

## LA DIALÉCTICA ENTRE LA AUTOFICCIÓN Y LA NOVELA PLURAL EN *TRANSTERRADOS* DE CONSUELO TRIVIÑO

THE DIALECTIC BETWEEN AUTOFICTION AND THE PLURAL NOVEL  
IN CONSUELO TRIVIÑO'S WORK *TRANSTERRADOS*

**JOSÉ M<sup>a</sup> FERNÁNDEZ VÁZQUEZ**

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla  
España  
jmfervaz@upo.es

**Resumen:** Se pretende examinar la construcción narrativa de *Transterrados*, novela de la escritora colombiana Consuelo Triviño Anzola. Se prestará atención a la autoficción como técnica que crea un juego de ambigüedades entre la realidad reflejada, la difícil vida de la emigración latinoamericana en Madrid, y la ficción novelesca que justifica el relato. El sujeto narrador, en una novela que tiene mucho de coral, es una española que se transforma paulatinamente de observadora a co-protagonista, denuncia tras la pantalla de la autoficción, sin tibieza ni rencor, una situación lacerante que se procura esconder; al tiempo que da voz a los personajes sin voz social.

**Palabras clave:** Consuelo Triviño; autoficción; literatura colombiana; emigración; narrativa.

**Abstract:** It is intended to examine the narrative construction of *Transterrados*, novel by the Colombian writer Consuelo Triviño Anzola. Attention will be paid to the self-fiction as a technique that creates a game of ambiguities between the reflected reality, the difficult life of Latin American immigration in Madrid, and the fictional fiction that justifying the story. The subject, in a novel that has a lot of coral, transformed into a Spanish who gradually moves from being an observer to a co-protagonist, denounces behind the screen of self-fiction, without tepidity or resentment, a lacerating situation that she tries to hide; while giving voice to characters without social voice.

**Keywords:** Consuelo Triviño; autofiction; Colombian literatura; emigration; narrative.

Recibido: 04/02/2021. Aceptado: 16/06/2022.

## Introducción

Cuando la escritora colombiana Consuelo Triviño Anzola se afincó definitivamente en España, en 1988, había ya publicado un libro de cuentos (Triviño, 1981) que obtuvo un premio en Bogotá e hizo que se la considerara como una de las narradoras jóvenes más prometedoras de Colombia. En la Universidad Complutense defendió una tesis doctoral sobre un escritor hoy bastante olvidado pero cuya presencia en América Latina y España fue muy importante en el período modernista, José María Vargas Vila. Tras una estancia de investigación en Cuba, donde se conservaban abundantes textos del escritor colombiano, pudo dar a conocer gran parte del diario del famoso polemista (Vargas Vila, 1989), sobre el que también redactó un pequeño libro (Triviño, 1991) y bastantes artículos. En Madrid, además de una interesante labor crítica en diarios y revistas, redacta algunos libros teóricos y biográficos y retorna, tras un amplio silencio, a su labor creativa que se plasma en cuatro novelas, *Prohibido salir a la calle* (1998), *La semilla de la ira* (2008), *Una isla en la luna* (2009) y *Transterrados* (2018) y cuatro libros de cuentos: *La casa imposible* (2005), *El ojo en la aguja* (2006, ampliado en 2019), *Letra herida* (2012) *Extravíos y desvaríos* (2013). Su novela, *Transterrados*, que cuenta como suele ser habitual en la autora, con edición española y colombiana, es la que nos va a ocupar fundamentalmente en estas páginas. La última obra de Consuelo Triviño es *Ventana o pasillo* (2021) publicada en la editorial Seix-Barral.

Con anterioridad a la publicación de *Transterrados* sobresalen dos obras por su envergadura creativa en la trayectoria de la autora: *Prohibido salir a la calle*, obra que fue considerada por la revista *Semana* de Bogotá como una de las veinticinco mejores novelas colombianas de los últimos veinticinco años del siglo XX, y *La semilla de la ira*, finalista del famoso premio venezolano “Rómulo Gallegos”. Si hubiese que determinar alguna peculiaridad general en la prosa de Consuelo Triviño Anzola o puntualizar algún elemento esencial en su narrativa habría que decir que la suya es una obra de voces, como señala Isabel Román (2008, 30) refiriéndose a la primera de ellas:

La novela, claro está, se ha abordado desde el punto de vista del relato autobiográfico. Ha sido calificada también de relato de formación o

*Bildungsroman*, e incluso, desde la perspectiva de género, como novela feminista. Y es cierto que la novela permite todas esas aproximaciones, pero es mucho más que eso, porque en realidad es un relato sobre la palabra y la escritura, sobre cómo la voz –las voces– nos define en el mundo y en nuestro propio interior.

En *Prohibido salir a la calle*, el esfuerzo por hallar una voz narrativa propia es intenso. Se logra con soltura en el personaje de Clara, quien describe su infancia y adolescencia en el Bogotá de los años sesenta. La narradora rescata y maneja el recuerdo de una infancia, al tiempo feliz y dolorosa, donde el reconocimiento del mundo se consigue a través de los múltiples personajes que van configurando la novela. Como apunta Marcos Fabián Herrera (2018): “Consuelo Triviño acude a la voz de una niña para narrar, y en un ejercicio de audacia, bautizar lo innominado, identificar lo impreciso, descubrir lo inédito y denominar lo expósito”. El reto de encontrar la voz adecuada y creíble es saldado con éxito en esta novela a través de su protagonista que desvela el interior protector de la casa habitada por la madre, la abuela y los hermanos en espera continua del padre ausente.

