

Costumbrismo volcánico

Juan Carlos Orrego Arismend

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia,
juan.orrego@udea.edu.co

¹ Viviana Troya, *Tefra* (Bogotá: Laguna Libros, 2021), 64. Todas las alusiones a páginas corresponden a esta, su primera y única edición.

El costumbrismo, apreciado como escuela narrativa en el siglo XIX, cayó en descrédito en la centuria que siguió. Se le vio como vacío folclorismo y hubo lamentos porque sus muchos datos etnográficos atajaran el curso fluido de las tramas. Y a tanto ha llegado la desconfianza que, con audacia, buena parte de la crítica local niega que Tomás Carrasquilla haya sido costumbrista: como si sus prolijas descripciones de vestidos, ritos y mercados fueran incompatibles con sus agudos diagnósticos de la masificación de la vida medellinense. Los detractores del costumbrismo parecen olvidar que esta corriente es, quizá, la más natural de la literatura, toda vez que la alimenta un hecho contundente y persuasivo: la persistencia de la cultura y la complacida conciencia que tenemos de eso. Cabe pensar que el costumbrismo nunca ha desaparecido de la escena literaria, y que lo único que ha ocurrido es que ha usado, a lo largo del tiempo, los vestidos más diversos. De la pura divulgación folclórica, en el XIX, pasó —por decir algo— al realismo cruento, con perspectiva cinematográfica, de la novela sicarésca. A fin de cuentas, los modos de delinquir y morir también se consolidan como costumbres.

No es un desatino decir que *Tefra* (2021), el primer libro de Viviana Troya (1992), es una obra ligada a la intención costumbrista. Al fin y al cabo, la autora pastusa ha querido tratar, en ese *collage* de relatos y textos capturados en variados ámbitos, asuntos que se perciben como representativos de la vida en el sur de Colombia. “Tal vez la gente no cambia” (64)¹, se lee en alguna de las piezas, y ello puede tomarse

como una clave de lectura del libro: la gente de Pasto —como la de Medellín o Reikivik— no cambia, y por eso sus costumbres y sus obsesiones características pueden ser registradas y hechas materia narrativa. Recordar una leyenda de origen de la laguna de Cocha, preparar arequipe o denostar de Simón Bolívar son rutinas suscritas por buena parte de la comunidad de la ciudad sureña. Esos y otros hábitos, puestos en el centro de relatos que más parecen los cortos monólogos de un melancólico, son los que, en su reunión variopinta pero orgánica, conforman *Tefra*. De hecho, el sugestivo título es la confesión de esa intención de recoger los fragmentos de una particularidad geográfica: se llama *tefra* o *piroclasto* a las partículas sólidas expulsadas por un volcán. Un volcán como el Galeras, emblema de la región austral de Colombia.

A un lado de los piroclastos ya mencionados, hay uno que ilustra sugestivamente la vena costumbrista de *Tefra*: es el relato que, con inteligente mordacidad, trata el asunto de la presunta singularidad mental de los pastusos; esa supuesta tontería irredimible, canonizada como vulgar estereotipo en las conversaciones más banales sobre los habitantes de la capital nariñense. Pues bien, la voz narrativa ofrece, en “Azufre”, la mejor explicación —por irónica— de esa tesis psicosocial: “Te digo, no es verdad que somos tontos, pero sabemos sabotarnos. Tal vez sea una enfermedad. [...] El auto-sabotaje viene del corazón; es el azufre en el agua que nos mueve todo el cuerpo, nos forma los pensamientos, y nos crece en las uñas y el pelo. Es el volcán que nos corroe



dentro” (49). La idea vuelve en “Lo que está en el agua” y “Un tratamiento”, y, de igual manera, otras mortificaciones regionales —la fijación con la caída de las cenizas o el miedo que infunden los temblores del Galeras— son motivo de sendos conjuntos de relatos. Es tan consciente el proyecto de ofrecer variantes de las obsesiones temáticas de la tierra, que algunas piezas se reconocen como partes de una serie —“Caída de cenizas”, por ejemplo, se presenta en cuatro entregas numeradas—, o, como ocurre con “Laguna de la Cocha” y “Agua helada”, los relatos se disponen como palimpsesto mitológico: el primero de ellos tiene todos los visos de un mito indígena sobre la formación de la laguna, mientras que el segundo es una suerte de leyenda anónima, más cercana a nuestros días, de la misma génesis. Troya parece entender que, en la medida en que nada puede contarse, nunca, de manera completa, la recurrencia es el sortilegio de la literatura.

