por amor. El escritor perverso y sin talento creativo que se deja caer en el lodo de las drogas y el sexo sin admitir su fracaso profesional. Ninguno de los tres tiene la intención de enmendar su conducta y esto acentúa la impronta del

naturalismo en el esbozo de la vida de estos tipos. Los tres se vinculan por su falta de experiencia vital, su pasividad y por las ideas erróneas que tienen sobre sí mismos y sobre los demás.

Al acercarnos al mundo narrativo de Consuelo Triviño, observamos que la autora en su propuesta no solo indaga en la quimérica idea del amor ideal y absoluto, sino que también plantea el tema del fracaso y lo convierte en un motivo temático principal en la fábula. Esto lo hemos visto plasmado en la conducta de unos individuos perdidos. De ahí, esta cuestión ocupa el primer plano en la narración. Dado que la estética de este tema radica en que la literatura ofrece un espacio para este tipo de personas de las que nadie se preocupa ni se fija en sus vidas, el narrador menciona algunos modelos de su ámbito más allegado:

En mi entorno tenía muchos ejemplos de árboles torcidos. Vago era un intelectual, como mi primo, incapaz de ganarse la vida, habituado a que la familia o la mujer lo mantuvieran. Inútil el hijo de la vecina que no estudiaba, pero tampoco trabajaba y se levantaba a las tantas. (Triviño, 2009: 127)

Así pues, la isla a la que se refiere el título de la novela no existe fuera de la imaginación de los personajes, dado que la autora pinta un cuadro de tipos psicológicos, estratos y ambientes sociales, viviendas y calles de la Bogotá de los años sesenta y setenta. Período de empeños de transformación, de rebeldías, de búsqueda de la libertad. El relato radiografía la sociedad colombiana en fase de transición, con grandes aspiraciones hacia la modernidad y la democracia. Para alcanzar estas metas, esta generación pisotea la moral, lo ético y lo estético con falsas pretensiones de igualdad y libertad.

Entonces, la luna se convierte en un símbolo de las grandes ilusiones y esperanzas; y la isla a la que se refiere el título puede ser una metáfora de los sueños imposibles. La autora ha situado las grandes ilusiones en la luna, como espacio inalcanzable para todos los personajes soñadores de su relato, para reflejar sus dudas y su mirada escéptica hacia la realidad circundante.

El término viaje aparece muy a menudo en el libro, ya que el acto de la lectura es un viaje por un mundo utópico en que nos quedamos atrapados y rehenes de lo que cuenta el narrador. De hecho, para reconstruir esta historia retrotraída de unos recuerdos del pasado, el arquitecto reconoce: “Recordar para mí es viajar a través de estas calles hacia un pasado muy lejano” (Triviño, 2009: 22).

También el tema del mal aparece como otro recurso temático en la novela; así lo expone Enrique, el relator de los episodios: “el mal ejerce su poder de seducción por cuanto habita en nosotros como un virus dormido, siempre a la espera de una oportunidad y a veces se disfraza de amor” (Triviño, 2009: 10). Así el mal no aparece como una amenaza, sino que viene disfrazado y camuflado en un aspecto engañoso de un amor. Como consecuencia de ello, llegamos a conocer detalles espeluznantes de la vida de Sergio que no es más que un vampiro que se mueve en el mundo por las noches para cazar a sus pobres víctimas de entre las jovencitas soñadoras. Las lleva a su casona en la calle sesenta y dos, donde monta sus orgías nocturnas. Su casona con su picaporte de cabeza de demonio y la criada negra hechicera con sus magias y brujerías invisten la novela de matices góticos, dado que la estructura laberíntica de un hogar oscuro, el gato negro que vive allí, los aparatos herrumbrosos y el carácter ambiguo del protagonista todos estos son elementos góticos en la novela. Estas tonalidades sombrías enfatizan el empeño de la autora para salir de un mundo utópico y bello para introducirnos en un cosmos más realista, carente de belleza y de virtud, en que el mal ejerce su papel sobre todos los que se mueven allí. Entonces, el discurso hechiza y atrapa tanto al oyente, que está escuchando las declaraciones de Enrique, como al lector que está leyendo la novela. Sin embargo, no podemos considerar el texto de Consuelo Triviño como un relato gótico, porque “la novela gótica utiliza lo bello y lo sublime como referentes de una actitud vital: el terror y la oscuridad no son sino un velo que habrá que levantar y bajo el cual se ensalzan la belleza y la virtud” (González Moreno, 2007: 119). La belleza y la virtud parecen ser unas cualidades ausentes en la conducta de los personajes de Triviño. Por

