

Palma, el arte de narrar y el rescate de la oralidad popular

Por Eduardo Huárag Alvarez

Profesor asociado del departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido profesor visitante de la Universidad de Burdeos y de la Universidad de Munich. Ha publicado libros de literatura latinoamericana vinculados al pensamiento mítico.

La presente investigación analiza las Tradiciones de Ricardo Palma a partir de elementos discursivos como la narración y los diálogos, a partir de su relación con las fuentes de la oralidad popular.

Palabras clave: diégesis, diálogo, verosimilitud, fuentes orales.

En la literatura peruana, Palma es uno de los escritores que destaca, indiscutiblemente, por el arte de estructurar su relato, lo que hace posible que las tradiciones tengan la calidad que tienen. Palma pone en práctica un conjunto de recursos narrativos que hacen ameno e interesante lo que cuenta. Pero además, y como parte indelible, vamos a encontrar que gran parte de sus tradiciones se articulan a partir o como reflejo de los manifiestos de la oralidad popular. De esa manera, el lector encontrará que existen nexos indiscutibles entre el relato de un hecho episódico y los manifiestos que circulan en la oralidad.

La organización de la diégesis en las *Tradiciones Peruanas* es un aspecto sobre el que tenemos especial interés. La diégesis determina la estructura del relato. En ella se determina el inicio, la sucesión de secuencias narrativas, la alternancia de episodios, la inserción de una historia en otra, etc. La diégesis está íntimamente relacionada con la perspectiva que elige el narrador para abordar el tema y la manera en que se apoya en elementos,

como el conocido párrafo histórico, para contextualizar o darle un verismo y ambiente al hecho anecdótico.

Complementario a la diégesis es el manejo de elementos discursivos que inciden en el estilo del autor. No olvidemos que la diégesis es la organización del relato y una narración tiene que ver también con los enunciados que conforman la secuencia narrativa. Ello equivale a hablar de discurso, es decir, las frases y expresiones que conforman el párrafo narrativo. Es claro advertir, por ejemplo, que se produce un cambio de tono, cuando en las tradiciones el narrador luego de abordar la parte histórica pasa a ficcionalizar.

Un elemento que atrae nuestro interés junto a la diégesis es el diálogo. El diálogo es una modalidad que asume el relato cuando tiene que presentar la comunicación que establecen dos o más personajes. El diálogo, en los cuentos de atmósfera, puede presentar hechos aparentemente intrascendentes, hechos de la vida cotidiana. En el caso de las tradiciones, el diálogo tiene mucha importancia porque en no pocos casos puede intensificar la circunstancia dramática de un relato.

Es admirable cómo el narrador logra asimilar la oralidad de los personajes de una época que no es la suya. Palma se sumerge en las crónicas y capta el tono y estilo de los personajes de la época en que suceden los hechos narrados (1533 – 1700). El diálogo, como vamos a ver, no se utiliza para referencias intrascendentes de la cotidianeidad. El diálogo puede revelar el temperamento, la característica psicológica del personaje.

Desde el punto de vista del relato, el diálogo puede estar ubicado precisamente en el instante en que se presenta un punto dramático. Por tanto, su función es relevante y está enlazada con la diégesis y la intensidad del relato. A través del diálogo también se puede observar de qué manera los personajes usan

los refranes y dichos. A través de la expresión de los personajes podemos conocer las creencias, principios y valores no solo de los personajes sino también de su época.

Advertíamos la particularidad de la diégesis y, precisamente, este es el primer caso en el que podemos corroborar nuestra afirmación. El relato “¡Cosas de frailes!” empieza por advertir que de los hechos sucedidos en el virreinato aún había ciertas huellas e indicios en la Lima del siglo XIX. La narración del episodio anecdótico, entonces, se verá en retrospectiva. El afán de relacionarlo con el presente responde al deseo de establecer un puente del presente con el pasado, a la vez que se le da la fuerza del verismo. El relato no es pura ficcionalización, ni vuelo imaginario. De aquello que aconteció aún se conservaban los restos en la Lima de la época de Palma. Dejemos que el mismo autor haga la referencia:

Hasta hace poco más de veinte años veíanse en la plaza Mayor de Lima dos cruces de madera incrustadas en la pared. Una de ellas estaba sobre el arco del portal que conduce al callejón de los Petateros. [...]