En *La semilla de la ira*, Consuelo Triviño opta también por la primera persona verbal para no ocultar el aspecto autobiográfico de la obra, ni tampoco encubrir el retrato egocéntrico del novelista colombiano Vargas Vila. En esta novela, el narrador-protagonista, Vargas Vila, asienta sus sentimientos y vivencias durante cuatros décadas en un fantástico cuaderno de viaje que redacta a su regreso a Colombia. En opinión de William Ospina (2008, 85):

La novelista alcanza su mayor virtuosismo porque no renuncia a los ornamentos parnasianos y simbolistas, a los pasteles y acuarelas de la estética decadente de finales del siglo XIX, no renuncia a los cisnes ni a los ópalos, a los lirios y las anáforas, a las caballerías áureas y las bellezas lánguidas de sus personajes de camafeo, pero logra hacernos sentir todas esas cosas, no como adjetivos de imposturas y la decadencia de un hombre, sino como el espíritu de una época. Esta es una verdadera y virtuosa reconstrucción histórica, un fresco de la “belle époque”, una delicada novela con todos los motivos espaciales y emocionales de eso que llamaron el “fin de siècle” y que era en realidad el final de un mundo.

La consecución de esta impresión de autenticidad del hombre y de la época que señala Ospina se debe al esfuerzo narrativo que realiza la autora para que la voz de Vargas Vila sea la que se destile en las páginas de la novela.

Así pues, la persona narrativa se configura como un elemento esencial en las obras de Triviño y no iba a ser menos en *Transterrados*. Es un relato complejo en muchos sentidos y las posibilidades explicativas se pueden sumar en diferentes lecturas. Nos vamos a centrar en las voces que configuran el entramado narrativo de la novela y entre ellas destacamos los posibles aspectos de la autoficción en la misma.

### ***Transterrados* y la autoficción novelesca**

Una definición de autoficción nos la ofrece Teresa Gómez Trueba cuando afirma que “dicho término incluiría a aquellos relatos que presentándose, bien como “novelas”, o bien sin denominación genérica (nunca como autobiografías o memorias) ofrecen, sin embargo, contenidos autobiográficos o una apariencia autobiográfica” (2009, 67). Las definiciones sobre el término se han multiplicado desde que ya en 1977 Serge Doubrovsky la utilizara para referirse a su novela *Fils*. En el brevísimo prólogo que abre la novela escrita en retazos unidos por medio de los hilos que dan título al libro, Doubrovsky alumbró un término destinado a consolidarse de manera definitiva en los estudios literarios: “Fiction, d`événements et de faits strictement réels; si l`on veut, autofiction, d`avoir confié le langage d`une aventure à l`aventure du langage” (Doubrovsky 2001, 10).

Es necesario ver qué narra *Transterrados* antes de continuar con el análisis de las voces narrativas. La trama puede parecer sencilla en un primer acercamiento. Un periodista, Luis Jorge Peña, huye de su país, Colombia, presionado por las amenazas que se ciernen sobre él y se exilia sin demasiada fortuna en Madrid. Deja atrás familia y amistades para cobijarse en la soledad y el anonimato del desterrado. Una madrugada se encuentra ante el cadáver de su nueva pareja, Patricia Valdivia. Es incapaz de recordar lo ocurrido y su defensa no consigue esclarecer unos hechos que lo inculpan de manera cierta. Constanza Estévez, española amiga del supuesto criminal, se introduce en los círculos habituales de la víctima para buscar

respuestas coherentes. Desconcertada, se enfrenta a hombres y mujeres, que perciben la verdad como una amenaza, que intentan cambiar sus vidas ocultando los desgarros del pasado, reinventándose. Así los testimonios de los distintos personajes nos llevan a un universo complejo, en los límites de la delincuencia: el empleo precario y sumergido, las bandas violentas y callejeras, la trata de blancas y el narcotráfico que salpican a los más vulnerables<sup>1</sup>. La novela se hunde en una historia homicida pero sirve para dibujar la vida, no siempre fácil, de los latinoamericanos en Madrid, con sus sueños, penas e inquietudes.

Podríamos leer la novela como un relato de género policial donde un personaje hace labores de detective aficionado para averiguar quién ha cometido un crimen. En cualquier caso, el descubrimiento del asesino no se convierte en elemento esencial de la trama. Por otra parte, es necesaria la pesquisa pues se ha escogido este modelo novelesco y se debe resolver la crónica policial. Sería una primera lectura, un primer engaño narrativo que nos ofrece Triviño para situarnos como receptores de un patrón de lectura consolidado y reconocible. Sin embargo, la escritora no entra en la dualidad moralista y falsa de buenos y malos.

*Transterrados* supera la aparente simplicidad argumental de un modelo identificable para delinear el mundo oculto de la inmigración tantas veces rechazado por la sociedad receptora. Consuelo Triviño construye unas secuencias narrativas, no necesariamente sucesivas, para escribir un relato que el lector debe hilvanar acerca de la vida de un grupo de hispanoamericanos en Madrid, una realidad ignorada en muchísimas ocasiones. *Transterrados* no es una historia de emigrantes o al menos no solo es una historia de emigrantes. Los protagonistas son migrantes, expatriados cada uno de ellos de un modo más o menos voluntario.

