

## Los ecos de Luciano de Samosata en el siglo XIX latinoamericano: el caso de Juan Rafael Allende y *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896)\*

PÁG. 181 - 206

CAROLINA CARVAJAL

Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago)

ctcarvaj@uc.cl

### Resumen

Tal como señala la investigadora Anne-Marie Favreau-Linder, Luciano de Samosata inaugura en el siglo II d.C un género literario que promete una rica prosperidad. Se trata del “diálogo de los muertos”, modelo ampliamente revisitado, imitado y moldeado desde el siglo XV hasta nuestros días. La influencia de Luciano en Europa, en países como Francia, Alemania e Italia ha sido ampliamente descrita por los estudiosos, destacándose la labor de rescate y traducción de Erasmo y Tomás Moro. El continente americano no queda ajeno a la influencia de la obra lucianesca, puesto que el formato del “diálogo de los muertos” resurge con una fuerte dimensión contestataria en los siglos XVIII y XIX, en países como Chile, Ecuador, Perú, México, Honduras y Argentina, en un contexto de intensos debates ideológicos por conformar las nuevas naciones independientes. Nuestro artículo busca evidenciar los ecos de Luciano en Latinoamérica, tomando como ejemplo la novela chilena *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896) de Juan Rafael Allende (1848-1909), la cual entabla una clara filiación a los diálogos mortuorios del autor samosatense.

**Palabras claves:** Luciano de Samosata - diálogo de los muertos - sátira, Latinoamérica - siglo XIX

### Abstract:

As the researcher Anne-Marie Favreau-Linder points out, Lucian of Samosata inaugurated a literary genre in the second century that promises a rich

\* Trabajo presentado el 30 de mayo y aprobado el 31 de julio de 2019

prosperity. We are talking about the “dialogue of the dead”, a model widely revisited, imitated and molded from the 15th AD century to the present day. The influence of Lucian in Europe, in countries like France, Germany and Italy has been widely described by scholars, highlighting the work of rescue and translation of Erasmus and Thomas More. The American continent is not oblivious to the influence of Lucian, since the format of the “dialogue of the dead” resurfaces with a strong contestatory dimension in the eighteenth and nineteenth centuries, in countries such as Chile, Ecuador, Peru, Mexico, Honduras and Argentina, in a context of intense ideological debates to shape the new independent nations. Our article seeks to highlight the echoes of Lucian writing in Latin America, taking as an example the Chilean novel *Things of the living told by the dead* (1896) by Juan Rafael Allende (1848-1909), which establishes a clear affiliation to the mortuary dialogues of the Syrian author.

**Keywords:** Lucian of Samosata - dialogue of the dead - satire - Latin America - 9th century

# Los ecos de Luciano de Samosata en el siglo XIX latinoamericano: el caso de Juan Rafael Allende y *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896)

CAROLINA CARVAJAL  
ctcarvaj@uc.cl

Reflexiones previas sobre los *dialogoi nekrōn*  
(diálogos de los muertos)

**E**l origen de este género, considerado en ocasiones un género menor, ha sido motivo de desencuentro entre diversos investigadores<sup>1</sup>. Aunque la mayoría de los estudiosos atribuye su creación a Luciano de Samosata (Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς) en el siglo II d.C, hay quienes han propuesto observar su gestación en *La Odisea* de Homero, específicamente en el Canto XI (Eric Volant, “Dialogue des morts”, 2012)<sup>2</sup> o bien, en *Las Ranas* de Aristófanes, concretamente en la escena en la que Dionisio juzga a Esquilo y Eurípides (Michel Briand,

<sup>1</sup> Lise Andries (2011), y Stéphane Pujol, en “Le dialogue d'idées au XVIIIe siècle” (1994), se refieren al diálogo de los muertos como un género menor, considerando que no ha tenido por parte de la crítica o los estudios académicos la atención que amerita, pero recalando, al mismo tiempo, que ha sido un género abundantemente utilizado por autores eminentes.