La otra cruz hallábase en el ángulo que forman las calles de Palacio y del Correo, bajo los balcones de la casa de Nicolás de Rivera el Viejo, primer alcalde que tuvo el Cabildo de Lima al fundar Pizarro la ciudad.¹

Luego el autor entabla con el lector una relación coloquial. Advertido que ha motivado el interés del lector acerca de ese par de cruces que se veían en la plaza Mayor hasta poco antes que se escribiera el relato, el escritor lanzará la pregunta que reforzará el interés del lector: “¿Cuándo y por qué fue colocada allí esa

1 Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas Completas*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1968, p. 105.

cruz? He aquí, lector, lo que merced a largas investigaciones históricas he alcanzado a sacar en limpio”.²

Si seguimos con el relato luego de esa introducción motivadora, y amparándose en que se ha hecho investigaciones, el escritor pasa a darnos referencias de los acontecimientos históricos de los tiempos en que se desarrollaba la guerra de los conquistadores: “Después de la batalla de Iñaquito, en que tan desastroso fin tuviera el primer virrey del Perú, cayó prisionero en el puerto de San Buenaventura el general don Hernando Vela Núñez, hermano de aquel infortunado gobernante”.³

Es importante observar que el narrador no establece una división tan rígida entre lo que vendría a ser la secuencia de información histórica y la parte ficcional, o dramatización de la anécdota. Esta última se abre paso entre la referencia histórica para hacer de su discurso un texto más ágil y ameno. De manera que ya sabemos que el general Hernando Vela fue capturado por las huestes de Gonzalo Pizarro y que éste le preguntó:

—¿Hace vuesa merced pleito homenaje y promesa, según uso y costumbre de los antiguos caballeros de Castilla, de guardar por cárcel la casa de Hernando Montenegro, de no salir de ella sino a misa en los días de precepto, de no haber cuestión ni enojos sobre las pasadas cosas de gobierno y de no dar motivo para alboroto ni escándalo?

[...]

—Sí prometo y hago pleito homenaje de lo cumplir.⁴

Obsérvese, desde la perspectiva de la narratividad, en qué momento y en qué circunstancia se inserta el diálogo. Se trata

2 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 105.

3 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 105.

4 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 106.

de un momento decisivo. Gonzalo Pizarro está sometiendo casi a prisión domiciliaria al hermano de quien había sido su rival. El general debe responder si acepta o no acepta las condiciones que le plantea el conquistador Gonzalo Pizarro. Desde la perspectiva de la significación, tal diálogo o breve interrogatorio era significativo porque se trataba de convenir una especie de compromiso verbal, y ya sabemos que —por lo general— los compromisos verbales eran —en aquellos tiempos— una cuestión de honor.

Siguiendo con la referencia histórica, el narrador menciona la llegada del licenciado La Gasca. Ante esa circunstancia el general creyó que era el momento de burlar la vigilancia y escapar hacia España. Tramó, con ayuda del guardián de San Francisco, para que se le consiguiera un bergantín. Junto con él también quería escapar Bernardino de Loayza, otro de los que había estado del lado del rey. El plan estaba listo pero sucedió lo que se temía: “[...] en la mañana del día para ello señalado, tuvo minucioso aviso Gonzalo Pizarro y... ¡adiós mi plata! *Salimos de lodazales para caer en cenagales.*”⁵

Se había producido una delación. Y allí, hábilmente, el narrador suspende el relato para —haciendo una especie de elipsis narrativa— pasar a presentar a otro personaje, el capitán Juan de Latorre y Villegas. Al suspender el relato anterior deja al lector con la curiosidad por saber qué es lo que sucedió. Nótese también la utilización del refrán como frase que viene a colación por la circunstancia en que se vieron envueltos los personajes. Es frecuente que el narrador recurra a los refranes, los decires o las estrofas que eran de conocimiento popular o que se consignaba en algunos artículos o cronistas de la época.

5 Palma, Ricardo. *Ibidem.*, p. 106.

Aquel Juan de Latorre y Villegas fue el que ultrajó el cadáver del virrey, en Iñaquito, al arrancar al cadáver algunos pelos de la barba y bigote. Ocurrió luego que encontró en Pachacámac un tesoro que se estimó en ochenta mil duros y como no quiso cumplir con el pago del quinto real, decidió escapar a España. Dio la coincidencia que en su afán de buscar ayuda llegó ante el mismo guardián de San Francisco al que había acudido antes el capitán Vela Núñez. Cuando el general supo con quién iba a viajar se indignó: “— ¡Yo ligarme con traidor de esa calaña! Primero que tal haga, venga el verdugo y me descabece”.⁶