No podemos olvidar que Consuelo Triviño fue en su día, en cierto modo, emigrante o tal vez sea todavía una emigrante eterna. Sin embargo, esta condición de exiliada literaria, aunque su residencia en España está más que afianzada a través de los años y ha establecido en el país vínculos laborales y afectivos, no deja de ser una paradoja que la propia autora reconoce:

<sup>1</sup> Este resumen está elaborado a partir de la contraportada de la primera edición del libro *Transterrados* (Valencia: Calambur, 2018), edición por la que citaré. Existe una segunda edición en Medellín: Sílabas, 2019.

Hay momentos en los que me siento en tierra de nadie. Los de allá no quieren saber nada de las personas que nos fuimos. Nos olvidan, por eso quedamos fuera de convocatorias, premios e invitaciones, es como si nos expulsaran de la memoria. Estamos lejos y debemos asumir las consecuencias de la decisión de partir, de abandonar lo que amamos y lo que nos oprime. Los de aquí, jamás nos aceptarán como compatriotas. Para los de aquí siempre seremos los de allá y quedamos fuera de sus historias de la literatura. A veces pienso que los transterrados deberíamos constituir la república de las letras y asilarnos allí, buscar amparo en no ser de ninguna parte y ser de cualquier sitio. (Bados Ciria, 2013)

Debemos fijarnos en las palabras de la autora en esta entrevista con Concepción Bados: “los transterrados deberíamos...” donde se incluye en el verbo en plural, para referirse a ella como una transterrada. La propia escritora reconoce la dificultad del hecho de la escritura cuando lo primero que se debe asegurar es la estabilidad económica como ocurre con tantos otros emigrados americanos. Así afirma que “ser escritora los fines de semanas es frustrante, pero lo es más no tener un trabajo retribuido que nos ampare, para asegurar el pan, sino la propia literatura y esto lo valoro en igual medida” (Bados Ciria, 2013).

Volvamos pues a la autoficción. Si solo pudiésemos emplear la cita anterior de este posible paratexto no tendríamos dudas de que estamos ante un escrito autoficcional, al menos bajo el prisma de la propia autora. Sin embargo, la asunción de la novela como narrativa de autoficción puede que no sea tan fácil a simple vista. Si tomamos en cuenta las palabras de Manuel Alberca: “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre del autor” (2007, 158), no podríamos de ninguna manera considerar esta obra como autoficción pues la protagonista narradora se llama Constanza Estévez<sup>2</sup> y la autora Consuelo Triviño, aunque ambos nombres pueden parecerse.

José Gabriel Figueroa, en una de las muchas definiciones existentes, señala una concepción más amplia para el vocablo autoficción:

<sup>2</sup> El día 28 de octubre de 2015 Consuelo Triviño presenta en la Casa de América de Madrid la novela de Abilio Estévez *Archipiélagos*. Nos atreveríamos afirmar, en ficción interpretativa, que el autor cubano prestó su apellido a la narradora de *Transterrados* pues será en ese año cuando empieza la escritura de la novela.

Recoge una variedad de prácticas escriturales en las que encontramos la intromisión, desdoblamiento o puesta en escena de un autor real en el discurso de un texto. Este fenómeno puede variar desde un discurso novelesco bombardeado de referencias al autor; o bien podríamos considerar su converso: textos plenamente autobiográficos enredados con instancias de ficcionalización. (Figuerola Carle, 2015, 66).

Pero también quisiéramos señalar unas palabras de Branca Kalenić, quien considera que una de las singularidades de la autoficción es el mestizaje: “la característica principal es el mestizaje de géneros que pertenecen tanto al mundo real (al mundo de los hechos), como al mundo ficticio (al mundo de la imaginación)” (Kalenić Ramšak, 2013, 114). Así pues *Transterrados* tendría particularidades autoficcionales, porque esta novela es claramente mestiza, tanto en fondo como en forma, si consideramos la acepción del Diccionario de la RAE: “Dicho de la cultura, de los hechos espirituales, etc.: Provenientes de la mezcla de culturas distintas”. Vera Toro, por su parte, extiende los conceptos que pueden ser utilizados en el análisis de la autoficción novelesca que:

se manifiesta en un texto narrativo y ficcional y se basa en una constelación paradójica de sus instancias textuales: la persona del autor real se ficcionaliza mediante referencias biográficas y/u otras características claramente reconocibles, sea en el personaje del narrador homo o autodiegético o en otros personajes. Al mismo tiempo, la ficcionalidad del texto se ostenta claramente, es decir, la autoficción siempre metaficcional. Su enfoque temático no se restringe a lo autobiográfico sino abarca explícita o implícitamente el campo amplio de procesualidad de la escritura y la ficción literaria misma. (Toro, 2017, 108)

Manuel Alberca señala la coincidencia nominal en la novelística de Juan Goytisolo cuando afirma que, “en estas dos novelas el título cita el nombre del autor de manera directa (*Juan sin tierra*) o de manera solapada (*Don Ju(li)án*)” (Alberca 2008, 97), y no es el único ejemplo posible. En nuestro caso, solo hay una leve coincidencia: *Constanza* y *Consuelo*, pero no hay por qué ignorarla del todo. Al fin y al cabo, la narradora trabaja en la Fundación Garcilasista, “Repito una y mil veces que es Garcilaso, «El Inca», no «De la Vega»” (Triviño 2018, 187) que se vuelca con las comunidades de emigrantes, mientras que Consuelo Triviño lo hace, desde 1977, en la sede

central de Madrid del Instituto Cervantes. La configuración del personaje es una muestra de las concomitancias entre narradora y autora.

