

Para una relectura crítica de Palma

Julio Ortega

Si el Inca Garcilaso de la Vega para referir el pasado acude a la voz autorizada de un Inca tío, quien reconstruye para él la memoria del bien perdido, Palma convoca la voz más interior, más familiar, de una tía anciana cuyos cuentos encantatorios tienen el poder de la fábula. Desde la voz de la fabulación el pasado ya no es una nostalgia sino una actualidad viva, esto es, un espectáculo.

Para Ricardo Palma la oralidad está en todas partes. Es la traza viva que deja el pasado; la palabra mágica que transparenta la historia; el eco del fragmentario discurso latente que es la colectividad. Porque lo oral es fundamentalmente el espacio de lo popular: la conciencia difusa de una información hecha de versiones de versiones. Como un Guamán Poma de Ayala urbano, Palma recorre el país en su transición fabulada, recogiendo las noticias legendarias, discontinuas, no oficiales. Por una vez, fuera de la historia, las palabras corresponden a los hechos: son su única existencia posible, aunque sea una existencia probable, corregible luego, encarnada en la escritura. Lleno de versiones, en el corpus contingente de las noticias, Palma escribe. Y lo hace en la polifonía de las voces equivalentes, en el delgado, tenue registro de la escritura, esa partitura de la oralidad transitiva, fluida, que es una historia sin registro posible fuera de esta su provisoria notación.

Las dos historias que ya había previsto el Inca Garcilaso, la escrita y la fabulosa, se superponen en la «tradición» palmista, hecha también de «fábulas historiales». La historia oficial –aquella que da cuenta de los gobiernos, los poderes, el Estado– se ordena en el código cronológico, en la escritura sumaria y documental. Pero la historia popular requiere el tiempo mítico que circula en las versio-

nes, en las noticias, en la oralidad. Escribir lo oral, hacer hablar al habla en la página, esa empresa de Palma subraya los procesos de una formación cultural hispanoamericana, que se resuelve en las interacciones de la voz grafía. Por un lado, la oralidad es la interpretación permanente de la escritura estatal: la historia popular deconstruye la historia oficial en el relativismo crítico y festivo de su información reductora, familiarizadora. Por otro lado, la oralidad busca fijar la memoria comunitaria a través de la fábula; es una historia no cronológica sino discontinua, que fija los hechos como paradigmas, reveladores, enigmáticos, concentrados de información de todo tipo. Otra vez como Garcilaso, Palma construye su teatro de voces como el corpus histórico plural que es un país que se hace en la interacción de lo oral y lo escrito. Llevar la oralidad al centro de lo escrito, hacer de la escritura el instrumento temporal por excelencia, esa ambición de Palma, es un acto histórico por sí mismo constitutivo, un acto cultural fundador.

Oralizar la escritura es también devolverle a la historia su materia: la duración fluida del pasado. Si la historia se recuenta en la fijación de lo escrito, Palma desata lo escrito para que el tiempo no se detenga, para que siga vivo y manuable. La experiencia histórica declara, así, su permanente relativización. Palma es un escritor profundamente liberal: lo oral es disolvente en su poder crítico y en su mundanidad irónica. En la «tradición» que escribe resuena la palabra de la tradición popular, que es la otra historia. Pero Palma, fuera de las aventuras políticas juveniles, no siente la necesidad de cambiar la historia que le toca, necesidad reformadora que distingue al populismo romántico de su tiempo. Se diría que el relativismo le impide ver en la historia continuidad formal, institucionalidad, y, por lo mismo, la fuerza organizadora del Estado. Palma convierte a la historia en episódica: cuando tiene que situar su narración, se limita a la cronología de quienes gobiernan. Así, la historia es el contexto de la tradición. No se funden ni se confunden, tampoco se reemplazan. Porque dentro de la historia habita la ficción y dentro de lo escrito alienta la oralidad. Tanto como dentro de la «tradición» fluye la experiencia nacional, la cultura formalizadora que trama las equivalencias.

Dentro de un contexto hay siempre un texto: esta remisión de los hechos a los signos es una marca de la relativización. Sobre los hombres «no hay nada escrito», no hay otra ley que la natural, la dictada por las pasiones; pero sobre los hombres todo puede ser dicho, fuera de las leyes, al margen del Estado. En la tradición (y en su tránsito escrito, la «tradición peruana») radica el verdadero saber histórico: ella nos revela la verdad de los hechos pero también nos informa sobre la relatividad de los saberes. Palma nos cuenta en su «tradición» una fabulación popular, al final de la cual nos dice que sólo se trata de una creencia amena. Por eso, la «tradición» palmista es un discurso sobre los saberes, reales y supuestos. Pero su poder demostrativo es tal (por basarse en lo específico), que termina ilustrando la relatividad del saber mismo. Al final, la «tradición» no es

un discurso ideológico, como se ha creído fácilmente, sino uno sobre las ideologías, sobre los modos de percibir y representar una comedia humana que, aunque carece de dimensión trágica, ocupa todo el mundo y toda la historia disponibles. El mundo está saturado del saber de sí mismo: la sociedad cree conocer y conocerse puntualmente; y así la representación puede ser vista no como una arqueología del saber sino como su reconstrucción. Palma nos demuestra el carácter ideológico de la representación social.

