



La Palabra

ISSN: 0121-8530

lapalabra@uptc.edu.co

Universidad Pedagógica y Tecnológica

de Colombia

Colombia

Carvajal, Carolina

El diálogo de los muertos como una alegoría del lugar de enunciación del intelectual
decimonónico: El caso de Juan Rafael Allende

La Palabra, núm. 31, julio-diciembre, 2017, pp. 131-142

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Tunja-Boyacá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451555962010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El diálogo de los muertos como una alegoría del lugar de enunciación del intelectual decimonónico: El caso de Juan Rafael Allende*

Fecha de recepción: 15 de junio de 2017
Fecha de aprobación: 09 de septiembre de 2017

Resumen

En presente artículo indaga la reactualización del “diálogo de los muertos”, cuyos inicios se remontan al siglo II d.C. en la novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896) de Juan Rafael Allende. Más allá del interés que reviste documentar una tradición escrituraria de la Antigüedad, este ensayo quiere poner atención a su dimensión cultural y proponer el “diálogo de los muertos” como una alegoría del lugar de enunciación del autor. La gran libertad de los muertos y su tono provocador conduce a una crítica lúcida y profunda de la sociedad chilena del siglo XIX. Allende construye sus diálogos en una dimensión contestataria y en una permanente confrontación con los grupos sociales emergentes y con la iglesia católica en el contexto de la lucha por secularizar el Estado.

Palabras claves: Juan Rafael Allende, diálogo de los muertos, sátira, crítica social, anticlericalismo.

Carolina Carvajal

Profesora en Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Literatura y Doctorando en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Experto Universitario en la enseñanza de español, UNED, España.
ctcarvaj@uc.cl

* Artículo de reflexión enmarcado dentro de investigación doctoral que rastrea la reactualización del género del diálogo de los muertos en la literatura latinoamericana de los siglos XVII y XIX

Citar: Carvajal, C. (julio-diciembre de 2017). El diálogo de los muertos como una alegoría del lugar de enunciación del intelectual decimonónico: El caso de Juan Rafael Allende. *La Palabra*, (31), 131-142. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7280>.

Dialogue of the Dead as an Allegory of the Place of Enunciation of the XIX century Intellectual: the Case of Juan Rafael Allende

Abstract

This article interrogates a revision of the “dialogue of the dead”, a literary practice that can be traced since the II century A.D., in the novel *Cosas de los vivos contadas por los muertos* [Things of the Living told by the Dead] (1896) by Juan Rafael Allende. Beyond the interest that might be found in documenting this ancient writing tradition, this paper places its attention on the cultural dimension, and proposes the “dialogue of the dead” as an allegory of the place of enunciation of the author. The great freedom and confrontational tone of the dead lead to a lucid and profound criticism of Chilean society in the XIX c. Allende constructs his dialogues from a place of opposition and in permanent confrontation with the emerging social groups and the Catholic Church in the context of the struggle to secularize the State.

Key words: Juan Rafael Allende, dialogue of the dead, satire, social criticism, anti-clericalism.

Le dialogue des morts comme allégorie du lieu de l'énonciation de l'intellectuel du XIX siècle: le cas de Juan Rafael Allende

Résumé

Le présent article invite à réfléchir sur la réactualisation du genre des “dialogues des morts”, qui date du IIe siècle après J.-C, dans le roman *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896) [Les affaires des vivants racontées par les morts] de l'auteur chilien Juan Rafael Allende. Mis à part l'intérêt que porte l'étude d'une écriture de l'Antiquité, cet article vise à proposer “le dialogue des morts” comme une allégorie du lieu de l'énonciation de l'auteur. La grande liberté des morts et leur ton provocateur conduit à une critique lucide et profonde de la société chilienne du XIXe siècle.

Allende construit ses dialogues avec une dimension contestataire et dans une permanente confrontation avec des groupes sociaux émergents et avec l'Eglise Catholique, dans le contexte de la lutte pour laïciser l'État.

Mots-clés: Juan Rafael Allende, dialogues des morts, satire, critique sociale, anticléricalisme.

Juan Rafael Allende y su diálogo mortuorio

Para aproximarnos críticamente a la obra de Juan Rafael Allende (Santiago de Chile, 1848 - Santiago de Chile, 1909), particularmente a su novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896), que es el foco de la presente reflexión, hemos de considerar que su vena satírica y su discurso destronador están en relación dependiente con los hechos políticos y sociales que acaecen en las últimas décadas del siglo XIX en América Latina, específicamente en Chile.

Político, intelectual y periodista, Juan Rafael Allende se posiciona como una de las figuras autoriales más controvertidas del campo cultural chileno a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Fundador, director, redactor exclusivo y editor de más de quince periódicos satíricos¹, se caracterizó por criticar ácidamente a los grupos sociales emergentes y por embarcarse en una ardua campaña anticlerical. Ricardo Donoso, en *La sátira política en Chile* (1950),

definió a Juan Rafael Allende como un anticlericalista rabioso, que se embarcó en la lucha secular “con todo el fervor de su pluma corrosiva” (p. 85).