¿Cuáles son las posibles marcas de autoficción que encontramos en la novela de *Transterrados*? El primer rasgo de autoficcionalidad ya lo comentamos con anterioridad. En la entrevista a Bados Ciria, la autora se considera como una transterrada, por tanto entra en el amplio campo de aquellos que pueblan su novela, pero también la vida real. Consuelo Triviño titula su novela con el término que utilizó José Gaos en 1939 para definir su exilio en México. En una entrevista concedida a Ester Peñas, que puede leerse en la web, la novelista afirma que “*transterrado* es para José Gaos quien, pudiendo quedarse en su tierra, decide establecerse en otra que le es afín culturalmente” (Peñas, 2018), para añadir que “Transterrado es también quien voluntariamente decide desplazarse en busca de una vida mejor” (Peñas, 2018), como, al fin y al cabo acabó haciendo en su día la propia escritora bogotana.

Pero podemos añadir otros rasgos. Constanza Estévez, la narradora, es la única española; todos los demás personajes, salvo un africano, han llegado de Latinoamérica. El detalle es importante porque se encomienda la descripción de esa sociedad a alguien que no la integra, sino que pertenece a la cultura de acogida. Se configura, pues, un personaje fronterizo que va a evolucionar y termina empatizando con el grupo exiliado: “Era curioso estar con personas de distintas nacionalidades, ver cómo unos y otros señalaban la diferencia donde yo veía semejanzas” (Triviño, 2018, 32<sup>3</sup>). Constanza, que pertenece al país receptor, tendrá al principio un punto de vista mediatizado por esa situación de origen. Desea descubrir la verdad del posible asesinato de Patricia Valdivia y si Luis Jorge cometió el delito por el que se le acusa. Sin embargo, su actuación no es decisiva para la trama. En su afán por comprender el homicidio, ejerce de relatora de la historia presente y pasada de esos emigrantes en Madrid. Luis Jorge, su introductor en esta realidad más o menos marginal, es de origen colombiano como la propia Consuelo Triviño, pero el origen de los demás personajes es plural: ecuatoriano, argentino, peruano...

La amistad con Luis Jorge es un elemento de autoficción, “nuestra

<sup>3</sup> A partir de ahora, cuando cite fragmentos de la novela, tan solo indicaré entre paréntesis la página, siempre de la primera edición.



amistad se fue afianzando en las reuniones previas en las que, poco a poco, me gané su confianza”, con quien se propone escribir un libro sobre *Los transterrados*, “Comenzamos a trabajar en el proyecto que, bajo el título de *Los transterrados*, presentaríamos a una institución que ofrecía becas y ayudas” (25). Como señala María Teresa Gómez en la autoficción “aparecen referencias biográficas atribuidas al narrador o a algún personaje, que son fácilmente reconocibles como propias del autor, siendo muy frecuente la atribución a aquellos de la autoría de obras conocidas de este” (2009, 67-68). En este juego ficcional nos introduce de manera evidente Consuelo Triviño porque nos hace dudar de si tenemos entre las manos el libro que escribe Constanza u otro relato.

Además encontramos multitud de referencias reales e identificables en la obra. Así el vallenato *Emigrante latino* que Patricia baila de manera sensual, “con esa risa tan estruendosa” (58) existe en realidad: “Soy emigrante latino / que llora en la lejanía / añoro el pueblo querido / que ha dado luz a mi vida” y fue compuesto por el músico colombiano Juan Piña. Estas palabras de la canción se hacen historia en la novela de Triviño y encarnan el desasosiego y la pesadumbre de los emigrantes hispanoamericanos. El periódico del que es redactor Luis Jorge Peña, *El emigrante latino*, y en cuyo entorno entra Constanza Estévez no existe, pero sí se publica otro de nombre similar, *El periódico latino*, en Madrid y Barcelona, con noticias generales, pero incidiendo en aquellas que afectan a las comunidades emigrantes latinoamericanas. La novela utiliza como recurso para dar verosimilitud a la publicación, la inclusión de teóricos artículos de prensa como capítulos independientes del hilo narrativo.

Es, por todo esto, más que aceptable una lectura o un acercamiento a la obra como autoficción. Las palabras de Ana Casas inciden en ese carácter y podrían justificar el uso de esa técnica por parte de la autora para dar visibilidad al colectivo emigrante:

No es extraño que muchos de estos textos toquen puntos sensibles de grupos sociales minoritarios o de escasa consideración (así, las cuestiones identitarias que concierne a mujeres, judíos u homosexuales). De hecho, la autoficción como idea (no como práctica, pues sería exagerado afirmar que esta modalidad narrativa nace de repente en 1977 con Doubrovsky) surge con la vocación de dar voz a los excluidos de los *grandes relatos*... La autoficción sería, pues, una especie de autobiografía bastar-

da en la que confluirían escrituras marginales y descentradas, desviadas del canon en más de un sentido. (Casas, 2018, 68-69)

La escritora bogotana denuncia con su relato la exclusión siempre impuesta por el país receptor, en este caso España. Da voz a sus personajes a través de un complejo entramado narrativo para que sean ellos mismos quienes dibujen su realidad y cuáles son sus motivaciones, sus sueños, sus miedos. La autora pretende dar visibilidad, dar la palabra a gentes en su mayoría sin voz, a personas que se integran en un grupo al que tenemos tendencia a homogeneizar, a rasar sin entender las diferencias, las individualidades, los problemas que cada uno de ellos arrastra desde su lugar de origen. *Transterrados* es una novela de voz, de voces. De ahí, también el simbolismo de *El emigrante latino*.