Cuando Juan de Latorre se enteró que Vela Núñez no quería viajar con él, fue ante Gonzalo Pizarro para informarle del plan de fuga. Éste, enfurecido, ordenó a Cepeda: “—Vaya vuesa merced a casa de Montenegro y saque a ese felón de Vela Núñez y dé con él en la cárcel de corte”.⁷

Similar orden le dio a Mejía, quien debía ir a San Francisco para detener a Loayza. Estaban para cumplir su misión y se encontraron con un clérigo llamado Baltasar de Loayza y lo apresaron creyendo que la tarea era más simple de lo que se imaginaron. La gente se arremolinó en defensa del religioso y Pizarro tuvo que enviar a uno de sus oficiales para que liberaran a Baltasar Loayza. El religioso, luego que se lavó las heridas, lanzó una frase profética:

—¡Capitán de bandido! Aquí ha corrido mi sangre... Aquí correrá la tuya.

—¡Me... río del profeta! ¡Cosas de frailes!— contestó burlonamente el capitán.⁸

6 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 106.

7 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 107.

8 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 107.

Como se puede apreciar, el diálogo recoge la expresión del momento, el sentimiento de rencor y la maldición. Pero a la vez, se puede observar que el capitán Mejía entendía, como debió suceder, que esas expresiones eran propias de frailes, de gente metida en la religiosidad y que no iban con él que era soldado.

Tres días después, cuando iban a ejecutar a Vela Núñez, Antonio de Robles hizo caracolear su caballo atropellando al sentenciado. Esta vez sería el fraile Tomás de San Martín quien saldría en defensa de la víctima:

—¡Hombre sin caridad! Espero en Dios que te verás en igual trance.

[...]

—¡Eh! ¡Quién hace caso de sermones!... ¡Cosas de frailes!...⁹

El diálogo reitera, entonces, que una cosa es el mundo de quienes viven en la religiosidad y los mundanos o militares que tienen costumbres y tratos distintos. Pero, nótese también que este segundo religioso también lanza el deseo de que el agresor reciba un castigo similar al de la víctima. Y aunque pudiera creerse que aquello de profecías eran cosas de frailes, lo cierto es que, según consigna luego el narrador, los hechos confirmaron lo que empezó siendo un simple deseo o amenaza.

Diego Centeno venció a Robles y su cuerpo fue colgado de la horca. El final de Gaspar Mejía fue distinto: “Pocos minutos después de ajusticiado Vela Núñez, dirigiase don Gaspar a palacio cuando al pasar bajo los balcones de Rivera el Viejo, encabritóse el caballo y arrojó al descuidado jinete contra la esquina. Cuando acudieron a levantarlo estaba muerto”.¹⁰

9 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 108.

10 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 108.

Ambos deseos de los religiosos terminaron haciéndose realidad. Este tipo de relato despierta admiración por la extraña coincidencia de haberse cumplido lo profetizado. De algún modo, subyace también una especie de función ejemplar por el hecho de no tener que verse ante situaciones similares.

En la perspectiva de la diégesis, es importante advertir que en el párrafo final el narrador retoma las preguntas iniciales, es decir, aquello de la cruz en la plaza Mayor de Lima: “Desde entonces se colocó la cruz a que nos hemos referido, y que algún arquitecto o albañil de este siglo progresista y enemigo de antiguallas, ignorando la historia que con ella se relaciona, hizo desaparecer”.¹¹

Se completa entonces el círculo del relato. El lector puede darse por bien informado, a través de la recreación que ha hecho el narrador, de la historia que está detrás de aquellas cruces. El relato es una estructura en la que se han combinado la información histórica y la recreación de los episodios anecdóticos de los personajes, cumpliendo un rol importantísimo el uso de los diálogos.

En la tradición titulada “El verdugo real del Cusco” los primeros párrafos sirven para contextualizar. El narrador, en esta parte del relato, acostumbra darnos información precisa del año o de la época. En este caso, empieza diciendo “Había en Sevilla, por los años de 1541, dos jóvenes hidalgos, amigos de uña y carne, gallardos, ricos y calaveras”.¹² Esa amistad se quiebra cuando Carlos seduce a la hermana de Rafael. Esto fue entendido como un deshonor para la familia. Entonces él, como hermano de la víctima, se vio en la obligación moral de resarcir la afrenta levantada por quien hasta entonces era su amigo. Enterado de

11 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 108.