Juan Rafael Allende propone una literatura que se cuestiona sobre el devenir social y lo pone en entredicho. Un ejemplo de lo anterior, es el diálogo *Cosas de los vivos contadas por los muertos*, que presentamos a continuación. Dichos diálogos fueron publicados por Allende mediante nueve entregas en el periódico de su misma autoría *El Jeneral Pililo*², entre octubre y noviembre de 1896. Posteriormente a dicha publicación, nunca ha sido reeditada³. Cabe señalar que no contamos con recepciones críticas de esta novela, más allá de lo escuetamente comentado por Arturo Blanco en un artículo titulado “Juan Rafael Allende” (1926), quien se refiere a *Cosas de los vivos contadas por los muertos* como una original y divertida novela fantástica (p.186), y de lo afirmado por Juan Uribe Echevarría en los prólogos a *La república de Jauja* y a *Memo-*

rias de un perro escritas por su propia pata, quien describe esta obra de Allende como un relato de humor fúnebre donde los esqueletos, en una nocturna asamblea, hacen tristes recuerdos del mundo de los vivos (1972, p. 12).

A grandes rasgos, estos diálogos cuentan la historia de un hombre que, cansado del mundo de los vivos, se dirige al Cementerio, pero al caer la noche, extravía la salida y decide pernoctar en el camposanto. Seguidamente, el narrador presencia el coloquio de un numeroso grupo de esqueletos que tiene como finalidad hablar, sin filtros, de los asuntos de los vivos. *Cosas de los vivos contadas por los muertos* es ante todo un encuentro dialógico, una rueda de confesiones y relatos en código jocoso y carnavalesco que pretende, por un lado, desnudar el *vanitas* terrenal; y, por otro, poner en tela de juicio los discursos dogmáticos de la confesión católica. Se trata, al mismo tiempo, de un conjunto de diálogos difíciles de apreciar en toda su dimensión sin el contexto de

¹ Destacamos: *El padre Cobos* (1879-1881), *El Ferrocarrilito* (1880-1881), *El Padre Padilla* (1884-1888), *Don Cristóbal* (1890), *Pedro Urdemales* (1890-1891), *Poncio Pilatos* (1893-1895), *El Josefino* (1894), *El Arzobispo* (1895), *Don Ma-ri-anó* (1895), *El Jeneral Pililo* (1896-1898), *El Sinvergüenza* (1897), *La Beata* (1897), *El Tinterillo* (1901) y *El Sacristán* (1902). Debemos mencionar la dificultad de hacer un conteo exacto de las publicaciones de Allende debido a que nuestro autor solía cambiar de nombre a sus publicaciones para burlar las persecuciones de la iglesia. El listado escogido fue propuesto por Juan Uribe Echevarría en su prólogo a *La república de Jauja*. 1973. Valparaíso: Ediciones Universitarias.

² Según lo señalado por Arturo Blanco en su artículo “Juan Rafael Allende” (1926), *El jeneral Pililo* se habría publicado en la ciudad de Santiago entre el 12 de marzo de 1896 y el 6 de septiembre de 1898. Así lo confirma también Ricardo Donoso en su reconstrucción de la sátira en Chile. No obstante, a partir de los periódicos revisados en la Biblioteca Nacional de Santiago, podemos señalar que *El jeneral Pililo* también fue publicado entre el 1º de enero y el 30 de abril de 1902, con un total de 111 números. Seguramente, Allende vuelve cuatro años después a recuperar el mismo título como estrategia para seguir burlando posibles censuras o excomuniones.

³ La novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* se encuentra disponible para su lectura en la Sala de Microgéneros de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. En la MIC 1088-1097 Año 1:no.1 (1896:mar. 12)-año 1:no.140 (1897:feb. 4).

cimonónico de la secularización de Estado, la promulgación de la leyes laicas, la pérdida de poder por parte de la iglesia y los cambios sociales que implicó la formación de una nueva república⁴.

Allende, apropiándose de un género de la Antigüedad, revitaliza y flexibiliza sus códigos genéricos para ponerlos al servicio de su credo literario y poder hacerse partícipe activo de las tensiones ideológicas de su tiempo. Es a partir de dicha percepción que surge nuestra hipótesis: en la novela chilena *Cosas de los vivos contadas por los muertos*, el género del “diálogo de los muertos” opera como una alegoría del lugar de enunciación de la figura autorial. Se trata de una escena propicia para visibilizar y criticar los deslices de la sociedad a través de un punto de vista pri-

vilegiado y el habla ilimitada e impertinente de sus personajes.

El diálogo de los muertos

En un intento por aproximarnos a una definición del “diálogo de los muertos”⁵, hemos reparado en las reflexiones que el teórico ruso Mijaíl Bajtín expone en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986), al analizar el relato *Bobok* (1873) de Dostoievski. Bajtín señala que el “diálogo de los muertos” es una de las formas que va a adoptar la sátira menipea antigua⁶. Específicamente, para Bajtín el “diálogo de los muertos” deriva del elemento fantástico del viaje a los infiernos. El “diálogo de los muertos” representa el típico infierno carnavalesco de las menipeas, es decir, una escena habitada por un conjunto heterogéneo de muertos con la

sucesión de una serie de libertades carnavalescas, entre ellas “la conciencia de la irresponsabilidad, el erotismo sepulcral y la risa en los ataúdes” (p. 197).

