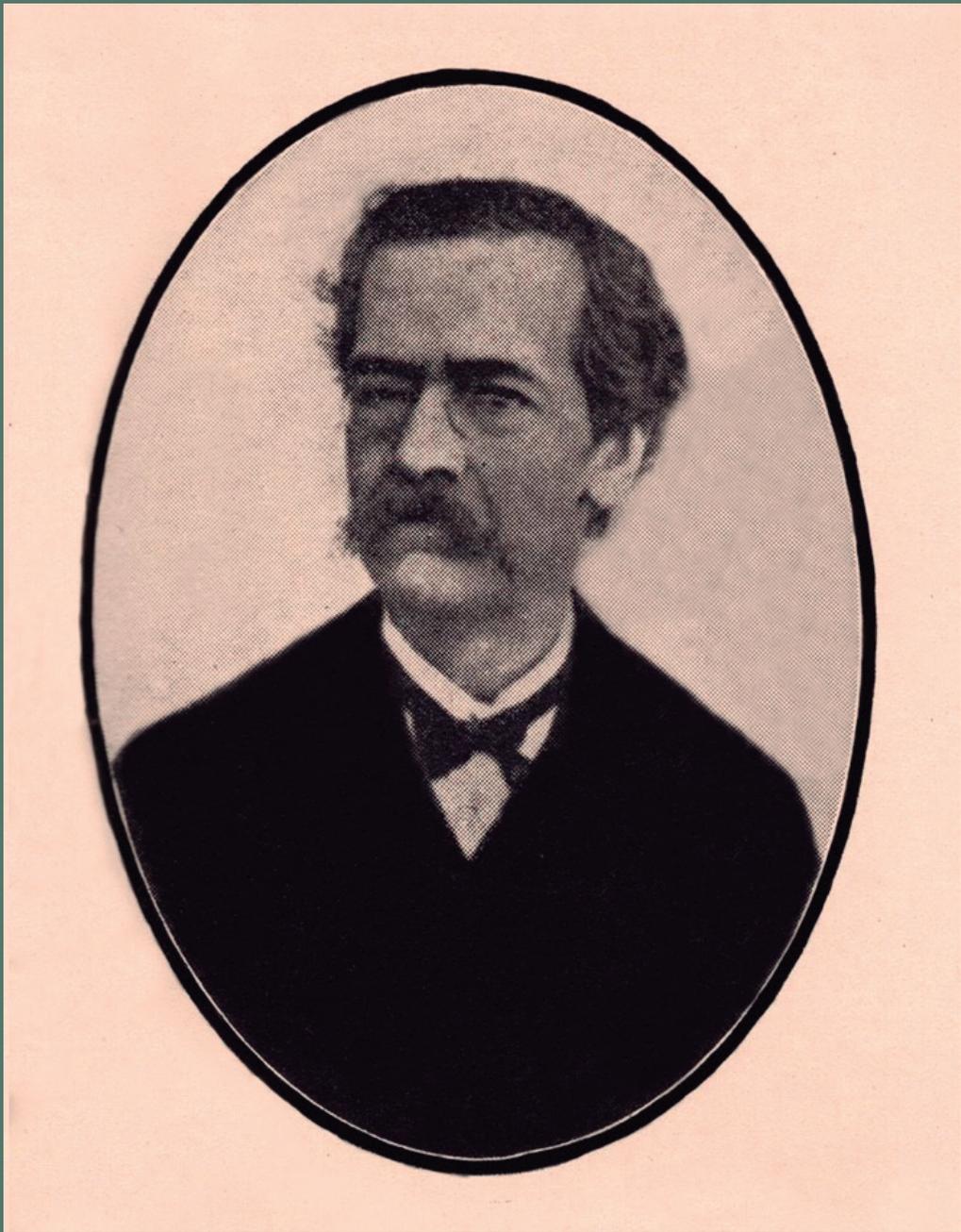


II

**ANÁLISIS DEL TIEMPO, LA MUJER
Y EL CUERPO POPULAR EN LAS
TRADICIONES DE PALMA**



■
Ricardo Palma en
1888, Feliú Cruz,
Guillermo, En Torno de
Ricardo Palma, 1933:
Prensas de la
Universidad de Chile,
p. 145.