### **Las voces narrativas en *Transterrados***

La autoficción será una herramienta más dentro de ese conglomerado narratológico con el que se construye el libro. En el texto podemos encontrar al menos tres niveles narrativos diferentes: a) Un narrador/narradora extradiegético/a; b) Constanza Estévez; c) Luis Jorge Peña y el resto de los personajes.

En un primer plano tenemos a un narrador extradiegético que va a encuadrar la novela. El capítulo inicial presenta a una mujer a la que no da nombre pero sitúa en una ventanilla de un tren de cercanías: “Finalmente, ocupó un sitio junto a la ventanilla” (13). Es la frase que abre el libro. La situación no es casual. El personaje que descubrimos como femenino, “Ella se sienta mirando al frente” (13), se ve obligado a observar, no es ajena a su entorno. Está en la ventanilla y escrudiña la realidad tanto dentro como fuera y nada le es, o le debe ser o le será, indiferente.

Esta mujer se traslada en tren desde las afueras hasta su centro de trabajo y durante el trayecto en el vagón va fijándose en los emigrantes: “el vecino puede ser rumano. O ucraniano. El de enfrente, latinoamericano” (13). Consuelo Triviño en una entrevista concedida a Radio Nacional de España, Radio 5, programa “Hora de América”, con fecha 28 de octubre de 2018 explica que, cuando marchaba a Alcalá de Henares, a la sede entonces

del Instituto Cervantes, el tren se llenaba de emigrantes<sup>4</sup>. Es ese mismo tren el que abre la novela u otro tan semejante que es igual.

Este narrador externo no es indiferente a la situación. El personaje femenino, todavía desconocido, muestra cierta empatía hacia estas personas:

Los que se bajan en las distintas paradas vienen de tierras que ella hubiese querido conocer. Comprende que hayan tenido que marcharse. Empujados por la violencia o la necesidad, se desplazan, buscan la tierra prometida. A veces, solo es el deseo de cambio. Dejan atrás los orígenes de un sino. El mundo que encuentran carece de espacios para la memoria. Despojados de los derechos elementales, la fuerza de la corriente los arrastra aquí. El yo y el nosotros se transfiguran con la pérdida de las seguridades. ¿Quién escribirá la crónica del éxodo, los desgarros de la familia? (17)

Y el lector, con posterioridad, sabrá que la narradora de este éxodo, de este desgarró, es Constanza Estévez. Pero también el lector atento descubre que ese “yo” y ese “nosotros” se vinculan claramente a Consuelo Triviño. En su papel de autora, le va a corresponder relatar el sufrimiento de sus compatriotas, de sus hermanos emigrantes con un “yo” que se aferra a un proceso autoficcional para mostrar un lado humano real. Como más adelante anuncia el personaje de Constanza Estévez:

Pretendíamos trazar una cartografía sobre la emigración. Lo animé a que juntáramos esfuerzos y siguiésemos un plan. Entendíamos lo cerca que están la literatura y el testimonio del compromiso. Entre nosotros había afinidades y formábamos un buen equipo. Admitíamos nuestro desconocimiento de aquellos con quienes compartíamos espacio. Confábamos en poder darles voz en este libro, mostrarlos como seres humanos. (25)

Y eso es lo que pretende Consuelo Triviño con esta obra: hacer un mapa de la emigración, dar voz a estos exilados.

La narradora extradiegética que abre la novela también la cierra en el último capítulo, dos años después de todos los sucesos narrados. La novela sitúa a esa mujer sin nombre, aunque el lector ya sabe que es Constanza

<sup>4</sup> [http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE\\_SHORAAM/mp3/o/4/1540585087040.mp3](http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SHORAAM/mp3/o/4/1540585087040.mp3)

Estévez, en su casa a las afueras: “Abre la ventana del balcón, se refresca la casa” (263); luego en el vagón del tren diario: “Ha alcanzado a coger el tren de las siete y media. El vagón va repleto de estudiantes ruidosos” (264). Pero ahora de pie: “De pie, no tiene opción de leer” (265), tampoco mira por la ventanilla. Se implicó y no ha salido indemne de la historia, ni de los sucesos: “Transterrados son todos, incluido ella misma, extranjera en su tierra” (266). Constanza Estévez es transterrada, los personajes son transterrados, la narradora es transterrada. El mundo es ajeno.

Esta narradora externa también se detiene en los artículos periodísticos publicados en el diario *El emigrante latino* que entreveran la obra. Son tres: “¡Tierra! ¡Tierra!”, firmado por un imaginado Manuel Vega Linares; “Fronteras y origen”, por Trinidad Cruz y, el último, “Demasiado mayores para recordar, demasiados jóvenes para entender”, escrito por Patricia Valdivia, la mujer asesinada, y fechado en una temporalidad concreta, el 30 de octubre de 2005, lo que nos introduce en un tiempo real e identificable que lo aleja de la ficcionalidad novelesca. Esta utilización de textos ajenos a la propia narración busca romper los límites entre lo ficticio y lo real, al tiempo que se utilizan para marcar un posicionamiento ideológico dentro de la narración.