Desde una concepción bajtiniana, el “diálogo de los muertos” viene dado por la creación de una situación excepcional: “una vida fuera de la vida”, que dota al género de un espacio liberado “de todos los convencionalismos, estamentos, obligaciones y reglas de la vida normal” (p. 197). Es decir, una vida donde va a primar la permisividad, tanto en el accionar como en el hablar. La situación excepcional permite entonces un punto de vista inusitado⁷ con el cual la mirada se extraña, que se hace panorámica y omnisciente. Es lo que llamaríamos “mirar desde fuera para mirar desde dentro” y, de esta manera, sacar a

⁴ Para profundizar en la poética de Juan Rafael Allende, consúltense también Carvajal, C. (julio-diciembre de 2015). Juan Rafael Allende y su diálogo con la novelística social-picaresca. *La palabra*, (27), 147-158.

⁵ Asumimos como su iniciador al escritor sirio Luciano de Samosata, siglo II d. C., pero es interesante mencionar que para algunos investigadores el “diálogo de los muertos” podría haberse iniciado con *La Odisea*, de Homero. Es el caso de Eric Volant quien, en “Dialogues des morts” (2012), reconoce una doble fuente para este tipo de diálogos: por un lado, Luciano de Samosata; y, por otro, el “Canto XI” de *La Odisea*, cuando Ulises invoca al muerto Tiresias y a su madre.

⁶ Bajtín señala sobre el origen de dicha sátira: “La ‘sátira menipea’ recibió su nombre de un filósofo del siglo III a. C., Menipo de Gádara, quien le dio su forma clásica; este término que por primera vez designara un género determinado, fue introducido en el siglo I a. C. por el sabio Varrón, quien llamó a sus obras *satirae menippeae*” (p. 160). Se trataría de un género en el cual prolifera el elemento risa, que se halla libre de limitaciones historiográficas y de exigencias de verosimilitud, que se interesa por la actualidad, la cual critica y comenta. Así mismo, tendría como particularidad la fantasía irrefrenable y la creación de situaciones excepcionales para poner a prueba “la verdad” o idea filosófica del personaje central. La menipea mezcla la fantasía y el simbolismo con el naturalismo de los bajos fondos e incluye escenas de escándalos y excentricidades. Podemos decir que en la sátira menipea reina lo fuera de lugar, lo inoportuno, así como también la experimentación psicológica, el desdoblamiento de la personalidad y los estados de locura.

⁷ El punto de vista inusitado era propio de la sátira menipea antigua y, según lo señalado por Mijaíl Bajtín (1986), los personajes de dichas sátiras solían relatar sus historias observando desde las alturas y cambiando radicalmente las escalas de los fenómenos observables de la vida. El teórico ruso cita como ejemplos de este punto de vista, el *lcaromenipo* de Luciano y el *Endemión* de Varrón. (p. 164). El mismo Juan Rafael Allende, publicó en el periódico *Padre Cobos*, entre junio y julio de 1894, *Historia de un suplementero*, un relato picaresco donde el protagonista va observando y criticando el acontecer religioso desde las techumbres de un convento. No podemos dejar de mencionar la novela picaresca *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893), también escrita por Allende, donde el devenir del Chile decimonónico es visto en sus virtudes y defectos desde la perspectiva de un perro callejero.

la luz lo más recóndito y lo más viciado⁸.

En el ámbito francés sobre el estudio del “diálogo de los muertos”, destaca la investigadora Ariane Eissen, quien, en “Pour un étude dischronique du dialogue des morts” (2007), expresa su preferencia por una definición del género que favorezca el tránsito entre el diálogo puro y el diálogo escénico, y que estipule que los muertos que dialogan son célebres: “Mise en scène de la parole de morts illustres dans l’au-delà”⁹ (p. 12). Pensando en el caso de Allende, la misma selección del material lingüístico que realiza el autor al momento de titular sus diálogos *Cosas de los vivos “contadas” por los muertos*, nos hace caer en cuenta del protagonismo que tiene la palabra y, por ende, la crítica y la denuncia.

Por su parte, Lise Andries, en “Les Dialogues des morts au XVIIIe siècle” (2011), define el “diálogo de los muertos” como un género donde la “disputa” juega el rol protagónico. Y dichas disputas, en el caso del siglo XVIII en Francia, estarían ligadas a las prácticas sociales, lo cual “nos incita a interrogarnos sobre el lugar del conflicto y de la violencia en una socie-

dad” (p. 21). Para Andries, los mismos debates y confrontaciones surgidos en Francia en el contexto de la Revolución, favorecieron el retorno de esta forma literaria dialogizada, en una dimensión contestataria y militante frente a la contingencia. Cabe señalar también, que la investigadora relaciona estrechamente el “diálogo de los muertos” con la literatura panteísta, el periodismo y la literatura de cordel.

En un interesante estudio titulado “Pourquoi les morts sont-ils si extravagants?” (2012), el investigador portugués Joao Domingues describe el “diálogo de los muertos” como una literatura marginal, dotada de una extravagante originalidad temática y estilística; un mundo al revés, a menudo entendido como carnavalesco. “Luciano casó el género del diálogo, que era serio, con el de la comedia. Esa es la primera extravagancia del género” (p. 48).