EL TIEMPO AGITADO POR LAS PALABRAS

La mayor expresión literaria de nuestro romanticismo historicista, la tradición palmista, representa el deseo de recrear un pasado original y singular (la misma pulsión se encuentra en Garcilaso) en códigos narrativos de carácter fragmentario. A diferencia de los costumbristas encerrados en el presente republicano, el tradicionista se encuentra seducido por el pasado colonial, no solo en el plano de lo representado, sino en las formas de la producción de significados. Los fantasmas habitan en fuentes escritas y orales; desde allí convocan al demiurgo y este crea una forma estética, original y poderosa para albergarlos, pero en el mismo acto, muchas veces, los congela, los atrapa en una celda invisible.

Aunque la acción narrativa puede ser dinámica y trepidante, el lector de las *Tradiciones* encuentra en ellas un paisaje social y humano con muchas regularidades y constantes. Incluso la lectura de la totalidad de las tradiciones en un orden diacrónico regido por la temporalidad de los mundos representados solamente recupera un pasado, no solo discontinuo y en trizas, sino reiterativo. ¿Por qué no deviene plenamente el tiempo histórico en el tiempo ficcional de Palma? La respuesta no es sencilla, las tradiciones están compuestas por un conjunto de funciones narrativas y personajes-tipo que reaparecen en distintos escenarios y siglos; así, se constituyen en fijación de arquetipos antes que en tiempo sensible para el lector. Más que en un suceder aleatorio y difícil de pronosticar, la historia representada se manifiesta cíclicamente por medio de la repetición de conductas sociales a través del tiempo. Por otro lado, el motor de la historia narrativa casi nunca yace en la acción política ni en la racionalidad económica ni en el poderío cultural, sino que se encuentra regido por la contingencia de las relaciones personales y los intensos y desbordados deseos de toda índole, principalmente los amorosos y sexuales. Modernidad anacrónica pues el personaje no se constituye como un individuo social, sino como un campo afectivo que no puede autorregularse. Se analizarán algunas tradiciones modélicas para explorar las figuras del judío, el diablo y los incas, como ejemplos de ese no-devenir.

“Don Dimas de la Tijereta”, considerada la primera tradición cabal, constituye una narración emblemática por la maestría en el diseño del personaje principal (sus rasgos físicos y psicológicos perduran en la imaginación del lector), la disolución del trasfondo histórico y el lenguaje pleno de sabrosos giros coloquiales tanto castizos como americanos. La venta del alma al diablo configura un motivo recurrente en la literatura occidental. El aporte de Palma radica no solo en quitarle gravedad y dramatismo a la historia, sino en vincularla con otros motivos como el engaño a los poderosos y la burla a los poderes sobrenaturales. Derrotar al diablo, burlarse de él gracias a una argucia lingüística solamente puede lograrlo un personaje familiarizado con el torcimiento y la polisemia de las palabras: el escribano,

que funciona como un símbolo del lenguaje jurídico plagado de fórmulas, artificios y engaños.

El suplemento de la tradición atenta contra la unidad estética; la digresión final sobre el alma de Judas pretende funcionar como conclusión, pero no lo logra plenamente. La analogía entre las almas rechazadas del infierno por sus picardías en la tierra (Judas y Don Dimas de la Tijereta) solo sirve para intuir un dato clave del relato que se confirma con la alusión al cuerpo sin alma de los usureros. Esta figura típica del archivo decimonónico, específicamente del imaginario antisemita, se diseminó más allá de tierras europeas. Bajo ella la “nariz ciceroniana” de don Dimas y su amor por el dinero adquieren su verdadera dimensión: él es judío. Aunque el texto no lo afirma explícitamente, los lectores de la época no debieron tener problemas en la decodificación de la radical alteridad del personaje. En contraposición, la extensa crítica palmiana no ha identificado dicha variable. Es evidente que las *Tradiciones* no pueden escapar a los prejuicios raciales y culturales de su época, pero el papel del judío como una de las figuras del mal en dicho corpus no solo verifica lo anterior, sino que expresa una de las tantas figuras transhistóricas regidas por su ser y no por su devenir que atentan contra la representación del sujeto moderno y su tiempo sensible e incierto.