12 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 109.

los hechos [...] juró por las once mil y por los innumerables de Zaragoza lavar con sangre el agravio.¹³

Desde la perspectiva de la narratividad, el relato ya planteó el conflicto. Se trata de un asunto de honor en el que Rafael tiene que resarcir la mancillada honra de la hermana. Es evidente, también desde el inicio, que se toma la afrenta como un asunto grave porque la deshonra sólo podrá restituirla “con sangre”, es decir, con la vida del trasgresor.

A través de la Casa de Contratación se informó que Carlos, el que había seducido a la hermana, había pasado a Indias bajo una identidad diferente: Antonio de Robles. Al parecer, este recurso de cambio de identidad era utilizado para evitar las instancias judiciales y pasar inadvertido. Rafael no lo pensó mucho y partió de Cádiz con destino al Perú.

Eran tiempos de la guerra de los conquistadores. Rafael se alistó en las huestes de Diego Centeno que reunía soldadesca para entrar al Cuzco, defendido por Antonio de Robles, uno de los capitanes preferidos de Gonzalo Pizarro. Según la referencia del narrador: “En este asalto o combate hubo mucho ruido y poca sangre, pues no corrió otra que la de Centeno, que, como hemos dicho, la guarnición apenas si aparentó resistencia”.¹⁴

Centeno triunfó en el combate y llamó a uno de sus mejores soldados, llamado Juan Henríquez, para gratificar su entrega:

—¿Cómo te llamas, valiente?

—Nombre tuve en España; pero en Indias llámanme Juan Enríquez, para servir a vuesañoría.

13 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 109.

14 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 110.

—Hacerte merced quiero, que de agradecido me precio. Dime, ¿te convendría un alferazgo?

—Perdone vueseforía; no pico tan alto.

—¿Qué quieres ser entonces, muchacho?

—Quiero ser verdugo real— contestó el soldado con voz sombría.

Diego Centeno y los que con él estaban se estremecieron.

—Pues, Juan Enríquez —contestó el capitán después de breve pausa—, verdugo real te nombro, y harás justicia en el Cuzco.¹⁵

Nótese que así como Rafael cambió de nombre para huir de la justicia y de la persecución de la familia deshonrada; Carlos recurre también al encubrimiento porque se hace llamar Juan Enríquez para que no descubran su afán de venganza. Enríquez estaba tan firme en su decisión de cobrar venganza que, ante la sorpresa de Centeno, pide el cargo de verdugo. No le interesaban cargos de alférez o capitán, sólo quería un cargo desde el cual pudiera ejecutar, con mano propia, la venganza por el agravio. El diálogo ofrece, pues, una sorpresa. Es a través del diálogo que el lector sabrá que el vengador sólo quiere ejercer un cargo siniestro y poco deseable para el ciudadano común.

Y su oportunidad de ejercer el oficio empezaría por cortar la cabeza de Antonio de Robles. Con ello quedó la deuda saldada y el honor restituido. Enríquez quiso quedarse un tiempo más en el ejercicio de su cargo y por sus manos pasaron Gonzalo Pizarro y Francisco de Carbajal. Son memorables los diálogos que se producen en los previos a la ejecución de la sentencia:

Al ponerse la venda sobre los ojos de Gonzalo, éste le dijo:

—No es menester. Déjala, que estoy acostumbrado a ver la muerte de cerca.

15 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 110.

—Complazco a vuesañoría —le contestó el verdugo—, que yo siempre gusté de la gente brava.¹⁶

Como se puede observar, es en el diálogo que el personaje muestra su dignidad y su altura. Frases célebres para el dramático momento de la ejecución.

Cuando le tocó el turno a Francisco de Carbajal, éste dijo:

—Hermano Juan, pues somos del oficio, trátame como de sastre a sastre.

—Descuide vuesa merced y fie en mi habilidad, que no he de darle causa de queja para cuando nos veamos en el otro mundo.¹⁷

Como se puede apreciar, el diálogo configura el modo de ser de los personajes. Mientras las expresiones de Gonzalo lo muestran caballero honorable y sereno, en el caso de Carbajal sale a relucir su sentido del humor y ese dominio del habla popular que le era propio.

Se sabe que Juan Enríquez, tiempo después, se alistó al lado de Francisco Hernández Girón y que cuando perdieron la batalla, el general Meneses le ordenó que ejecutara a once de sus propios camaradas capturados: “—Juan Enríquez, pues sabéis bien el oficio, dad garrote a estos doce caballeros, vuestros amigos, que los señores oidores os lo pagarán”.¹⁸

Dura tarea la de matar a quienes fueron camaradas de armas. En realidad, se trataba de una sanción doble. Enríquez pasaría por el sufrimiento de matar a sus propios amigos y luego sería también ejecutado. Lo sabía, por eso le respondió:

16 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 110.