Para Domingues, los muertos de Fontenelle se configuran como “extra-vagants”, los que, desde una “vida fuera de la vida”, cuestionan o rechazan “toda suerte de pensamientos o de costumbres tenidas por normales o incontestables por el sentido común, a menudo en

dominios tan intocables en la época como la religión católica y su iglesia” (p. 49). Muertos omniscientes, lúcidos, ridículos, siempre de buen humor, memorias vivientes, cumplen la función, aclara Domingues, de desilusionar a los vivos en sus vanidades y volverlos más razonables. Desmontar la vanidad, desmontar el egoísmo, habrían sido dos de las principales directrices de Fontenelle. “Fontenelle se sirve de muertos históricos y de sus extravagancias para mostrar cuán ridículo es el comportamiento humano dominado por la ambición y la gloria de poder y las riquezas, por las creencias falsas y las falsas virtudes de toda clase” (p. 54).

Por su parte, Michael Henrichot, autor de numerosos estudios como “La fiction infernale dans les dialogues des morts” (2008), estima que es posible identificar características bien definidas para lo que él llama un género independiente. Para el investigador francés “Il s’agit d’un bref entretien en prose de deux morts anachroniques qui se rencontrent aux enfers. Chacun de ces traits souffre des exceptions: on peut y donner des vivants pour morts [...] choisir deux contemporains [...] développer un long dialogue qui réunit de nombreux

⁸ Cabe acotar que el género del “diálogo de los muertos” puede tener distintos fines, como, por ejemplo, didáctico en autores como Fénelon, pero es su acento crítico el que nos interesa destacar en esta oportunidad.

⁹ “Puesta en escena de la palabra de muertos ilustres en el más allá”. Traducción propia.

personnages" (pp. 55-56)¹⁰. Se puede advertir, de lo propuesto por Henrichot, que el género del "diálogo de los muertos" no es rígido respecto a la naturaleza y número de sus personajes, así como tampoco a la extensión de los diálogos. Un solo elemento es del todo ineludible para el estudiioso francés, a saber: "La mention et la représentation des enfers, trait constant, souvent simplement esquiséé, mais impératif pour que l'on" puisse definir un dialogue comme un dialogue des morts" (pp. 55-56).¹¹

Luego de revisar ciertos criterios sobre el "diálogo de los muertos", creemos que intentar proponer una definición para este género, de por sí tan híbrido y maleable¹², implica también, a nuestro juicio, considerar que estos diálogos mortuorios son parte de un momento histórico específico y que responden a distintas condiciones estéticas, ideológicas, políticas, las que a su vez favorecen la recuperación de esta forma literaria.

Cosas de los vivos contadas por los muertos: una alegoría del lugar de enunciación de Juan Rafael Allende

Si hay un tópico recurrente mediante el cual se percibe el influjo samosatense en los diálogos de Juan Rafael Allende, ese es el *vanitas* terreno. No cabe duda de que para ambos autores se trata de un vicio fuerte que merece toda la atención de la sátira.; y quién mejor para para denunciar toda la *stultitia* humana que los muertos, personajes que ya se hallan fuera del entramado social y que, por tanto, pueden expresarse sin miramientos y restricciones sobre la comedia humana.

El *vanitas* de Allende, dada su conexión al entorno inmediato, se centra en el desprecio del sujeto arribista y en una crítica a la reproducción de modelos europeos como una constante en la conformación de una cultura moderna y cosmopolita en el Chile decimonónico. Atendiendo a la diferenciación que

plantea Bernardo Subercaseaux en "La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura en América Latina" (1988), entre la reproducción y la apropiación del pensamiento y la cultura europea¹³, pensamos que Juan Rafael Allende basa su crítica a la relación entre lo propio y lo exógeno en lo que Subercaseaux llama lo epidérmico y la máscara. Allende parece criticar y burlarse de la recepción pasiva, de la emulación carente de sentido, de lo que se percibe como postizo. Así se aprecia en la danza macabra que llevan a cabo los muertos en el cementerio:

I aquí me tienen ustedes,
dijo el esqueleto poniéndose de pie con no poca
dificultad, convertida en
sátiro o centauro.

I el esqueleto de Frai Tobías, ridículo hasta decir
basta se puso a ensayar
una danza *macabre*, en la
cual tomaron parte los demás esqueletos al son de
cavernosas carcajadas, que

¹⁰ "se trata de una breve composición en prosa de dos muertos anacrónicos que se encuentran en los infiernos. Cada uno de estos rasgos puede tener excepciones: podemos dar por muertos a los vivos [...], elegir dos contemporáneos [...], desarrollar un largo diálogo que reúna numerosos personajes" (Traducción propia).

¹¹ "la mención y la representación de los infiernos, elemento constante, a menudo simplemente esquivado, pero imperativo para que podamos definir un diálogo como un "diálogo de los muertos" (Traducción propia).

¹² Michael Briand, en su artículo "Les Dialogues des morts de Lucien, entre dialectique et satire: une hybridité générique fondatrice" (2007), estudia el género del "diálogo de los muertos" desde Samosata, destacando la hibridez genérica, la mezcla de registros (lo cómico, lo irónico, lo satírico) y de tradiciones (la comedia y la dialéctica cínica). Lo planteado por Briand es de gran relevancia al momento de intentar precisar el origen y los rasgos definidos del género, pues anuncia una problemática también planteada por Nicolas Corréard en "Le parallèle entre anciens et modernes dans les Nouveaux dialogues des morts de Fontenelle et l'instauration d'une poétique classique du genre ménippéen" (2011) y que guarda relación con las fuentes de Luciano al momento de crear sus Diálogos de los muertos, a saber, a quién o quiénes estaba imitando Luciano, qué recoge Luciano de la tradición literaria.