“Dónde y cómo el diablo perdió el poncho” (1875) lleva como subtítulo “cuento disparatado”. Esta es una de las tantas tradiciones que pretende explicar el porqué de una expresión coloquial (“la tierra donde el diablo perdió el poncho”) mediante una narración. El subtítulo alude al carácter maravilloso y las incongruencias temporales (prensa, vapor y telégrafo en tiempos de Jesús) del relato. Las *Tradiciones* buscaron preservar el saber oral y las expresiones lingüísticas de la Lima colonial que se estaban olvidando ya en el siglo XIX. Un personaje con el estrafalario nombre de Adeodato de la Mentirola le contó al narrador de la tradición la historia, y este último la trasladó al pie de la letra para el lector. Como en muchos otros casos, el efecto de la oralidad se refuerza por el diálogo directo que aparece al inicio y enmarca el relato.

La estancia de Jesús en Ica es narrada de forma apacible con ligeros toques humorísticos; él deja como herencia paz, sana alegría y felicidad. En contraste, el carnaval, mundo de excesos e inversiones que ponen en primer plano la dimensión material inferior del cuerpo humano, se convierte en el significante hegemónico de la segunda parte del relato que además posee un discurso narrativo frenético. Qué mayor inversión y mascarada que el diablo con la apariencia de Jesús, el hijo de Dios. Además, los juramentos, las comilonas, el exceso de bebidas y la representación del deseo sexual remiten inequívocamente al mundo del carnaval y a la dimensión corporal de la cultura popular que se renueva con el

matrimonio de los dos jóvenes. Nótese el símil que alude al mundo animal para presentarlos: “un mozo como un carnero con una moza como una oveja” (Año 1964, página 914) y su interés como iqueños de cultivar viñedos. Es la naturaleza íntegra (la vida humana, animal y vegetal) lo que se regenera por la unión de estos dos personajes. El propio narrador alude al “delirio sensual e inhumano de la materia” (ibíd.) alentado por el licor para explicar la conducta desordenada de los personajes en la fiesta de matrimonio. El tiempo de la cultura popular tradicional no avanza en el vacío, sino que se somete a espacios temporales dicotómicos que se alternan ininterrumpidamente. El texto configura una visión cíclica de la experiencia humana: una sociedad atraviesa períodos alternados de orden y desorden, de paz y violencia, uno tras otro. La acción humana no puede quebrar ese vaivén trascendente que anula la posibilidad de una historia contingente, plena de promesas y amenazas.

En ambas tradiciones comentadas, podríamos argumentar que la sal y la gracia del lenguaje mestizo (castizo y popular) crean una ilusión de movimiento por la ebullición verbal, pero este artificio lingüístico no alcanza a convertir el espacio de la experiencia literaria en un horizonte de expectativas. Aunque en muchas tradiciones, el acto de la enunciación se materializa como crítica al presente.

Este problema entre experiencia y expectativas se formaliza, entre otros grupos de tradiciones, en el conjunto que representa el mundo incaico, casi nunca el mundo andino. Para las tradiciones, el legado más perdurable de los incas es el tesoro escondido, resto del poderío y esplendor perdido y, simultáneamente, objeto de la codicia de los conquistadores. El tesoro condensa un teatro moral inmóvil en el que los incas y sus descendientes se hallan definidos por la pérdida y la falta; y los españoles y sus descendientes se encuentran siempre atrapados por el deseo del oro; por ello, en esta relación la figura del diablo cobra protagonismo inusitado.

En “Los tesoros de Catalina Huanca” (1876), se alude a una mujer poderosa que contribuyó con diversas y muy valiosas obras pías en los primeros decenios de la Conquista; por esto, era opinión generalizada que ella administraba un antiquísimo tesoro de incalculables dimensiones. Después de configurar al personaje legendario, el narrador presenta al actor que desplegará la anécdota y revelará el peso del pasado sobre el presente. El cura de San Jerónimo, área que pertenecía a la zona de dominio de la dadivosa ya fallecida, constituía una rareza en el panorama eclesiástico colonial de la primera mitad del siglo XVII ya que en ese tiempo predominaban los curas que buscaban explotar a su rebaño de fieles. La corrupción eclesiástica estaba generalizada y el abuso económico y sexual contra indios e indias era hostia de todos los días.