Pero el relativismo –que le hace ver el carácter equivalente de los saberes– le lleva también al escepticismo, que le hace ver lo provisorio de las representaciones, que se disuelven en la arbitrariedad cambiante de la historia. La «tradición» es la breve memoria en tránsito: retiene una versión del saber a través de una representación adelgazada por la ironía, animada por la pasión, sostenida por una revelación. La tradición –la memoria colectiva– es, después de todo, la referencia común, la suma de todo lo provisorio y todo lo relativo; sobre ese escenario la «tradición» palmista es una reverberación: el momentáneo fuego del hogar.

Por eso, la referencia histórica –situar lo oral en lo escrito– es parte de la remisión característica de Palma: cada hecho, todo dato, remite a otros hechos y datos; porque la perspectiva del relato es la tradición que se actualiza como discurso detrás de la anécdota. «Don Dimas de la Tijereta» es un ejemplo elocuente: la anécdota es mínima pero las referencias y expansiones son muchas. ¿Quién se responsabiliza de estas ampliaciones del saber inclusivo? El decir puro. Palma señala siempre el contexto histórico pero pronto entendemos que la historia es otra forma, a veces retórica, del saber común. Así es como la información no demanda mayores pruebas: su sistema de verificación no requiere código cronológico; está basado, más bien, en el tiempo discontinuo de la fábula, y es por lo mismo flexible. Y, sin embargo, requiere enunciarse: Palma está siempre marcando el rol de sus referencias, testigos, fuentes, informantes. La «tradición» es un verdadero mapa de verificaciones supuestas y presupuestas, en una especie de autorreferencialidad del acto comunicativo mismo, según el cual el mensaje estaría todo el tiempo anunciando el espectáculo de su producción. A tal punto que esta actividad, que demuestra el saber de un decir, es una brillante retórica de inclusiones de voces; voces que supuestamente marcan el origen de la información pero que, en verdad, demuestran cómo en la tradición no hay origen, sólo hay información, conjuntos de información que se entrecruzan, y que tienen uno de sus mecanismos organizadores en una supuesta mecánica de agentes y fuentes productores y responsables de lo dicho. En «Don Dimas de la Tijereta» el sistema de verificación es puramente el decir de la fábula convertido en el espectáculo del texto: «Érase que se era y el mal que se vaya y el bien se nos venga, que allá por los primeros años del pasado siglo existía, en pleno portal de Escribanos de la tres veces coronada ciudad de los Reyes del Perú, un

cartulario de antiparras...»; «Conocíale el pueblo por tocayo del buen ladrón...»; «Decíase de él...»; «Fama es que a tal punto...»; «Ello es que...»; «Cuentan de su merced...»; «No sé quién sostuvo que las mujeres...»; «Tal es, oh lector carísimo, mi creencia»; «Refieren añejas crónicas...»; «Desde entonces se dice que...».

Todas menos una de estas fórmulas comienzan nuevo párrafo, como si cada afirmación demandase esta retórica de la verificación, que es ya una remisión plena hacia ese fondo común del decir, allí donde la tradición es el rumor fecundo del pueblo descifrando y cifrando su propio cuento del mundo.

Cuando el relato busca recuperar la secuencia histórica, en cambio, Palma apela a documentos, y se presenta como un investigador del pasado aún inédito; en muchos casos, sin embargo, hace lo contrario: no declara sus fuentes y la «tradición» se hace intermediaria entre la historia y el presente, pero la historia adquiere no la autoridad de la verdad sino la resonancia de la fábula. Al ser enunciada la historia se ficcionaliza, se hace legendaria. «Los caballeros de la capa» empieza directamente en el código más verosímil, el cronológico: «En la tarde del 5 de junio de 1541 hallábanse reunidos en el solar de Pedro de San Millán doce españoles, agraciados todos por el rey por sus hechos en la conquista del Perú». Ya se ve que el discurso histórico sirve aquí para sostener, sin otra referencia a autoridad alguna, el discurso de la narración; este enunciado implica que la historia es su fuente. Luego, la narración se refiere a sí misma: «Muy a la ligera, y por la importancia del papel que desempeñan en esta crónica, haremos el retrato histórico de cada uno de los hidalgos, empezando por el dueño de la casa. *A tout seigneur tout honneur*». Vemos cómo opera la «tradición»: el punto de vista es la crónica, la forma, la del relato histórico, pero el estilo será el narrativo, no el erudito. En el orden de lo novelesco se empieza por «la casa», en el código por excelencia de la novela: el código social. Es a partir de lo específico como se construye la narración, reordenando las funciones del discurso. Contar es hablar en casa. Situarse en el seno de lo social es aquí estar en el interior del relato, y con la palabra de la nación que ya no es la sacerdotal de la tribu sino la democratizadora y familiar.