¹³ La preproducción, desde Subercaseaux, sería un proceso cultural epidérmico, endogámico y postizo. Una recepción pasiva e inerte de lo que nos llega de Europa. Por el contrario, la apropiación apunta a un proceso creativo a través del cual se convierten en "propios" o "apropiados" elementos ajenos. (p. 130).

arrancó la relación de vida i milagros de frai Tobías. Aquello era un cancán tocado en un piano sin cuerdas, el baile de los muertos, en celebración de las necedades de los vivos".

(14 de noviembre de 1896, nº 107).

Nos llama la atención que Juan Rafael Allende utilice el término 'macabre' (en cursiva en sus diálogos). Su opción por el término en francés parece contener cierto dejo de ironía en el marco absurdo de la descripción: un bailarín ridículo (mitad esqueleto humano, mitad potrillo), un cancán como danza mortuoria, un instrumento de cuerdas sin cuerdas, un baile al son de carcajadas sepulcrales. ¿Qué ocurre con todo este sinsentido? Víctor Infantes, en *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval. Siglos XIII y XVII* (1997), señala que las danzas macabras han estado originalmente vinculadas a la decadencia (p. 61) y les reconoce componentes de sátira y alegoría dentro de los que pueden recogerse tópicos como el vanitas terrenal, la moralidad, la crítica social, entre otros (p. 11).

Teniendo en cuenta lo recién mencionado, podemos deducir que la danza de la muerte en la novela chilena celebra un mundo mal conformado desde la óptica de los muertos. Se hace

presente la reproducción de modelos foráneos, por cuanto, además del uso de la voz francesa *macabre*, el tipo de danza ensayada por el esqueleto, un cancán, nos trasporta irremisiblemente al París decimonónico. Todo el colectivo mortuorio que termina sumándose a la danza, se estarían burlando de la vanidad que subyace a la imitación del actuar foráneo. Nótese también la elección por parte del autor de un instrumento profundamente simbólico como el piano, invitado infalible en las tertulias de la alta burguesía santiaguina del XIX y que representa la incipiente modernidad y las formas de sociabilidad de la élite capitalina. El cancán interpretado por un instrumento insonoro y acompañado solo por la risa de los muertos, parece ser el destronamiento de la vanagloria de los vivos, una sátira social contra el absurdo de la fatuidad mundana que se transvasa al absurdo de la danza presentada.

Así también, los diálogos ideados por Juan Rafael Allende, dirigen una mirada burlesca a la producción de retratos post-mortem en Chile. Producción que no responde sino a la adopción de una moda nacida en París durante la primera mitad del siglo XIX, como expresión del carácter social y cotidiano de la muerte. A propósito de lo anterior, el esqueleto de una joven mujer relata:

¡Cuánto me hicieron sufrir para fotografiarme! Para sentarme en un sillón me quebrantaron los huesos de las rodillas, de los cuadriiles y de los codos. En seguida, con goma me pegaron las pestañas sobre las cejas a fin de que saliera con ojos bien abiertos. Después, con seda roja me dieron algunas puntadas en los labios para que no quedara en el retrato boquiabierto. Pero la cabeza se me venía hacia adelante y clavaba la barba en el pecho, lo que me daba el aspecto de un chiquillo taimado. Para remediar este defecto, me pusieron un tirante del moño al respaldo del sillón, actitud que entonces me dio el aspecto de una persona que va a estornudar. En esta figura sacó el fotógrafo una docena de retratos imperiales de mi persona. (5 de octubre 1896, nº 108).

Creemos que la reproducción frustrada del retrato post-mortem parisino, que pretende el aire de solemnidad propia de los retratos imperiales, pero que culmina en un mohín de estornudo, expresa nuevamente una emulación sin sentido. Un duplicado de los retratos europeos que solo opera para satisfacer la vanidad de un vivo frente a una mirada social escrutinadora. Cabe señalar, además, que a los retratos postmortem de Co-

sas de los vivos contadas por muertos, los espera un destino carnavalesco: “Mi sucesora me contó que varias veces vio a la cocinera de mi casa soplando el fuego con uno de mis relatos imperiales” (3 de octubre de 1896, nº 101). Destino carnavalesco a propósito de la inversión y de la utilización de los objetos fuera de su contexto. El mismo absurdo que percibíamos en la danza *macabre* de Fray Tobías, reaparece con estos retratos postmortem utilizados, finalmente, como abanicos para azuzar el fuego.

Por otra parte, en su profunda ligazón a su contexto de escritura, los diálogos de Juan Rafael Allende, despliegan una insistente sátira anticlerical que responde al espíritu que empieza a forjarse hacia fines del siglo XIX a propósito de la institucionalización de la Iglesia Católica, su injerencia en la vida política del país y su constitución como una voz hegemónica. El historiador Maximiliano Salinas (*El que ríe último...* 2001) advierte que: “la crítica a lo religioso se vinculó a la crítica a lo político por cuanto durante la segunda mitad del siglo XIX

el clero católico se convirtió en una fuerza política militante en el ideal conservador” (p. 111). Los esfuerzos conservadores de la iglesia católica fueron percibidos como una suerte de freno para las nuevas fuerzas liberales. Por otro lado, la constatación de la usura por parte de los representantes de la iglesia ante diversos acontecimientos de la vida privada del país, sería otro impulso para el sentir anticlerical:

Uno de los motivos de crítica y burla al clero de la época conservadora fue el cobro de servicios por sus funciones sacerdotiales. ‘Los derechos de estola’ siempre fueron causa de abusos desde los tiempos de la independencia. La crítica continúa todo el siglo XIX. Los curas se enriquecían hasta con la devoción popular de los difuntos (p. 116)¹⁴.