Ricardo Palma en
Revista Prisma N°
49, página 2, 1905
Foto del estudio
Casa Moral

Además de sencillo y alegre, este cura no se preocupaba por las cosas materiales, pero afrontó un desafío al enterarse de que debía agasajar a un visitador religioso que pasaría por sus tierras. Así, se instala en él también el deseo de poseer riqueza y estar a la altura de sus correligionarios. El mediador con lo sobrenatural adopta la forma típica del mensajero miserable, “arrugado como pasa [...]apestaba a miseria a través de sus harapos” (Año 1964, página 386). Él es el guardián del secreto que decide calmar las tribulaciones del buen cura.

El clérigo recibe dinero de ese tesoro y ofrece agasajos sin par: “Hubo toros, comilonas, danzas y demás festejos de estilo, pero todo con un boato y esplendidez que dejó maravillados a los feligreses” (Año 1964, página 387). Sin embargo, se instala en él la desconfianza y el desconuelo por la procedencia de ese dinero, sentimiento en que confluyen los prejuicios contra los ídolos religiosos prehispánicos y el rechazo a la codicia desde los valores cristianos. Gradualmente, enloquece y poco después, muere. Estaba convencido de que el diablo lo había tentado por la vanidad y que el sacristán era un mensajero demoníaco. La centralidad de la figura del diablo puede explicarse por la fascinación por lo sobrenatural propia del romanticismo; pero es evidente que fue un recurso constante en Palma para explicar lo inexplicable y contribuir a fijar significados esenciales en los sujetos sociales representados en las tradiciones.

Esta breve cala en una fracción del universo de la obra palmiana nos muestra cómo la producción de significados y el devenir de los propios personajes se hallan regidos por una concepción tradicional del tiempo articulada a estereotipos y figuras esenciales. A pesar de su simultaneidad con la obra de Flaubert y Baudelaire, el tiempo de las Tradiciones se halla lejos del tiempo de la modernidad. El tiempo inmóvil de los textos de Palma ofrecía a los limeños el regodeo en imágenes que se movían con gracia, pero ancladas en el mismo lugar.

LA MUJER LIMEÑA: EL CUERPO DIVINO Y LA REINA DEL INFIERNO

El protagonismo de las mujeres como personajes en las Tradiciones se funda en varias razones: a) ofrecen una perspectiva marginal y fragmentaria de la Historia central y total regida por la figura del varón que domina el espacio público; b) constituyen el objeto de deseo que moviliza los hilos de la trama, donde abunda el triángulo amoroso; y c) encarnan las imágenes típicas de la sensibilidad criolla: gracia, talento innato, transgresión y disfrute. Elisa Sampson Vera Tudela (2012) sostiene que hay una relación íntima entre la forma y el

mundo representado de las tradiciones y lo femenino; esta vinculación que intercambia significantes (oralidad, marginalidad, domesticidad, sexualidad, etc.) posibilita construir una novedosa historia de la nación desde las emociones, las costumbres y lo popular que critica radicalmente al presente, el tiempo de la enunciación.

La representación del cuerpo de la mujer en las tradiciones obedece a un conjunto de fórmulas que se alternan y combinan una y otra vez. Veamos algunos ejemplos: a) Visitación de “Don Dimas de la Tijereta”, “una cintura pulida y remonona de esas de mírame y no me toques, labios colorados como guindas, dientes como almendrucos...” (Año 1964, página 514); b) Gertrudis, la joven esclava en “La emplazada”, “fresca como un sorbete, traviesa como un duende, alegre como una misa de aguinaldo y con un par de ojos negros, tan negros, que parecían hechos de tinieblas” (Año 1964, página 473); c) Transverberación de “Justos y pecadores”, “garrida joven de diez y ocho eneros, zalamera, de bonita estampa y recia de cuadriles [...] linda como un relicario, fresca como un sorbete, pero más cerril e inexpugnable que fiera montaraz” (Año 1964, página 333); d) Paca Rodríguez de “Predestinación”, “garrida muchacha de veinte eneros con unos ojos del color del mar, decidores como una tentación hermosa como la luz” (Año 1964, página 816); o e) Teresa Méndez de “Dos millones”, “ojos grandes, negros, decidores, labios de fuego, brevísima cintura, hechicero donaire...” (Año 1964, página 1032). Se pueden hallar ciertas diferencias en la caracterización física por la procedencia social: el adjetivo “garrida” se reserva para el cuerpo femenino popular; la descripción de las mujeres nobles pone énfasis en el rostro en tanto que la de las mujeres populares puede incluir también las zonas inferiores del cuerpo femenino. Sin embargo, no cabe duda de que la mujer criolla limeña constituye el modelo ideal femenino y el motor narrativo de la mayoría de las tradiciones.