17 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 111.

18 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 111.

“—Holgárame de no ser pagado, que la paga ha de ser tal, que después que concluya con estos compañeros venga yo a hacer cabal la docena del fraile. *Aceituna comida, hueso fuera*”.¹⁹

“Las orejas del alcalde” es una tradición en la que se pone en evidencia el diálogo como conductor de la acción narrativa. El relato empieza por la referencia histórica dando a conocer cómo era la denominada villa imperial de Potosí, importante centro minero en el siglo XVI y lugar en el que Diego de Esquivel ejercía la alcaldía. La parte anecdótica del relato empieza comentando que: “[...] hallábase su señoría encalabrinado con una muchacha potosina; pero ella, que no quería dars ni tomares con el hombre de la ley, lo había muy cortésmente despedido, poniéndose bajo la salvaguardia de un soldado de los tercios de Tucumán, [...]”.²⁰

El caso es que el soldado tucumano fue apresado en una casa de juego cuando se produjo una discusión y alboroto de por medio. El alcalde Diego vio en que la circunstancia se prestaba para vengarse. Le pidió que pagara cien duros y que si no hacía efectivo el pago recibiría una docena de azotes. Cuando el alcalde le exigió el pago correspondiente, el soldado Cristóbal de Agüero dijo:

—Yo, señor alcalde, soy pobre de solemnidad; y vea vuesañoría lo que provee, porque aunque me han cuartos, no ha de sacarme un cuarto. Perdone, hermano, no hay que dar.

—Pues la carrera de baqueta lo hará bueno.

—Tampoco puede ser, señor alcalde; que aunque soldado, soy hidalgo, y de solar conocido, y mi padre es todo un veinticuatro de Sevilla. Infórmese de mí capitán, don Alvaro

19 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 111.

20 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 123.

Castrillón, y sabrá vueseñoría que gasto un don como el mismo rey, que Dios guarde.

—¿Tú hidalgo, don bellaco? Maese Antúnez, ahora mismo que le apliquen doce azotes a este príncipe.

—Mire el señor licenciado lo que manda, que, ¡por Cristo!, no se trata tan ruinmente a un hidalgo español.

—¡Hidalgo! ¡Hidalgo! Cuéntemelo por la otra oreja.

—Pues, señor don Diego —repuso furioso el soldado—, si se lleva adelante esa cobarde infamia, juro a Dios y a Santa María que he de cobrar venganza en sus orejas de alcalde.²¹

Obsérvese cómo es que el diálogo revela la incapacidad del soldado Cristóbal en cumplir con el pago y la advertencia que procede de buena familia. Por otro lado, de parte del alcalde Diego, se manifiesta su tono burlón. Termina el diálogo con una amenaza del soldado que vuelve a reiterarla luego de los azotes: “—Contigo, Antúnez, no va nada —le dijo el azotado—; pero anuncia al alcalde que desde hoy las orejas que lleva me pertenecen, que se las presto por un año y que me las cuide como a mi mejor prenda.”²²

La segunda secuencia, o capítulo II según la referencia, inicia el relato advirtiendo que se hará una pausa para presentar los sucesos históricos: “Hagamos una pausa, lector amigo, y entremos en el laberinto de la historia, ya que en esta serie de *Tradiciones* nos hemos impuesto la obligación de consagrar algunas líneas al virrey con cuyo gobierno se relaciona nuestro relato”.²³

El párrafo histórico, como se prevé, tiene el propósito de darnos información de los sucesos de la época. Una necesaria

21 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 124.

22 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 124.

23 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 125.

contextualización para que el relato no quede en la sola referencia anecdótica ni se circunscriba a los acontecidos entre dos personajes que se traían encono o rivalidad. El párrafo histórico cumple la función de mostrar el escenario social en el que acontece el episodio material del relato.

Cerrado el paréntesis, el capítulo III continúa con el relato en el que, como sabemos, el personaje es Cristóbal de Agüero. El soldado está decidido a resarcir su honor y pide permiso a su capitán. Corrió el tiempo y Cristóbal de Agüero empezó el asedio tras el alcalde y sus orejas. Don Diego fue al Cuzco y al doblar una esquina se encontró con el soldado que alguna vez hiciera azotar:

—No se asuste, señor licenciado. Veo que esas orejas se conservan en su sitio y huélgome de ello.