El hado secularizado de Samosata se vislumbra en *Cosas de los vivos contadas por los muertos*, en el espacio del cementerio. Un espacio que alberga las tensiones propias de las

luchas ideológicas de la época y que viene a reforzar el contenido contestatario de los diálogos. La crítica de Allende insiste, taxativamente, en malograr los discursos sobre la muerte aportados por el catolicismo, a través de los cuales la iglesia se enriquecía largamente¹⁵. Para ello, el autor da espacio en sus diálogos, a nuevas reflexiones engendradas desde el positivismo y el sentir secular. Fijémonos en el siguiente diálogo que sostienen dos esqueletos a propósito de las almas que arden en el purgatorio, donde uno intenta convencer a otro de que los dogmas religiosos son solo argucias:

- Cuando usted estaba vivo, ¿nunca se quemó algún dedo?
- Sí.
- ¿Cómo supo usted que se lo había quemado?
- Por la impresión dolorosa que los nervios de la parte quemada le comunicaron a mi cerebro.
- ¿I cómo puede sentir su alma las quemaduras del Purgatorio, habiendo quedado en la tierra su cere-

¹⁴ Tanto el periodismo satírico del Chile decimonónico como la poesía popular van a dar cuenta de dicha situación. El poeta popular Adolfo Reyes escribió: “Dos pesos vale un bautismo/ y un responso poco menos/ en poco tiempo están llenos/ y el pueblo en el abismo/ Esto no es catolicismo/ sino que es robo del clero”. Fuente: Muñoz, Diego. *Poesía popular chilena*. Santiago, 1972, pp. 79-80 (citado en Salinas, 2005, p. 116).

¹⁵ Allende publica en el número 141 de *El Jeneral Pililo*, un breve texto en prosa titulado “La iglesia pobre”, donde polemiza con el diario clerical *La Nueva* a propósito del supuesto estado precario de la iglesia católica en Chile: “¿por qué el presbítero [...] al hacer el inventario de los bienes de la Iglesia, se olvida de los fundos rústicos, de las propiedades urbanas en arriendo i de las manzanas enteras, con espléndidas casas i almacenes que presbíteros, frailes y monjas poseen en la parte más comercial de las ciudades de toda la República? [...] Hai que repetirlo hasta el cansancio: la Iglesia es archimillonaria, i el pueblo comete un verdadero crimen dando limosna a los jotes que son los únicos que en Chile viven como príncipes sin trabajar” (6 de febrero de 1897).

bro, su carne, sus huesos i sus nervios?

-Ahí está el misterio pues amigo.

- Si en todo esto no hai más misterio que el negocio que hacen presbíteros y frailes con nuestros despojos humanos (3 de octubre de 1896, n°101).

En la cita anterior, podemos observar la técnica retórica de la *anácrisis*, pero no aquella que le era propia a la sátira menipea, sino aquella con la que Bajtín (1986) caracteriza el diálogo socrático, es decir “la provocación de la palabra mediante la palabra”. Es así como un esqueleto, a través de una serie de cuestionamientos, provoca a su receptor para que este se manifieste abiertamente. Luego, se evidencia la intención de desenmascarar la falsedad de los discursos eclesiásticos, se desestiman las concepciones católicas sobre la muerte, especialmente la preocupación por el juicio final con sus respectivas alternativas de premio o castigo. Al final del diálogo, se vuelve a insistir en el carácter lucrativo de los ritos religiosos que prometen indulgencias para las almas pecadoras.

El diálogo antes citado, se acopla a una abundante serie de conversaciones donde el autor enfrenta personajes de cándida fe con otros, positivistas, que intentarán abrir sus ojos e iluminar su conciencia. Citas

como esta dan cuenta del espíritu laicista de los diálogos de Allende en tanto proyecto ideológico. El autor está firmemente parapetado en el lugar de enunciación permisivo y corrosivo del “diálogo de los muertos” para apelar, con todos los recursos que le ofrece el género, a las conciencias de las capas inferiores de la sociedad que presume cegadas y controladas por la fe. Esto nos hace pensar en lo señalado por Jean Baudrillard en su texto *El intercambio simbólico y la muerte* (1993), respecto al control que la iglesia ejerce sobre la comunidad “a expensas de lo imaginario del más allá” (p. 167). Braudillard agrega a su reflexión que “la iglesia se instituyó de una vez a causa de la división entre la inmortalidad y la vida, entre el mundo terrestre y el reino celestial. Y vela sobre ella celosamente, porque si esa distancia desaparece, se acaba su poder” (p. 167). A pesar de que Braudillard reflexiona desde la contemporaneidad, creemos que lo expuesto en las citas anteriores refleja muy bien la propaganda anticlerical de Juan Rafael Allende en la segunda mitad del siglo XIX, pues intentaba permanentemente poner en peligro los cimientos del discurso católico, presentándolo como la representación de un engaño y, más derechamente, divulgando la idea de que no existen los espacios extraterrenos, sino que los reinos de lo vivo y lo muerto conviven en la naturaleza, tal

como podemos apreciar en la siguiente cita:

La naturaleza, nuestra querida madre, para hacer que volvamos a su seno, nos hace pasar por el cri-
sol de todas las hedionde-
ces, hasta convertirnos en
polvo, i luego en frutas y
flores con las cuales se re-
galan más tarde los pala-
dares i las narices de otros
seres que se eslabonan en
la interminable cadena de
criaturas (8 de octubre de
1896, número 101).