otra parte, la heroína se mueve siempre en un entorno oscuro, poblado de unos seres destrozados y deformados: drogadictos, mendigos, errantes, fracasados, perdidos, etc. De esta manera, la oscuridad exterior llega a transformarse en metáfora de la ausencia de la luz interior, tanto en Aura como en el resto de los personajes.

El caserón de la familia de León Gómez parece ser el foco del mal en la novela. Dado que en ella se empeora la vida de Aura y en ella se montan las orgías entre Sergio, Mara y la joven rebelde: “Al entrar en esa casa, poco a poco, se percibía el sutil influjo del mal, ese gusano que daña por dentro la fruta, que marchita el jardín florido” (Triviño, 2009: 185).

La ausencia del papel del padre es otra cuestión relevante en *Una isla en la luna*. En la relación familiar no percibimos que los padres cultivan los valores necesarios para fortalecer los vínculos familiares ni los conceptos éticos en sus hijos. El modelo presentado en esta fábula es negativo, ya que el progenitor de Aura es tirano y el de Sergio es amante de las bellas esclavas que las dejaba embarazadas: “Los esclavos de estas novelas servían sexualmente a los amos según los caprichos diversos de estos” (Jackson, 2003: 125). Este abuso sexual lo ejercían y lo siguen ejerciendo los abuelos y los tatarabuelos de Sergio con las esclavas hermosas. Como consecuencia de ello, Mara es la amante de turno del hijo hacendado y así sucesivamente. Su existencia en la vida del protagonista es contundente, porque se convierte en su pitonisa y curandera. Ella es el alter ego femenino de Sergio. En el contexto aparece como una bruja y la casa que habita se transforma en un manantial del mal. Así pues, el elemento erótico forma parte esencial en la temática tratada, porque cristaliza el declive en la conducta de los personajes.

El texto de Triviño cristaliza las aportaciones culturales de los africanos a la cultura hispanoamericana: creencias, dioses y leyendas. El relato pone a flor de piel estas manifestaciones culturales y su huella en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI. Los esclavos negros creían en los poderes sobrenaturales, por eso el protagonista estaba convencido de que Mara era una bruja, porque a los pocos días de su llegada su padre se suicidó y las criadas dejaron la casa una tras otra. Sergio de niño creía que su padre llegó a forzar a Mara, por eso cobró su castigo, puesto que ella invocó a sus dioses africanos y se introdujo en sus sueños para darle “la orden fatídica: colgarse de la ducha” (Triviño, 2009: 163). La única interpretación de los hechos absurdos en un mundo sórdido y sin razonamiento es el manejo de poderes no humanos. Por lo tanto, el héroe estaba convencido de que su sirvienta usaba la magia y la brujería para llegar a sus fines y para cambiar su destino fatídico. La actitud del personaje coincide con la opinión de Shirley Jackson, que dice: “Se puede definir la magia como la creencia en la habilidad de manipular las fuerzas no humanas para alcanzar un fin deseado” (2003 : 87).