Don Diego quedó petrificado.²⁴

El asedio sería constante. Don Diego fue a Huamanga y volvió a encontrarse con el soldado Cristóbal que le hizo recordar que seguía vigilante de sus orejas. Don Diego llegó a Lima y no había lugar donde no se encontrara con el soldado tucumano. Hasta que el preciso día que se cumplía un año de la afrenta el soldado entró de noche a la casa de don Diego:

El hidalgo de Potosí estaba delante, y un agudo puñal relucía en sus manos.

—Señor alcalde mayor —le dijo—, hoy vence el año y vengo por mi honra.

Y con salvaje serenidad rebanó las orejas del infeliz licenciado.²⁵

24 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 126.

25 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 127.

Como se puede ver, es el diálogo, es la expresión verbalizada por los personajes la parte más significativa del relato en tanto conduce la acción narrativa. Es a través del diálogo que el soldado tucumano lanzó la amenaza que se vengaría en las orejas del alcalde. Es en la expresión verbal que el soldado le hace saber al licenciado que sigue vigilando sus orejas, y es en la expresión final que declara que ha ido por su honra, es decir, cortarle la oreja al alcalde. El relato informa en el capítulo IV, que es el desenlace de la diégesis, que don Cristóbal obtuvo el perdón de la corte y que el licenciado murió un mes después “[...] más que por consecuencia de las heridas, de miedo al ridículo de oírse llamar el *Desorejado*”.²⁶

No todo es expresión dramática. Algunas tradiciones, como “Carta canta”, pueden ser episodios de humor enlazados a una frase o refrán. Muchas veces, el lector ha oído la frase y desconoce la historia que está detrás de ella. La frase ha quedado en el habla y la colectividad recurre a ella. Por eso el narrador advierte que:

[...] solemos echar mano al bolsillo y sacar una misiva diciendo:

—Pues, señor *carta canta*. Y leemos en público las verdades o mentiras que ella contiene y el campo queda por nosotros.²⁷

En un segundo momento se remite al jesuita Acosta, cronista de los sucesos de la conquista, para referir “[...] el origen de la frasecilla en cuestión”.²⁸ El caso es que Antonio Solar fue uno de esos españoles que por el año de 1558 era un vecino con una posición económica solvente, que aunque no estuvo en la captura de Atahualpa, le tocó algo y tenía casa en Lima y buena

26 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 127.

27 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 147.

28 Palma, Ricardo. *Ibídem*, p. 147.

extensión de tierras en Supe y Barranca. Tenía plantaciones de melón en el norte y cuando se produjo la primera cosecha: “El mayordomo escogió diez de los melones mejores, acondicionolos en un par de cajones, y los puso en hombros de dos indios mitayos, dándoles una carta para el patrón”.²⁹

Obsérvese que el narrador, luego de hacer una breve referencia a la frase *carta canta*, ha enunciado algunos datos contextualizadores antes de entrar propiamente en el relato anecdótico. En el trayecto, los mitayos que llevaban la cosecha de melones sintieron curiosidad, y hacían esfuerzos para contener el apetito. Hasta que uno de ellos propuso que comieran uno de los melones porque, según dijo, había encontrado la manera de que no se supiera el hurto: “Escondamos la carta detrás de la tapia, que no viéndonos ella comer no podrá denunciarnos”.³⁰

Consigna el narrador que para los mitayos: “[...] no que las letras eran signos convencionales, sino espíritus que no solo funcionaban como mensajeros, sino también como atalayas o espías”.³¹

En el camino, a través del diálogo, uno de los mitayos le hace la siguiente reflexión a su compañero:

—Hermano, vamos errados. Conviene que igualemos las cargas; porque si tú llevas cuatro y yo cinco, nacerá alguna sospecha en el amo.

—Bien discurrido —dijo el otro mitayo.

Y nuevamente escondieron la carta tras otra tapia, para dar cuenta de un segundo melón, [...].³²

29 Palma, Ricardo. *Ibíd.*, p. 148.

30 Palma, Ricardo. *Ibíd.*, p. 148.

31 Palma, Ricardo. *Ibíd.*, p. 148.

32 Palma, Ricardo. *Ibíd.*, p. 148.

Se entiende que, para la concepción cultural andina, la carta era un extraño personaje que tenía la capacidad de comunicar y quizá de ver. Por eso es que la ocultaban. Lo cierto es que llegados a la casa del patrón, éste vio la cosecha y exclamó:

—¡Cómo se entiende, ladronzuelos!... —exclamó, bufando de cólera—. El mayordomo me manda diez melones, y aquí faltan dos — y don Antonio volvía a consultar la carta.