La voz del autor, ‘voz implícita’ en el relato, proviene de aquello que Subercaseaux llama “la crítica científica”, que en el caso del diálogo recién citado tiene que ver con sustituir el imaginario católico de los espacios del más allá por una visión de la muerte ligada a la naturaleza, a lo orgánico, a la tierra. La muerte aparece como un principio de absorción donde la naturaleza es tumba y vientre a la vez, ya que la existencia humana continúa después de la muerte, transformada en diversas esencias. El retorno a la tierra da lugar a un nuevo nacimiento y, por tanto, el autor descarta de plano la posibilidad de otros espacios que acojan la muerte, en otras palabras, revoca la existencia tanto del paraíso, como del purgatorio y el infierno.

La inflexión siempre a tierra, a lo “vivo”, de la novela de

Allende, se evidencia también en la materialidad de los muertos que protagonizan el diálogo. Dicha materialidad nutre el anticlericalismo, se traduce en la elección del léxico mortuorio: cadáveres, esqueletos, osamentas, montón de huesos, armazón corpóreo. Allende ahonda incluso en un plano biológico para referirse a los esqueletos no en su totalidad, sino a partes de ellos. Con gran precisión anatómica se van mencionando en la novela las mandíbulas, los tobillos, los cuadriiles, las canillas, las carretillas, los tarros, los metatarsos, las rótulas y los fémures de los esqueletos. Estos representan tanto los restos tangibles de un muerto en particular como la muerte en sí, como un evento palpable y vinculado a la naturaleza. Los muertos de Allende no son siempre osamentas puras, algunos de ellos se presentan como cuerpos cadavéricos, es decir en descomposición, lo que suma al léxico mortuorio términos como: podredumbres, hediondeces, podrida carnaza, carne deshuesada, gusanos y ratones.

La idea explícita del retorno a la naturaleza después de la muerte, se materializa lingüísticamente a través de los vocablos: "flores" y "frutas". En dichos elementos, nos convertiríamos después de morir. ¿Cómo se repara entonces la muerte según lo contenido en la novela de Allende? Pues, la muerte se subsana en el retorno al rei-

no natural donde ha de asumir nuevas formas pertenecientes al orden del ecosistema. Así, la existencia de cada hombre continuará transformada ya sea en eslabón floral, frutal o simplemente en tierra en la interminable cadena de la existencia.

El acoso anticlerical encuentra firme cimiento también en la exhibición de una iglesia que se enriquece. Se denuncia, así, el lucro que los religiosos pretenden obtener del imaginario de la muerte y el más allá. Son los miembros de la iglesia los que devienen parásitos que sangran a sus incautos fieles. De hecho, un esqueleto que interviene en la plática a propósito de la necesidad de salvar el alma del purgatorio, los iguala a los insectos: "aquellos bichos nos sangran la vida, i nos siguen sangrando después de muertos, haciéndoles competencia a los gusanos de la sepultura" (3 de octubre de 1896, n° 101). Podemos observar también cómo la parlería de los muertos se vuelve maledicente en la cita anterior. La permisividad de la palabra da lugar, más que a la impertinencia, al insulto y a la denigración. El rebajamiento a los religiosos raya en el franco agravio, al comparárselos con bichos y gusanos. En otras palabras, se les rebaja deshumanizándolos y aproximándolos a tierra. Creemos que la degradación puede tener la intención de causar el repudio en los lectores y, a partir de ese rechazo, hacer

que el pensamiento se abra a nuevas reflexiones.

El principio material erguido por sobre el principio espiritual es igualmente denunciado por Allende:

Luego el orador, mirando la bandeja aún vacía que se había colocado al pie de mi ataúd, rugió:

¡I todavía este milagro no os ablanda el corazón, pecadores empedernidos? ¡Todavía os sentís encadenados a los bienes terrenales, que sólo os procuran la ruina eterna de vuestras almas? ¡No tendremos recursos necesarios para mañana honrar debidamente los restos mortales de ese siervo de Dios que, para felicidad nuestra, cambia sus pies humanos por patas de caballo? Sed más desprendidos, hermanos con quien tantos milagrosos favores os dispensa (14 de noviembre de 1896, n° 107).

La crítica explícita al afán de riquezas por parte de la iglesia católica, sitúa a sus representantes lejos de los ideales que abundan en sus discursos; así, como lectores, asistimos a una misa donde lo alto viene a ocupar el lugar de lo bajo; donde lo profano irrumpre en lugar de lo sacro. Los representantes de la iglesia son retirados de un

universo idealizante, son desenmascaradas sus fábulas bíblicas, y a través de un tratamiento humorístico y mordaz a la vez, Allende los configura como personajes degradados.

Reflexiones finales

En el espacio enunciativo permisivo y franco que promueve el “diálogo de los muertos”, Juan Rafael Allende materializa lingüísticamente su descontento frente a un espacio social mal conformado, cuyos dispositivos de poder (en este caso, los grupos emergentes y la iglesia), se le figuran moralmente desviados e inoperantes. En definitiva, el género del “diálogo de los muertos”, como alegoría de lugar de enunciación, va a operar como un arma retórica con la cual responder críticamente al entorno.