La historia de los esclavos negros se centra en los capítulos del 14 al 17. Enrique consigue algunos detalles sobre su vida, sus historias y sus leyendas a través de los cuentos y las memorias de Sergio. Así pues, el texto de Consuelo Triviño revela la relación del africano, como participante y portador de varios elementos culturales, con la sociedad hispanoamericana. En la contextualización del drama de los negros, la autora destaca el problema racial que existe en Colombia de manera irónica. La importancia de este tema en la novela radica en señalar la continuación de este asunto en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI. Como consecuencia de este planteamiento, la biografía de Mara desplaza los sucesos de la historia hacia otro punto que nos muestra el patrimonio cultural y religioso de los negros africanos en la literatura hispanoamericana. Así Consuelo Triviño arroja la luz sobre este sector marginado de la población en la Colombia de aquella época.

Así pues, la formación cultural del héroe depende en gran medida de lo recibido y aprendido en su niñez, ya que la infancia del protagonista está marcada por historias y leyendas contadas por las criadas, que le hablaron de aparecidos y de fantasmas de esclavas negras que rondaban la finca de su familia:

“hablaban de una esclava condenada a la hoguera en tiempos de la colonia con la que se comunicaban a través de una médium” (Triviño, 2009: 143).

Las historias contadas por los negros en la novela tienen entre sí una relación metaficticia, puesto que Gérard Genette explica que “el metarrelato es un relato en el relato” (1989: 318), ya que, según Hutcheon, “la metaficción que se escribe en nuestros días recurre a menudo a la parodia para escudriñar las formas contemporáneas y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado” (1992: 182). En este sentido, vemos que el libro es una denuncia contra la esclavitud y contra el trato brutal hacia la gente de color, puesto que la autora critica la situación infrahumana y racial hacia los negros. Es sabido que a los esclavos africanos les llevaban en veleros muy pequeños encadenados y apiñados para llevarles a otro sitio para venderlos: “En el viaje cantaron sus lamentos, le dieron música al dolor por la pérdida de los que morían encadenados a ellos” (Triviño, 2009: 156).

Así pues, “Encadenadas” y “Diosas de ébano”, dos cuentos de Sergio, aparecen en el contexto para enfatizar el aspecto metadiscursivo en el relato. Ambos resaltan las dramáticas historias de los esclavos. En el texto apreciamos la influencia de la tradición africana en la cultura hispanoamericana: “Sin lugar a dudas, la servidumbre negra jugó un papel decisivo en la vida de este escritor, quien creció escuchando las leyendas coloniales en las que muchas mujeres de raza negra eran acusadas de brujas y quemadas en la hoguera” (Triviño, 2009: 161). Así pues, en las narraciones de Sergio se mezcla la historia con la leyenda.

Por otra parte, la escritora colombiana refleja en su relato el tema de la realidad socio-económica con el fin de subrayar el medio donde se mueve la mujer colombiana en los años setenta. Se manifiestan en la novela los rasgos físicos y culturales que señalan a la negra y a sus raíces como un grupo de individuos distintos a los blancos de la sociedad colombiana. El crítico brasileño Carvalho-Neto subraya el desdén que se siente hacia las raíces africanas (1971: XIII), aspecto que vemos en el rechazo de los niños a Mara por ser negra: “El primer día en la escuela, los niños se burlaron de la negra flacuchenta y ella enfurruñada se negó a volver” (Triviño, 2009: 178).

Consuelo Triviño posterga el tema de la memoria a un segundo plano, porque su meta va mucho más allá que presentar una novela testimonial o memorial. Su finalidad se centra en otorgar voz y vida a todas aquellas personas silenciadas y olvidadas para que hablen de sus dramas. Por esta razón tenemos un texto polifónico. Sin embargo, en el caso de Mara, el personaje que despliega su drama y las tragedias de sus antepasados es Sergio. El propósito de la autora se basa en dejar escrito las historias y las leyendas de los esclavos negros para que nunca se queden relegadas al olvido y para que las tengan presentes las nuevas generaciones.