La joven pobre que solamente posee su belleza, la viuda rica que compra amor con su dinero y la mujer despechada que se venga del ingrato constituyen tres clases de personajes con recorridos narrativos previsibles y muy recurrentes en el conjunto de las *Tradiciones*. A continuación, analizamos brevemente tres tradiciones que tienen como protagonista a la mujer limeña.

Medea, nieta de Helios y de la maga Circe, forma parte de la mitología griega. En su célebre tragedia *Medea* (V a. C.), Eurípides se ocupa de ella y de su destino asumido. Es la mujer que ayuda a Jasón a conquistar el vellocino de oro a cambio de una promesa de matrimonio y fidelidad. Tiempo después, ante la negativa del héroe de seguir cumpliendo con su palabra, ella se venga matando a sus hijos comunes. Medea es pieza clave en el imaginario occidental; su figura representa a la mujer valiente, sabia, enérgica y dispuesta a todo para vengarse de los que la traicionan. Por sus reflexiones sobre la naturaleza de la mujer,

constituye un hito en la conciencia del pensamiento sobre lo femenino. “Mujer y tigre” forma parte de la primera serie de las tradiciones (1872) y en ella se configura una Medea criolla. En este relato se conjuga el afán por dilucidar una expresión popular: “Es más mala que la señora de ***” y, simultáneamente, ofrecernos la historia de la primera mujer ahorcada en la Plaza Mayor de Lima a inicios del siglo XVII. Como ocurre con “La emplazada” y en otras tradiciones, Palma no ofrece el nombre de su protagonista porque cree que puede afectar la honra de sus descendientes.

A sus 16 años, Sebastiana era un “fresco y codiciable pimpollo” que quedó huérfana y bajo la tutela de un anciano tutor. El hijo de este, joven seminarista, se enamora de ella. Él es correspondido por la rica heredera. Este amor adolescente dura varios años, pero, finalmente, él “olvidó la palabra empeñada de casarse y legitimar a los dos niños habidos de sus secretos amores” (Año 1964, página 242). La traiciona, definitivamente, al casarse con otra mujer. Ante esta situación, Sebastiana se hace beata y vive una religiosidad radical; sin embargo, cada vez que encuentra a su antiguo amante intenta volver a seducirlo. Tarea vana ya que él “se había empestillado en el tonto capricho de dar al mundo un ejemplo de fidelidad conyugal” (ibíd.).

Más adelante, ella trama su cruel venganza. Emplea a sus hijos como celada y tiende una trampa mortal a su amante del pasado. Después de narcotizar y secuestrar a su víctima, se procede al degollamiento de los dos hijos delante del padre y, por último, al descuartizamiento del amante traidor. Este macabro triple asesinato no es representado directamente por el narrador de la tradición, quien se refugia en extensas citas de un cronista.

A lo largo del relato, la protagonista vive una completa transformación de adolescente angelical e inocente a mujer enloquecida y vengativa. El gusto romántico por el horror y la trayectoria vital trágica se conjugan en este personaje que no duda en lanzar “atroces injurias” mientras asesina a su antiguo amante y que a punto de ser ajusticiada no se arrepiente jamás de sus crímenes. Como todos los escritores del XIX, Palma vive fascinado por los abismos de la mujer, “ese libro misterioso” como se le llama en la tradición. La Medea criolla que se distingue por un furor y carácter sobrehumanos configura el punto más alto de lo peligroso femenino.