—Ocho no más, *taita* —contestaron los mitayos.

—La carta dice que diez y ustedes se han comido dos por el camino... ¡Ea! Que les den una docena de palos a estos pícaros.³³

Los mitayos recibieron los azotes. Entre ellos reconocieron su falta. Como no se explicaban como el patrón pudo saber que eran diez, dedujeron que el informante tenía que haber sido la carta. Uno de ellos dijo: “¡Carta canta!”. Y don Antonio que los escuchó les dijo: “—Sí, bribonazos, y cuidado con otra, que ya saben ustedes que carta canta”.³⁴ El personaje silencioso, la carta, los había delatado.

El relato es de una estructura simple y muy amena. Obsérvese, también en este relato, la importancia que tiene en el desarrollo de la trama la verbalización en el diálogo. Hechos significativos del acontecer se manifiestan a través de los diálogos. Al comienzo uno de los mitayos le hace la propuesta a su compañero para comerse el melón. Luego, en el camino, el otro propone que se coman otro melón más para igualar la cantidad y no sospeche el patrón que falta la cosecha.

Finalmente, en la lectura de la carta que se descubre la falta y aunque los mitayos lo nieguen, el patrón tiene la prueba que no es así. El reproche y la negación se realizan a través del diálogo.

33 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 148.

34 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 148.

Es en el razonamiento verbalizado que los mitayos reconocen su falta y de allí surge aquello de *carta canta*.

Diversas son las formas de abordar el tema de la oralidad cultural en las tradiciones de Palma. Como sabemos, Palma hace referencia constante a refranes o dichos de la oralidad ciudadana. Se sabe que se valió de libros de historia, de comentarios o referencias de cronistas, de documentos de religiosos, pero un buen número de sus tradiciones, como vamos a ver, proceden de testimonios de personalidades de la ciudad, creencias difundidas en toda la ciudad o informantes anónimos.

Palma, como sabemos, escribe en ese periodo que va del romanticismo al realismo. Enclavado en el romanticismo, prefiere el tono evocador, por eso ubica sus historias no en el presente inmediato sino en la época de los virreyes o las primeras décadas de la república. Su relato es una pequeña historia amena articulada como parte de una leyenda popular, como una realidad existente en la conciencia oral de la ciudadanía. Podría creerse, según lo aseverado por Tauzin, que Palma recurre a la mención de la oralidad como recurso que le da a su relato una aureola de leyenda. Un recurso al parecer frecuente en la época del romanticismo.

Tauzin dice que “Como Espronceda y Zorrilla, Palma va a aparentar escribir a partir de fuentes orales y no inventar”.³⁵ Esto tiene mucho de verdad en tanto la modalidad de atemporalizar o ubicar un relato en el pasado o la conciencia popular le daba a los hechos reales el tono propio de la leyenda popular. Sin embargo, tal afirmación no excluye que reconozcamos en Palma que, para proceder al relato popular ha debido tener conocimiento de coplas, romances, frases célebres, creencias y

35 Tauzin, Isabelle. *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma: claves de una coherencia*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999, p. 143.

decires de la cultura popular. Conocer la cultura popular era necesario para que luego, con las estrategias más apropiadas estructurar sus tradiciones.

Así, Palma logra que entre la oralidad y el canon literario no exista discordancia. Por eso, si hiciéramos una transposición de elementos de la cultura oral y las tradiciones escritas por Palma, vamos a encontrar que lo que es propio en el primero se traslada a lo segundo. Si es propio de la oralidad de los limeños el humor y el ingenio, esto mismo estará presente en los escritos de Palma. Posiblemente no existe una equivalencia rigurosa entre los hechos ficcionalizados por Palma y los hechos históricos. Pero no hay que olvidar que lo literario se desenvuelve dentro de lo ficcional verosímil y no de lo verdadero.

Hagamos una revisión de la procedencia de algunas tradiciones y la modalidad que refiere el escritor acerca de la procedencia de sus argumentos. En “Los duendes del Cuzco” leemos:

Esta Tradición no tiene otra fuente de autoridad que el relato del pueblo. Todos lo conocen en el Cuzco tal como hoy la presento. Ningún cronista hace mención de ella, y sólo en un manuscrito de rápidas apuntaciones, que abarca desde la época del virrey marqués de Salinas hasta la del duque de la Palata, encuentro las siguientes líneas: ‘En este tiempo del gobierno del príncipe de Esquilache murió malamente en el Cuzco, a manos del diablo, el almirante de Castilla conocido por el descomulgado’.