De este modo, los cuentos y las memorias de Sergio sirven de registro que guarda contra el olvido el drama de los negros en la Colombia de la transición. Esta intención se ve explícitamente en sus palabras, puesto que él lleva el cargo de dejar su testimonio mediante la escritura:

Mara ocultaba celosamente su herencia y no la hubiera compartido de no haberla convencido de que mi intención era preservarla en la memoria, ser el guardián de su legado y ofrecérselo a otros, para que no desapareciera con ella, en caso de que falleciera antes que yo. Sus recuerdos viajaban hasta la noche oscura, de allí venían ecos de amargas leyendas, quejas del alma, latigazos que aún la atormentaban en sus pesadillas y tierras de ensueño (Triviño, 2009: 155).

Así pues, en este relato polifónico se combinan las voces de diferentes individuos para ofrecernos una visión multifacética de la realidad.

A modo de conclusión

Al llegar al final de nuestra investigación, podemos decir que *Una isla en la luna* es un viaje literario que traslada a los lectores del pasado al presente, de la transición a la democracia, para aclarar aspectos de una época sumamente confusa y polémica. Hemos analizado un texto en que la ironía, la parodia y la *intertextualidad* no son meros recursos estilísticos, sino que forman parte esencial de su estructura y de su argumento. Triviño Anzola ha empleado un lenguaje directo, sencillo y poético para indagar en la realidad colombiana, en aras de hacer memoria a una generación olvidada y sin voz.

Hemos constatado que Consuelo Triviño ha demostrado una habilidad extraordinaria en su percepción del mundo en que se mueven sus criaturas novelescas. También, a través de este estudio, hemos visto los distintos tipos que aparecen en el relato y forman la sociedad colombiana. La incorporación de personajes negros en la narración ha servido de muestra a las aportaciones culturales que añaden a la literatura hispanoamericana. Hemos comprobado que esta ficción escrita en el nuevo milenio muestra el poco avance en el camino hacia una vida mejor para los descendientes de los esclavos africanos en Hispanoamérica. Al final, queda señalar que hemos observado la impronta del modernismo y del posmodernismo en el planteamiento temático y formal de esta obra, sin olvidar las explícitas huellas del naturalismo en su trama.

Después de este viaje literario, hemos visto que la novela ofrece al lector un microcosmos bien organizado y bien vinculado con la narrativa moderna y contemporánea a través del punto de vista de más voces. Los recursos temáticos y estéticos manejados en ella afirman una vez más que esta obra está ligada a los grandes modelos de la literatura universal.

Referencias bibliográficas

- Bados Ciria, C. (2013). Consuelo Triviño: una narradora trasatlántica. *Revista digital (Real Academia Hispano-Americana de Ciencias, Artes y Letras)*, n.º.3. Recuperado de <http://www.red-redial.net/referencia-bibliografica-69943.html>.
- Bajtín, M. M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Carvalho-Neto, P. D. (1971). *Estudios afros*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- González Moreno, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Harshaw, B. (1997). "Ficcionalidad y campos de referencia: Reflexiones sobre un marco teórico". En Dolžzel, L., Iser, W., Martínez Bonati, F., Pozuelo, J. M., Ryan, M. L., Schmidt, S. J. *Teorías de la ficción literaria*. (pp. 123-157). Madrid: Arco/Libros.
- Hutcheon, L. (1992). "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En Silva, H. (ed.), *De la ironía a lo grotesco*. (pp. 173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Jackson, Sh. (2003). *La novela negrista en Hispanoamérica*. Madrid: Pliegos.
- Kristeva, J. (2002). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 3ª ed.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Orejas, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros.

- Rodríguez Pequeño, M. (2009). "Referentes artísticos y literarios en la novela española actual". En VV. AA. *Musas hermanas. Arte y literatura en el espejo del relato*. (pp. 7-26). Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Skłodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Benjamins, J. (ed.). Amsterdam/Philadelphia: Publishing Company.
- Teruel Pozas, M. (1994). *Tom Stoppard: La escritura como parodia*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Triviño Anzola, C. (2009). *Una isla en la luna*. Murcia: Alfaqqueque.