“¡Pues bonita soy yo, la Castellanos!” (1870) formó parte de la primera serie de las tradiciones. Se explica el origen de un refrán popular y se narra el conflicto de dos mujeres limeñas, amantes de prominentes figuras del gobierno y la aristocracia colonial. La disputa se establece mediante el lujo y la ostentación social, pues ellas ratifican su valer por el dinero que pueden gastar y así se convierten en el centro de la atención de todos los sectores

PERÚ

—*—
TRADICIONES

POR

Ricardo Palma.



LIMA.

BENITO GIL, EDITOR.

LIBRERIA UNIVERSAL, BODEGONES 42.

1877.



Tradiciones por
Ricardo Palma,
1877, Lima: Benito
Gil Editor

sociales. Sus excesos se despliegan, incluso en el ámbito de la caridad, para poder ganar la aprobación de los limeños. La Perricholi se pasea en un carruaje muy lujoso, que termina donando a la parroquia de San Lázaro; Mariquita Castellanos se pasea con un perro que porta un collar de oro macizo, que termina donando a un hospital.

Mariquita Castellanos pertenecía a la aristocracia y Micaela Villegas formaba parte del pueblo trabajador; era actriz de teatro, “cómica” en los términos de la época. Además de la dimensión social, hay otra racial en el enfrentamiento. Entre la bella morena que era pretendida por el conde millonario y la mujer de ascendencia andina que enloqueció al virrey, el tradicionalista no duda en darle las palmas a la afrodescendiente; por ello, se refiere de forma despectiva de la Perricholi, a quien describe como “hembra de escasísima belleza” y además la califica de “manirrota” y “botarate” (Año 1964, página 651).

Esta tradición posee un claro carácter conservador ya que la plebeya andina que se atreve públicamente a demostrar un valor social más allá del que le correspondía es “puesta en su lugar” por Mariquita Castellanos, que actúa como representante del orden social y garante de la hegemonía de la aristocracia sobre el pueblo. La fascinación por la mujer criolla se formaliza en este refrán que se incluye en el texto: “Como una y una son dos, / por las morenas me muero, / lo blanco, lo hizo un platero, / lo moreno, lo hizo Dios” (ibíd.).

“El latín de una limeña” se publicó en la tercera serie de las tradiciones (1875). Al ridiculizar las pretensiones de los catedráticos coloniales que confiaban ciegamente en el latín como signo de sabiduría y cultura, el narrador desliza subrepticamente una crítica al sistema educativo decimonónico que todavía incluía la enseñanza memorística de dicha lengua. Adicionalmente, recuerda socarronamente que los jóvenes universitarios del pasado no conocían a fondo ni el latín ni el castellano.

Palma defendió siempre el conocimiento avanzado de la lengua castellana como requisito para cualquier hombre de letras y, en particular, para un escritor. Consecuentemente, en esta tradición el narrador se burla despiadadamente de los tiempos en los que imperaba el latín en la universidad, en la Iglesia y hasta en la cocina. Él recrea una sociedad colonial saturada de voces y expresiones latinas que se repetían sin comprenderse plenamente y que daban lugar a situaciones jocosas y hasta ridículas: los médicos cumplían su deber a punta de latinajos y hasta para protegerse de los perros callejeros era necesario leer el evangelio... en latín, por supuesto. En esta misma línea, el narrador critica ferozmente a las poetisas que componían imitando la lengua del Lacio y, en consecuencia, producían versos de muy mala calidad.

A diferencia de la mujer letrada y culta que rara vez ingresó al mundo ficcional del narrador, la bella joven sin educación formal, pero con ingenio y gracia, fue un personaje constante en sus tradiciones. En este caso, es Mariquita Castellanos moza linda, aguda de ingenio y “demoledora de corazones”. La trama, como tantas veces, tiene como asunto los galanteos y las pretensiones amorosas: la bella entabla un duelo verbal con un pretendiente, poeta versado en latín.