<sup>2</sup> Luciano establece claras relaciones de intertextualidad con Homero. El autor sirio revive en sus diálogos a figuras homéricas como Aquiles, Antíloco, Áyax y Agamenón. Particularmente, Luciano reutiliza el Canto XI de La Odisea para el elaborar su Diálogo XXIII y Diálogo XXVI.

2017)<sup>3</sup>. Por otro lado, la opinión de la mayoría de los investigadores converge en la idea de que se trata de un formato arduo de definir, pues parece no tener códigos genéricos bien delimitados. Lo anterior queda en evidencia gracias a las características que le han atribuido diversos estudiosos contemporáneos: “género carnavalizado y cambiante como Proteo” (Mijaíl Bajtín, 1986); “flexible a las necesidades de cada autor” (Michel Henrichot, “La fiction infernale dans les dialogues des morts”, 2008); “multiforme y heterogéneo” (Lise Andries, “Les dialogues des morts au XVIII<sup>e</sup> siècle”, 2011); “abierto y no codificado” (João Domingues, “Pourquoi les morts sont-ils si extravagants?”, 2012).

El mismo Luciano ha sido definido por Briand, en “Les dialogues des morts de Lucien, entre dialectique et satire: une hybridité générique fondatrice” (2007), como un “polygraphe transgénérique”, que ha explotado las ventajas de diversas formas literarias, en particular, el diálogo socrático y la comedia y los ha fusionado en un nuevo género híbrido, que ha dado origen al diálogo satírico o cómico que Anne Marie Favreau-Linder, en “Ici tu pourras rire sans fin...: Lucien et les dialogues des morts” (2017), propone llamar “comedia filosófica” o “filosofía satírica”.

En síntesis, en el diálogo de los muertos lucianesco convergen la dialéctica platónica, la dialéctica cínica, la comedia de Aristófanes y la epopeya homérica<sup>4</sup>. Por su diálogo con la comedia antigua, se trata de un género intrínsecamente ligado al teatro, a través de intercambios verbales animados, que replican el ritmo de la vida misma y en los cuales los personajes despliegan un habla franca e ilimitada. Es por ello

<sup>3</sup> Diversos estudiosos han ahondado en la intertextualidad que Luciano establece con Aristófanes, especialmente en su obra Menipo o Necromancia, en la cual el filósofo cínico desciende al mundo de los muertos disfrazado con una piel de león, una gorra y una lira. Al respecto, Lanaud (*Le monde des morts selon Lucien de Samosate : une récréation originale du thème de l'Hadès au II<sup>e</sup> siècle*, 2010) señala que “ce déguisement parodique permet donc à Ménippe de descendre incognito chez Hadès. Ce subterfuge avait été utilisé avant par Dionysos dans les Grenouilles, qui, chaussé de cothurnes, s'était vêtu d'une robe de femme couleur safran sur laquelle il avait jeté une peau de lion et tenait à la main une massue” (p. 21).

<sup>4</sup> La hibridez del género tiene relación con la problemática 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), a saber, a quién o a quiénes estaba imitando Luciano, qué recoge de la tradición literaria, cómo se relaciona, por ejemplo, con la sátira menipea. El estudioso francés abre además un interesante cuestionamiento, aunque no lo responde: ¿El diálogo de los muertos es un género cómico en su origen?

que, adentrándose en el arduo terreno de proponer una definición para el género, Ariane Eissen, en “Pour une étude diachronique du dialogue des morts” (2007), considerando tanto la obra de Luciano como la de sus seguidores, lo presenta como “la puesta en escena de la palabra de muertos ilustres en el más allá” (p. 21), dándole el protagonismo a “lo dicho”, y, por extensión, a la sátira, a la denuncia y a la crítica. La idea de una “puesta en escena” también contribuye a no encerrar el diálogo de los muertos en los límites del diálogo puro, sino, como señala la autora, favorecer su tránsito hacia el diálogo escénico (p. 12).