Una conclusión se impone: el discurso de la historia es incorporado por el discurso de la narración. La «tradición» es, en todo sentido, la transición de los discursos; la ida y vuelta entre la fábula y la historia, entre el pasado y el presente, entre la experiencia y la conciencia, entre los paradigmas fabulosos y las secuencias históricas, entre la oralidad y la escritura, entre el saber común y el conocer crítico, entre la sabiduría popular y la ironía moderna, entre la cultura como tradición y la nación como identidad... Desplazada siempre en esa condición mediadora, intermediaria, la «tradición» promedia también entre los nuevos discursos latinoamericanos. En ese sentido, es un género, otra vez, intergenérico; un híbrido producto intertextual.

En efecto, entre la narración biográfico-histórica de Sarmiento y la crónica moderna de Martí (esas otras dos grandes instancias discursivas mediadoras del siglo XIX hispanoamericano), la «tradición» de Palma representa la parte de la ficción. La «tradición» es una permanente novelización, y no sólo de la historia. En verdad, la «tradición» es una de las primeras formas hispanoamericanas de una narración sin canon: es consciente de su novedad y asume su condición anticanónica. El problema no está en el plano comparativo de los géneros: novela, cuento, historia, crónica. No se trata siquiera de un problema sino de una peculiaridad genérica común: la novela emerge entre varios géneros, sin tomar su nombre, como pura novelización. En la biografía, la historia, el libro de viajes, el discurso político, en el ferviente panfletarismo de una época formativa en que la escritura es la suma de lo sabido y vivido desde la nueva experiencia latinoamericana, esa novelización es intensa y heteróclita. Nos falta todavía estudiar mejor esa condición intra e inter genérica de los discursos que se sobreponen y los textos que se entretajan, y nos falta ver cómo esa condición transitiva de lo escrito tiene que ver con la periodicidad y fugacidad de las serializaciones que llamamos periodismo, publicismo, impresos varios y folletería, que van a dar al libro, cuando lo hacen, en una nueva forma serializada, como las sucesivas series de las *Tradiciones peruanas*; un libro revisado y corregido y vuelto a ordenar. Las «tradiciones», en especial, son un suplemento permanente: Palma añade tomos que cree últimos, pero pronto descubre que son provisorios. Es la condición «novelesca» de una escritura sin «novela»: suplemento sin corpus previo. La tradición sería ese corpus discursivo (esa «novela») donde se recortan las «tradiciones», que son su novelización.

Pero no sólo por su carácter anticanónico, ni siquiera por su sola capacidad para comunicar lo específico, es la «tradición» una escritura profundamente novelesca. Lo es también por su conciencia de lo nuevo. Sólo que, al igual que en otros escritores del XIX, esa conciencia se resuelve en anacronismo. La «tradición», lo sabemos, está hecha sobre ese doble registro: inscribe por primera vez un hecho pero lo hace sobre su reescritura, sobre la trama resonante de los discursos previos. Así, Palma escribe lo nuevo en el pasado. Sólo que lo hace con la distancia irónica de su propia actualidad. Si el tiempo del relato discierne el pasado, el tiempo del discurso cierne la actualidad oral. Pero el presente de la escritura, tanto como el papel del narrador explícito, se enmascara de erudición, legajos, memoria y sabiduría criolla, de la voz socarrona del narrador familiar. El anacronismo de Palma es un gesto de la «novela histórica» sin discurso: reconstrucción sumaria, tinglado, escena.

Por eso, el anacronismo es parte del espectáculo: supone una cierta sabiduría mundana, pero, sobre todo, opera en el teatro de una escritura hecha sobre la enunciación de su propia ocurrencia, tanto como sobre los juegos, trastrocamientos, paradojas y buen humor de sus variaciones. La «tradición» es esa reverberación de la escritura en el placer de su artificio.

Pero lo novelesco radica también en la permanente puesta en crisis de los códigos que organizan el mundo de lo social. La «tradición» es casi siempre el recuento de una breve, ligera, humorística ruptura de un código. No pocas veces esa ruptura conlleva un drama real. Pero si la novela supone la infracción de un código, estas «tradiciones» cuentan los hechos desde la relativización de los juicios, en la humanización que el cuento hace de lo contado. La infracción es, por eso, liviana, y se premia con la «gracia» que el lector concede al cuentero mundano. El novelista termina allí donde aparece el narrador amable.

De allí también el carácter moderno de la «tradición». Desde la verbalización (todo puede ser dicho) de la experiencia histórica, desde la novelización (todo es relativo y episódico), la «tradición» es también una propuesta crítica, no por amena menos sistemática. Su ironía es corrosiva: nos muestra los códigos pero también los poderes como un espectáculo de naturaleza convencional, arbitraria. Y basándose en una noción independiente de lo colectivo frente al Estado, Palma, se diría, libera del pasado una experiencia crítica que sostiene lo individual y específico frente a la represión y la autoridad.

Aun si la voz del narrador es, al final, conciliatoria, hay demasiadas voces en este teatro, y no pocas se nos imponen hoy, ante una nueva lectura y una crítica más alerta, con la vivacidad de sus señales, con su ironía y su deseo.