El punto climático está constituido por el intercambio de frases tipo verso con rima en latín y en castellano. Para darle mayor verosimilitud al latín macarrónico de la joven y para mantener la rima asonante, ella exclama: “Entonces, *fugite, in allia* / que otro gato dará algalia” (Año 1964, página 630). Se alude indirectamente a la frase *persequentur vos in civitate ista, fugite in aliam* (“si os persiguen en esta ciudad, huid a otra”), pero directamente se manda al mal amante a otro lugar y se le indica que otro ofrecerá el regalo codiciado, representado por la algalia, una sustancia fragante que se obtenía de los gatos. Finalmente, el ingenio y la gracia de la limeña se imponen al docto saber masculino e incluso ella se apropia despreocupadamente del latín para derrotar y humillar a su eventual antagonista.

En las *Tradiciones*, la mujer criolla constituye no solo un objeto de deseo estereotipado, sino también un sujeto con acción propia. Como la tapada limeña que conjuga el traje tradicional y la conducta moderna, la mujer criolla representada formaliza el nexo entre el pasado colonial y el futuro de la ciudad. Ella representa a Lima y su singular recreación de la modernidad: ingenio en vez de racionalidad; individuación embozada en vez de subjetividad descubierta; y libertad sexual, placer y lujo en vez de productividad y trabajo.

En síntesis, Palma recrea a la mujer criolla como una fuerza misteriosa, un sujeto ambivalente, deseable y peligroso, pero cuyos contactos con otros sectores sociales la enriquecen: una figura de continuidad que traza el vínculo entre la oralidad y la escritura, lo privado y lo público.

EL CUERPO POPULAR. NEGROS E INDIOS

En la representación de los negros y los indios, el tradicionista muestra los límites de su proyecto literario. En su mundo colonial casi no hay negros ni indios. El deseo oculto del tiempo de la enunciación, el de la miopía republicana, prevalece sobre sus políticas de recreación ficcional de los sujetos subalternos. El narrador apela para representarlos a las siguientes estrategias: escasa descripción, individualización solo cuando son intrínseca-

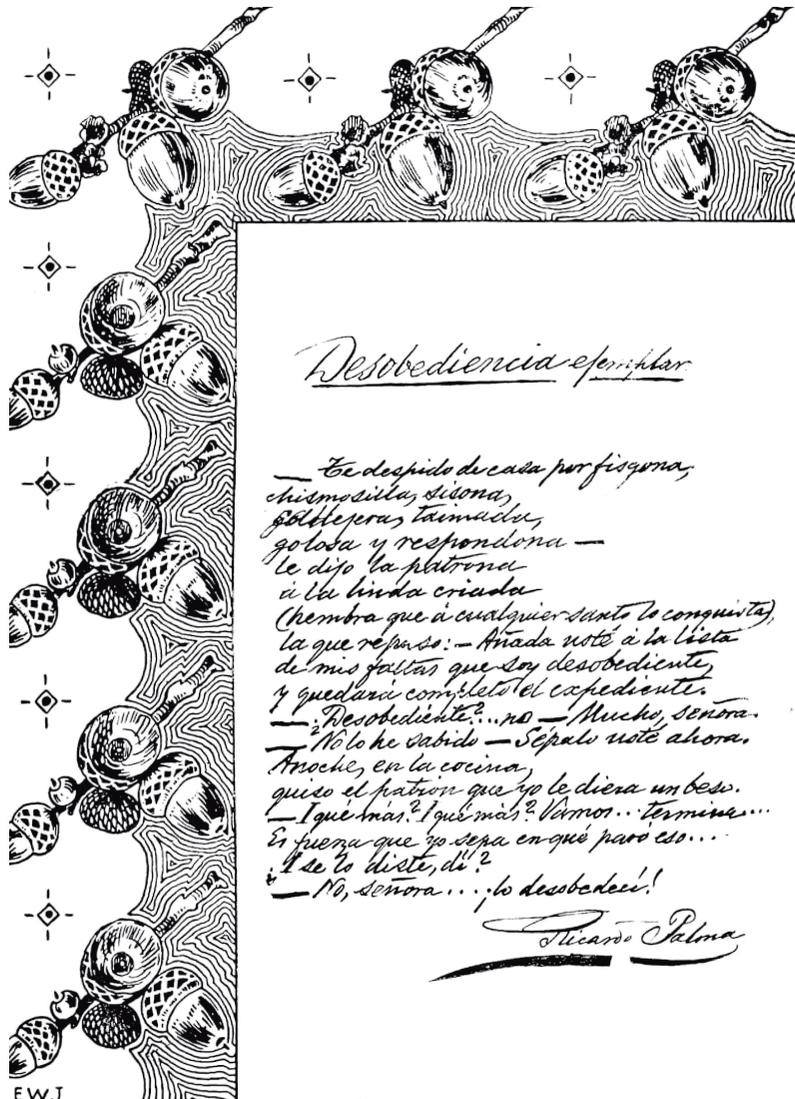
mente excepcionales (bellas mulatas, incas ajedrecistas, indias con tesoros escondidos, etc.) o destacan por algún servicio (político, religioso) prestado a toda la comunidad. Por otra parte, los negros y en particular los esclavos aparecen alineados a la cultura dominante y como una prolongación de la honra y los ideales de sus amos. Sus funciones en la trama narrativa son secundarias y actúan como intermediarios, portadores de signos y significados que no les pertenecen; cuando son configurados con valores y capacidades propios, que les permiten establecer relaciones de igualdad con hombres libres, la trama narrativa los sanciona violentamente.