En *Tefra* llama la atención, particularmente, el relato “Río Guátara”, y al menos por dos razones: no solo por el equilibrio de intimismo y drama con que se cuenta la historia —la de una pareja

que, tras su captura en el corazón de una comunidad hostil, se prepara para ser ejecutada por sus verdugos—, sino porque se trata de una fórmula inédita, nada panfletaria, para expresar un sentir tradicional: el odio a Bolívar, tan común en Pasto y las demás comarcas de Nariño. Troya reelabora como trágica historia de amor —contada con poética angustia— el funesto episodio de la Navidad Negra, ocurrido en 1822 y en el que, en retaliación por no apoyar la causa republicana, el Libertador ordenó arrasar la ciudad y arrojar, al torrencioso Guátara, a varias parejas de pastusos encadenados. El cierre del relato reescribe el pasado con tonos que no conocen las páginas de la historia oficial: “Con el Guátara a nuestros pies, una culebra negra, rápida y chiquitica, amor, te digo: yo solo me acuerdo de que nos ataron juntos de las manos” (88). El sentimiento antibolivariano se alimenta más eficazmente de esa imagen elegíaca que del argumento histórico explícito. Dicho sea de paso, *La carroza de Bolívar* (2014), de Evelio Rosero, reactualiza y vivifica la misma ojeriza al convertir al prócer en un monigote de carnaval. Bolívar es, allí, un hombre rijoso convertido en escarnio de papel maché.

El costumbrismo de *Tefra* —acaso irrelevante o invisible para Troya—, de acuerdo con el dinamismo formal ya mencionado, viste aquí un ropaje posmoderno de discontinuidad y multivalencia. Y no solo porque las mencionadas series se presentan en partes que se intercalan entre otras piezas de la colección, sino porque algunas de ellas son voces atrapadas como al acaso: palabras ajenas, reales en términos históricos, y que la autora colecciona y acomoda a modo de relatos autónomos, en los que importa más su veracidad etnográfica que su mismo mensaje. La serie “Saludos” —del I al III— es una colección de voces televisivas, relacionadas con la celebración anual de los carnavales de Negros y Blancos, algunas de ellas reducidas, casi, a inventarios de participantes y auspiciadores de los festejos. A su vez, hay una pareja de relatos —“La erupción del 48” y “La erupción del 93”— que son recortes de testimonios sobre incidentes volcánicos, arrancados a informantes de a pie. La galería también incluye presuntas transcripciones de relatos viajeros del siglo XIX —en uno de ellos, Édouard André descubre la chihuila—, reflexiones arqueológicas, un concepto médico sobre el *tinitus pulsátil*, un ensayo poético en clave de enumeración caótica e, incluso, un mensaje borrado de un teléfono celular. Ese álbum de discursos persuade al lector de

que se asoma a unas páginas que representan lo que es típico en una sociedad de nuestros días.

Uno de los relatos es un testimonio firmado por Viviana Troya, quien recuerda cómo, siendo muy niña, grabó su voz en un casete por pedido de su madre. La pieza, bien se ve, sitúa la voz de la autora como uno entre muchos insumos del tejido polifónico del fresco pastuso. Pero esa puesta en abismo, según la cual la voz se revela como voz —el testimonio habla de un testimonio grabado—, quizá signifique algo más que eso: quizá signifique que, para Troya, su autoría no es otra cosa que un artificio o una convención editorial: poca cosa junto a los ecos, todavía audibles, de la memoria colectiva. Algo, más allá de la escritora, habla en sus párrafos sin que ella lo ignore; escribe en algún lugar, con plena conciencia de que en su pluma confluye un río de generaciones: “Hay algo que tira y sí, es la sangre” (48). ■