En esta instancia de reflexión, quisiéramos retrotraer el pensamiento de Bajtín, quien, a propósito del relato Bobok, aclara que la utilización que Dostoevski hace del “diálogo de los

muertos” no se traduce en el ‘valioso rescate de un género muerto’, sino en una propuesta profundamente novedosa. Por lo demás, señala Bajtín que: “La vida de un género consiste precisamente en sus permanentes resurgimientos y renovaciones en obras originales” (p. 199). *Cosas de los vivos contadas por los muertos* es también una obra que se apropia de la tradición, adaptando y transformando los núcleos lucianescos. No hay reproducción, por parte de Allende, ni parodia del género, sino flexibilización.

Respecto al surgimiento de la sátira menipea antigua (de la cual derivaría el “diálogo de los muertos”), Bajtín señala que:

Se ha ido formando en la época de la descomposición de la tradición nacional, de la destrucción de las normas éticas que habían integrado el ideal “venerable” de la Antigüedad clásica [...] en la época de una intensa lucha entre numerosas y heterogéneas escuelas religiosas

y filosóficas, cuando las discusiones acerca de las “últimas cuestiones” de la visión del mundo llegaron a ser un fenómeno cotidiano y de masas (p. 168).

Así también, diversos estudiosos franceses atribuyen el resurgimiento de este género en Francia, en los siglos XVII y XVIII, al contexto político y social de los autores, más específicamente, esta forma dialogada reaparecería en un contexto revolucionario y de profundos debates sociales. No es de extrañar entonces que el “diálogo de los muertos” renazca en una época de agitaciones y luchas ideológicas como lo fue el siglo XIX, no solo en Chile sino también en el resto de América Latina¹⁶. Así, el género del “diálogo de los muertos” podría instalarse, como una interesante puerta de entrada al estudio de un periodo fundacional donde se busca construir identidad y se configuran los rasgos fundamentales del futuro político, social y económico de los países americanos, cuyas tensiones se prolongan hasta el día de hoy.

¹⁶ Juan Rafael Allende no es un caso aislado en la apropiación de la creación lucianesca. El género del “diálogo de los muertos” va a cobrar vida en los siglos XVIII y XIX en diversos países de Latinoamérica, como un espacio enunciativo donde los hombres de letras, intelectuales y diaristas, se van a posicionar en la lucha por la construcción de sus repúblicas. Así, podemos recoger autores como el ecuatoriano Eugenio Santa Cruz y Espejo (1747-1795), autor de *Diálogo de muertos*, obra con tintes fundacionales; el argentino Bernardo de Monteagudo (1789-1825), creador de *Diálogo entre Atahualpa y Fernando II en los campos el/seo*; el hondureño José Cecilio del Valle (1780-1834), quien escribió *Diálogo de diversos muertos a propósito de la independencia de América*; y el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), autor de *Diálogo de los muertos Hidalgo e Iturbide*.

Referencias

- Allende, J. R. (s.f.). *Periódico El Jeneral Pililo*. Biblioteca Nacional de Chile. Sala de Microgéneros. Clasificación: PCH 1093 y PCH 1094.
- Allende, J. R.. (s.f.). *Cosas de los vivos contadas por los muertos*. En *El Jeneral Pililo*. Octubre-noviembre 1896. Mic 1088-1097, desde año 1, n° 1 (1896:mar.12) hasta año 1, n°140 (1897:feb.4) Biblioteca Nacional de Chile.
- Andries, L. (2004). Les dialogues des morts au XVIIIe siècle. *Séminaire AGON – Séance 4*. Recuperado el 10 de abril de 2016, de <http://www.agon.paris-sorbonne.fr>
- Bajtín, M. (1986). *Problemática de la poética de Dostoievski*. (T. Bubnova, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, A. (1926). Juan Rafael Allende. *Revista de historia y geografía*, enero-marzo,. 89-200.
- Baudrillard, J. (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. C. Rada, Trad.). Caracas: Monte Ávila Eds.
- Carvajal, C. (2015). Juan Rafael Allende y su diálogo con la novelística social-picaresca. *La palabra*, (27), 147-158.
- Corréard, N. (2011). Le parallèle entre anciens et modernes dans les Nouveaux dialogues des morts de Fontenelle et l'instauration d'une poétique classique du genre ménippéen. *Littératures classiques*, (75), 51-70.
- Domingues, J. (2012). Pourquoi les morts sont-ils si extravagants? *Carnets IV*, (4), 47-62.
- Donoso, R. (1950). *La Sátira política en Chile*. Santiago: Imprenta universitaria.
- Eissen, A. (2007). Pour un étude diachronique du dialogue des morts. *Revista Otrante*, (22), 7-24. París: Kimé.
- Henrichot, M. (2008). La fiction infernale dans les dialogues des morts. En A. Bouloumié, *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*. París: Imago.
- Salinas, M. (2001). *El que ríe último--: caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Subercaseaux, B. (1998). La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura en América Latina. *Estudios Públicos*, (30).
- Uribe Echevarría, J. (1973). Prólogo a la obra de Juan Rafael Allende. En *La república de Jauja*. Valparaíso: Ediciones Universitaria