En el mundo popular de las tradiciones, los negros y los indios están condenados a perder una y otra vez. Ridiculizados, engañados, humillados, discriminados y en algunas ocasiones asesinados; en resumen, ellos ocupan el lugar sobre el cual se ejerce el poder. En otras ocasiones, los personajes indios están vinculados a los tesoros escondidos por los incas por doquier; son emisarios del diablo y tienen poderes mágicos que movilizan el deseo de la codicia y las formas del mal. Por medio del humor y la risa, la escritura busca exorcizar y muchas veces logra disfrazar esta violencia epistémica, heredera de la colonialidad.

La Lima del tradicionista se construye no solo en un formato textual de corta amplitud, sino fragmentario y melodramático. Constituye una galería de personajes y situaciones conflictivas que giran y reaparecen sin cesar, fórmulas narrativas y fórmulas discursivas que impiden la emergencia de una memoria densa de los subalternos de la ciudad. Aunque permiten el triunfo de los débiles y la burla a los poderosos, aunque se divierten con la transgresión, el narrador nunca asigna validez a las situaciones fantásticas o maravillosas narradas ya que creer en ellas pertenece al dominio del pueblo; siempre las describe desde afuera y desde arriba.

El tiempo inmóvil y las formas de configurar a negros e indios no constituyen problemas separados, sino interconectados. Solo la acción plena de ellos en la Historia y en las historias ficcionales podía garantizar la experiencia temporal de la modernidad; las tradiciones eluden con gracia y talento el problema. A pesar de sus logros formales y su indudable mérito literario, el proyecto de Palma expresa la voluntad embozada de la Ilustración colonial, que en una vuelta de tuerca admirable emplea los propios recursos de la cultura popular para enfrentar y fosilizar a sus actores.

Palma celebra y reivindica la cultura popular limeña, pero tiende a inmovilizar a los negros e indios en un espacio ahistórico. En consecuencia, en varias ocasiones, su sintonía con el mundo popular se debilita por algunos códigos retóricos empleados en su representación.



Desobediencia ejemplar

— Es despedido de cada por figura,
chismosilla, sícona,
góbtejera, taumado,
golosa y resprondona —
Le dijo la patrona
a la linda criada
(chembra que a cualquier santo lo conquista),
la que repara: — Anada noté a la lista
de mis faltas que soy desobediente,
y quedará completo el capediente.
— Desobediente?... no — Mucho, señora.
— No lo he sabido — Sepalo noté ahora.
Aroche, en la cocina,
quiso el patron que yo le diera un beso.
— ¡Qué más?... ¡qué más?... Vámos... termina...
Es buena que yo sepa en qué paro eso...
— ¿De lo dieste, di?...
— No, señora... ¡lo desobedece!

Ricardo Palma

Una página inédita
de Ricardo Palma en
Revista Prisma N° 3,
página 17, 1905