La función de la narradora extradiegética es encapsular la trama y dar paso a un segundo nivel de narración en la figura de Constanza Estévez. Ella será la encargada de escribir sobre el éxodo, aunque en un primer momento no sea consciente de esa obligación moral que se ha autoimpuesto o le ha impuesto la narradora externa al diseñarla. De hecho la narración pasa de la tercera persona inicial a una primera persona: “Cuando leí la noticia sobre Luis Jorge Peña, a quien le atribuían delitos inconcebibles, mi primera reacción fue rechazar cualquier argumento que sustentara su culpabilidad” (Triviño, 19).

La novela presenta dos tramas paralelas que se van entrecruzando. Por un lado, el interés de la narradora Constanza Estévez por descubrir los motivos del presunto asesinato que ha cometido Luis Jorge Peña, periodista de *El emigrante latino* y con quien iba a redactar el libro de *Transterrados*. En esta línea argumental no se oculta su deseo de demostrar la inocencia de Luis Jorge imputado por el crimen de Patricia Valdivia. Por otro lado, en esta indagación, entra en contacto con los amigos y el contexto de la pareja que conforman el núcleo del libro:

Recordé a muchos de los invitados a aquella fiesta campestre. Los busqué, y uno por uno, me dieron su opinión. Muchos acabaron contándome su vida y las circunstancias que lo trajeron a Madrid. De repente vi en ellos a nuestros transterrados. (259)

Será este entorno el que le aporte los datos tanto para desenmascarar al posible asesino como para ver y narrar las condiciones de vida de los emigrantes. Porque la emigración es materia viva del libro de una manera evidente desde la propia autora hasta los protagonistas. Se novela la vida de unas personas emigrantes; pero que por encima de esa característica, de ese marchamo que parece imborrable, son personas que no pueden olvidar un acontecimiento tan traumático como el desplazamiento del propio hogar.

Así pues, la narradora intradieгética que es Constanza Estévez recopila documentos, datos, entrevistas y notas, cartas de las personas que conocieron a Patricia Valdivia y Luis Jorge Peña para conformar la historia vital de ambos implicados en el crimen y, al mismo tiempo, la propia historia de cada uno de sus interlocutores. Esta acumulación de datos heurísticos en el proceso de la narración es una característica que se asocia con la escritura autoficcional.

Constanza Estévez tras todo el proceso de conocimiento, de indagación, entrega su manuscrito: “Yo misma no sé si he sido fiel a los hechos en estas páginas que entrego. Tal vez, aquí se altere el orden de los acontecimientos, tal vez confunda personajes con personas” (261). Aquí se observa otra vez el juego de autoficción en la confusión de personas y personajes. Pero lo más importante es saber a quién entrega el manuscrito, porque se lo entrega a alguien: “Solo tú conoces el secreto, que me atormenta”, “la suerte de encontrar a alguien en quien confiar” (259 y 260). Ese alguien puede ser, y otra vez estamos en el mundo de los espejos de la autoficción, la narradora extradieгética que finalmente lo da a publicar. Obsérvese que hemos utilizado el femenino de un modo consciente por la evidente implicación de la autora real. Aunque creemos que para Consuelo Triviño, no para Constanza Estévez, ese “tú” conocedor del secreto debería ser, o al menos le gustaría que fuera, el lector del libro que debe reflexionar sobre la vida tan dura de los emigrantes cuando se cruza con ellos:

Escriben con lágrimas la epopeya de su llegada a la otra orilla antes de

su naufragio y desaparición. Prisionero en un contenedor, moribundo en una playa ignota, rehén en un prostíbulo, permanecen en terreno de nadie. Se hacen nadie. [...] ¿Piensas que no está en mis manos desvelar la verdad? Afirmas que la realidad presenta tantas caras que ni los protagonistas están seguros de sus actos. (261)

No podemos dejar de señalar la cercanía entre la autora y la narradora extradiegética. Pues

la identidad del autor no debemos entenderla como sustancia o esencia, sino como su representación o figura, aprehensible directamente en el texto narrativo, en la cual se percibe la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de una transfiguración literaria. (Alberca, 2007, 89)

El tercer nivel de narración lo van a configurar Luis Jorge Peña y algunos de los demás personajes de la novela, fundamentalmente Indira. Y aquí descendemos en muchos casos hasta la autobiografía de personajes ficticios pero que podemos identificar o equiparar con personas reales. El juego autobiográfico no es ajeno a la autora pues ya hizo alarde de su utilización en sus novelas anteriores. Se utilizará de manera predominante el estilo indirecto, o indirecto libre, porque la narradora es transcriptora de las palabras de los personajes, es quien filtra la voz y escoge los aspectos que deben señalarse de su discurso. En la novela se utilizan los guiones como marca de diálogo solo tres veces: para introducir una conversación de Johanson, otro personaje de la novela, con Luis Jorge; en una intervención de Luis Jorge en la escuela y, por último, en el diálogo entre Luis Jorge y la propia Patricia, previo al presunto asesinato de esta.