Como se ve, muy poca luz proporcionan estas líneas, y me afirman que en los *Anales del Cuzco* que posee inéditos el señor obispo Ochoa, tampoco se avanza más, sino que el misterioso suceso está colocado en época diversa a la que yo le asigno.³⁶

36 Palma, Ricardo. *Cien tradiciones peruanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 56.

Es importante advertir que el narrador señala al pueblo como fuente de información. Luego refiere la breve mención que hace un cronista como el duque de la Palata y agrega que tampoco hay mayor referencia en los *Anales del Cuzco*. Aquí es necesario señalar uno de los rasgos de las tradiciones. Palma recoge la historia oral, o lo que consigna la historia formal, para luego darle a ese mismo relato el tratamiento con el estilo personal que le conocemos. No se trata, pues, de una simple traslación automática de la oralidad al sistema escrito. Lo literario supone un tratamiento como estructura narrativa y literariedad con fines estéticos. Eso lo tiene presente Palma en todos sus escritos. La amenidad de sus relatos procede de su ingenio, pero sabe que trabaja con un mensaje verbal y que lo verbal debe ser capaz de suscitar ese especie de encantamiento y fascinación que finalmente tienen sus tradiciones. En ello se funden el tratamiento legendario y los afanes de articular el relato como parte de la cultura oral.

En la tradición que lleva el título *El resucitado* y como subtítulo *Crónica de la época del trigésimo segundo virrey del Perú*, podemos leer lo siguiente: "A principios del actual siglo existía en la Recolectión de los descalzos un octogenario de austera virtud y que vestía el hábito de hermano lego. El pueblo, que amaba mucho al humilde monje, conocíalo sólo con el nombre de *el Resucitado*. Y he aquí la auténtica y sencilla tradición que sobre él ha llegado hasta nosotros."³⁷

Lo que se puede apreciar en este caso es que la historia era conocida por el pueblo. Palma debió recoger comentarios para, a partir de ello, recrear lo que aconteció con su personaje. Es posible, incluso que su imaginario alterase lo referido por la oralidad. Todo ello es posible porque Palma termina siendo no un transcriptor de la oralidad cultural sino un escritor

37 Palma, Ricardo. *Ibidem*, p. 121.

literario. Lo importante es que el producto que leemos y conocemos sea de un tono ameno y coherente como relato literario.

Palma se desenvuelve entre el relato que opta por el acontecimiento más cercano a la leyenda fantástica y el relato arraigado en la historia real. Por ello, es frecuente encontrar que Palma inserta datos y cronología en relación a sus personajes. Es un modo de reafirmar los anclajes de la realidad mimética y evitar que el lector entienda que se trata de una historia puramente fantástica.

Es frecuente que el escritor, luego de relatar su tradición, ofrezca algún dato histórico importante como: “[...] tomó el hábito de lego en el convento de los padres descalzos, y personas respetables que lo conocieron y trataron afirman que alcanzó a morir en olor de santidad allá por los años de 1812”.³⁸

Como se ha podido apreciar, la obra de Palma se enlaza con el sistema de la oralidad cultural en sus diversas modalidades. Y como la direccionalidad es doble, el narrador no solo recoge los dichos, cuentos y decires populares, sino que los devuelve en su mismo tono y su misma agudeza e ingenio. Palma no escribe para un lector especializado. Palma escribe para el lector medio que puede encontrar en la lectura un entretenimiento sobre hechos anecdóticos, una información histórica y un modo de valoración de lo propio en nuestra cultura.

³⁸ Palma, Ricardo. *Ibidem*, p.124.

Bibliografía

CORNEJO POLAR, Antonio. *La literatura en el Perú republicano*. Lima, Edit. Mejía Baca, 1980.

HOLGUÍN CALLO, Oswaldo. *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1994.

MARIÁTEGUI, José C. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Edit. Amauta, 1928.

HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo. *Estructura y estrategias en la narrativa peruana*. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2002.

OVEDO, José Miguel. *Genio y figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires, editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones Peruanas Completas*. Madrid, ediciones Aguilar, 1968.

— *Cien tradiciones peruanas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. "Tres ensayos sobre Palma". Lima, Mejía Baca. En Tamayo Vargas, A. *Literatura peruana* p. 137, t. II, 1954.

TAUZIN, Isabelle. *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999.

ZAVALETA, Carlos E. "Naturaleza y estructura de la Tradición de Palma", en *Aula Palma, Discursos de incorporación*. Lima, Ediciones Universidad Ricardo Palma, 1998.