La narradora será receptora de una serie de testimonios “que me fueron confiados” (260). Estos testimonios se nutren de las cartas que escribe Luis Jorge Peña desde una prisión que no se identifica y, por otro lado, de los retazos de conversaciones que tiene con los conocidos de Patricia. La narradora se siente implicada en la muerte de la joven:

¿Qué podía hacer con una historia que me tocaba tan de cerca? Empecé a tomar notas sin saber si sería capaz de arriesgarme con un artículo. Para escribirlo necesitaba hacer un trabajo casi detectivesco entre aque-

llas personas que conocí... Junté recortes de periódicos con recuerdos y lecturas, provoqué encuentros, conversé con muchas de las personas que asistieron a aquel festejo. (39)

Como apunta Eva Valero (2018):

Cuadro y trama comparten protagonismo en la novela. Así, el lector se verá al tiempo tan atrapado por la historia como sumergido en la reflexión sobre ese collage de la migración latinoamericana que se compone de forma progresiva. Para esta composición, la autora maneja de forma magistral la técnica coral, a través de la puesta en funcionamiento de distintas voces narrativas que no solo abocan a una profunda reflexión sobre la difícil (a veces dramática) historia de “los transterrados” que aparecen en la novela, sino que a partir de ellas la obra ahonda en la condición humana.

Son seis las cartas de Luis Jorge dirigidas a la narradora y otras dos se escriben a ficticios poetas exiliados en Madrid. Estas dos misivas se supone que entran en el corpus de testimonios que ha recogido Constanza Estévez. El empleo de la carta se puede considerar un elemento propio de la autoficción porque no es ni la narradora extradiegética, ni la narradora intradieética quien escribe. La correspondencia da visos de realidad al relato al alejarlo de la ficción narrativa. En esta serie de misivas, Luis Jorge relatará su vida en Colombia y su llegada a España. El deseo de esclarecer el posible asesinato de Patricia se desvanece cuando empiezan todos los personajes a aclarar su relación con ella, porque terminan explicando su propia vida.

El lector va a conocer a Luis Jorge Peña por medio de las cartas que le escribe a Constanza y por las reflexiones que realiza la narradora sobre el personaje y las conversaciones mantenidas. Así sabemos, a través de la primera esposa de Luis Jorge, que estuvo raptado por un grupo paramilitar: “Luego lo capturó un grupo armado. Allí perdió la noción del tiempo. ¿Escapó? ¿Fue liberado? No lo sabía” (49). Pero esta experiencia en las selvas colombianas lo llevó a desarrollar una enfermedad mental de personalidad disociada que le provoca el olvido de ciertos pasajes de su vida, incluido el posible asesinato de Patricia.

En este tercer nivel de narración también se sitúan otros personajes con los que Constanza Estévez se entrevista para conocer, a veces de manera infructuosa, a Patricia Valdivia: “Indira insistía en contarme la vida

de Sibyll cuando le pedía que me hablara de Patricia. Ya verá que ella es la clave, me decía, sabe más que cualquiera de nosotros” (157). A través de estas conversaciones iremos conociendo al mundo que rodeaba a la pareja y a los propios interlocutores. Los personajes van a dialogar con Constanza, que intenta esclarecer el crimen de Patricia pero, al mismo tiempo, expresan su ser más verdadero: su miedo al fracaso, sus relaciones con la patria lejana, sus vivencias en España, sus silencios...

Quienes más hablan son Indira y María Asunción. Indira, amiga y compañera de piso de Patricia Valdivia, representa el deseo de la vuelta a casa, donde esperan los hijos, y manifiesta la esperanza de que la dura emigración haya servido para conseguir una mejor vida para los suyos, añorados a cada instante:

Lo importante eran los otros hijos que quedaban en su tierra al cuidado de la madre. Vivía únicamente para los suyos, pensaba volver con ellos después de asegurarse ciertas comodidades. Ya se había construido una casa con los ahorros y echaba cuentas a ver cuánto más debía trabajar (55). [...] Tengo que trabajar otros cinco años para asegurarme una rentita en la vejez. Aquí no me quedo para morirme de tristeza. Allá nunca se piensa en esas cosas. El día a día no deja lugar para otras preocupaciones. Aquí todo el mundo que tiene cabeza planea su futuro (59). [...] No crea que no me consume la nostalgia y hasta el sabor de un plato bueno se me amarga, porque quisiera compartirlo con los míos y no es posible. ¿Qué estarán desayunando por allá?, me pregunto y me sale un amargor de las entrañas que le cambia el gusto a la comida. (256)

María Asunción, “sí, yo soy María Asunción, Indira me dijo que querías hablar conmigo. Fui amiga de Patricia, no la olvidaré porque no hay personas como ella” (219), relata en primera persona el esfuerzo enorme y el sufrimiento que se corre en ciertos países americanos, destacando el maltrato y la vejación sexual hacia las mujeres:

No me permitían ni asomarme a la calle, dizque [apréciase la fórmula sincopada] porque era peligroso. Al final, parecía que me tuvieran presa. ¡Qué desgracia la mía, toda la vida prisionera, pagando por vivir! No dejaba de pedirle a la virgen que me ayudará a salir. Ya que salvaste por allá, virgencita, protégeme por aquí, decía en mis oraciones. (219)



Pero también encarna, una vez llegada a España, la necesidad del grupo y un reflejo de la unidad que suponen los cultos evangélicos en estas comunidades emigrantes.

En la novela se manifiestan en primera persona otros personajes, como Tomás Aljure o Leonel. Se configuran de igual modo otros protagonistas como la propia Patricia, la desgraciada Sibyll –ejemplo de la explotación sexual al que muchas emigrantes son sometidas cuando llegan a los países europeos–, el peligroso Johanson –referencia de la delincuencia más cruel y violenta–. Se delimita así un mapa de variados contornos de esas personas-personajes emigrantes. En el telar de retazos de historias sorprende un capítulo, el número cuarenta y dos, escrito o presentado en cursiva y que es una especie de misiva de Duvan, el hijo de Patricia; un documento que llega a las manos de la narradora y que incorpora a su libro. Es el punto de vista siempre más olvidado de la emigración, la infancia.

Voces y más voces es lo que se percibe en el libro de Consuelo Triviño. La autora pretende, tal vez, saldar sus propias cuentas personales al narrar de manera cruda el sentimiento de desarraigo de estos personajes, de personas, que no son ella pero que sin duda conoce porque quizás ella también se incruste subrepticamente como personaje de esta ficción... Se trata en definitiva de ratificar que la elección ha sido la correcta porque como se pregunta el personaje de Mónica: “¿Dónde está la ventaja de emigrar para venir a sufrir?” (175).

## Bibliografía

- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la Autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel. (2008). ¡Este (no) soy yo? Identidad y autoficción. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 25, 89-100.
- Arango, Gustavo. (2015). En busca del padre perdido. *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 49, 89, 172-173.
- Bados Ciria, Concepción. (2013). Consuelo Triviño: una narradora trasatlántica. *Revista Hispanoamericana*. Publicación digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras. Disponible en: <<http://revista.raha.es/>>.

- Casas, Ana. (2018). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de Literatura*, vol. 80, 67-87.
- Doubrovsky, Serge. (2001). *Fils*. París: Gallimard.
- Figuroa Carle, José Gabriel. (2015). Que enloquezcan mis personajes, no yo: Instancias de autoficción en la obra de Andrés Caicedo. *Catedral Tomada: Revista literaria latinoamericana*, vol. 3, 5, 65-95.
- Gómez Trueba, Teresa. (2009). “Esa bestia omnívora que es el yo”: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 86, 1, 67-183.
- Herrera, Marcos Fabián. (2018). *Prohibido salir a la calle*: apresar la épica de la rutina. *El Espectador* [Bogotá, Colombia] 18 mayo de 2018. Disponible en: <<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/prohibido-salir-la-calle-apresar-la-epica-de-la-rutina-articulo-789310>>.
- Kalenić Ramšak, Branca. (2013). Los límites de la ficcionalidad: ejemplos de autoficción en la narrativa española actual. *Colindancias* 4, 111-124.
- Martín Jiménez, Alfonso. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 0, 161-195.
- Ospina, William. (2008). El regreso de Vargas Vila (Sobre la novela *La semilla de la ira*, de Consuelo Triviño. *Cromos* [Bogotá, Colombia] 19 de abril de 2008, 84-85.
- Peñas, Ester. (2018). La mentira también es un arma letal, *Solidaridad Digital* 7 de agosto de 2018. Disponible en: <<http://www.solidaridaddigital.es/noticias/cultura/la-mentira-tambien-es-un-arma-letal>>.
- Román Gutiérrez, Isabel. (2018). El sortilegio de las palabras contra el olvido. En *No era fácil callar a los niños: veinte años de “Prohibido salir a la calle”, novela de Consuelo Triviño Anzola*. Ed. M. Ángeles Vázquez. Madrid: La Mirada Malva, 2018, 27-51.
- Toro, Vera. (2017). *Soy simultáneo: el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Valero Juan, Eva. (2018). *Transterrados* de Consuelo Triviño. *Las críticas* (2018). Disponible en: <<http://lascriticas.com/index.php/2018/09/05/transterrados-de-consuelo-trivino/>>.
- Vargas Vila, José María. (1989). *Diario Secreto* (edición de Consuelo Triviño Anzola), Bogotá: Arango Editores-El Áncora Editores, 1989.

### **Obra narrativa de Consuelo Triviño Anzola**

*Siete relatos*, Bogotá, Centro Colombo-Americano, 1981.

*Prohibido salir a la calle*, Bogotá, Planeta, 1998. 2ª Madrid: Mirada Malva, 2009. 3ª Madrid: Mirada Malva, 2010. 4ª Medellín: Sílabas, 2012.

*La casa imposible* (cuentos), Madrid, Verbum, 2005.

*La semilla de la ira* (novela), Bogotá: Seix-Barral, 2008. 2ª Madrid: Verbum, 2013.

*El ojo en la aguja* (cuentos), Madrid: Mirada Malva, 2006. 2ª ed. 2019.

*Una isla en la luna*, Murcia: Alfaqueque, 2009.

*Letra herida* (cuentos), Cali, Universidad del Valle, 2012.

*Extravíos y desvaríos* (relatos), Buenos Aires, Prosa-Américan, 2013.

*Transterrados* (novela). Valencia, Calambur, 2018. 2ª Medellín, Sílabas, 2019.

*Ventana o pasillo*, Bogotá: Seix-Barral, 2021.