Por su parte, Michel Henrichot, en “L’intertextualité dans les dialogues des morts: les ambiguïtés de la parole apocryphe” (2008), lo define como un género independiente y lo describe como “una breve composición en prosa de dos muertos anacrónicos que se encuentran en los infiernos”<sup>5</sup> (p. 55); mientras que Lise Andries (2011), tomando en cuenta las reutilizaciones modernas del formato, pone el énfasis en su carácter de debate. El diálogo de los muertos, para la investigadora francesa, es “el género de las disputas”, cercano, por lo tanto, a la literatura panfletaria, periodística y a la literatura de cordel<sup>6</sup>.

## 1. Recepción, lectura y reescrituras de Luciano a partir del siglo XV

El conjunto de diálogos de los muertos que propone Luciano de Samosata es, principalmente, una reflexión filosófica sobre la

<sup>5</sup> El estudioso francés acota que, tratándose de un género flexible, podrían darse ciertas variantes como el encuentro de dos o más personajes contemporáneos, o bien, dar por muertos a los vivos. Así mismo, el diálogo de los muertos podría tener una mayor extensión. Solo el infierno es un elemento es imperativo para Henrichot, para que un diálogo de los muertos pueda definirse como tal.

<sup>6</sup> Ariane Eissen, en el marco del Séminaire Dialogue de la Université Blaise Pascal, en 2001, se dio a la tarea de recabar una serie de definiciones para el género en su intervención titulada precisamente: “Quelle définitions pour le dialogue des morts?” Del trabajo recopilatorio de Eissen destacamos las definiciones de J.F Demanchy (*Nouveaux dialogues des morts*, 1755): una conversación familiar donde los personajes se expresan a corazón abierto, sin limitaciones, ni respeto humano, ni pudor innecesario; M. Moutonnet-Clairfons (*Discours sur les dialogues de morts*, 1808): una condensación de la historia moral y política de un determinado contexto; B. Jullien (*Dialogues des morts de Fénelon, suivis de quelques dialogues de Boileau, Fontenelle, d'Alembert*, 1889): una invención afortunada que permite expresar sin miramientos las ideas más opuestas a aquellas que son generalmente aceptadas”; Johan Egilsrud (*Le “Dialogue des morts” dans les littératures française, allemande et anglaise*, 1934) conversación tomada de la vida misma y que jamás se pierde en las nebulosas generalidades de lo abstracto”.

precariedad de la condición humana, guiada por el pensamiento de la escuela cínica. Y, a pesar de que en los diálogos intervienen diversos personajes extraídos de la mitología, los diálogos de Luciano no se orientan al pasado mitológico o histórico de un individuo o una comunidad, sino que se preocupan “d'engager une réflexion d'ordre éthique sur la vie et sur la morts” (Favreau-Linder, 2017, p. 47).

Como señala Jacques Bompaire en *Lucien: œuvres* (2001), Luciano es un autor “Intensément épris de comique”, es decir, seducido por la risa, la cual manipulaba con una destreza remarcable (p. 587). El mismo Luciano advierte en sus *Historias Verdaderas*, que los hombres consagrados a las letras deben, posterior a un ejercicio serio de lectura, relajar el espíritu a fin de revigorizarlo. Michaël Lanaud, en *Le monde des morts selon Lucien de Samosate : une recréation originale du thème de l'Hadès au IIe siècle* (2010), refuerza esta idea señalando que “La détente dans la légèreté est un aspect que l'écrivain de Commagène juge essentiel à l'homme lettré” (p. 23).

El humorismo en Luciano se encarna en las figuras de Diógenes y Menipo, quienes, por su independencia intelectual, el desapego a lo material y la parresia, se pueden desenvolver cómodamente en la atmósfera satírica que traza el autor. Desde el espacio enunciativo del diálogo de los muertos, Luciano remueve convenciones filosóficas y religiosas del siglo II d.C. Ténganse como ejemplo, la sátira contra la impostura de quienes traicionan las enseñanzas de sus maestros y viven en contra de sus principios, la sátira contra el carácter irracional de ciertas experiencias religiosas y la falsedad de los oráculos. Por otro lado, con la risa también se castiga el apego a los bienes materiales e inmateriales, como la belleza y la gloria.

A través de la risa que despierta lo paródico, la caricatura y lo exagerado, los lectores de Luciano son llamados a cuestionar la apariencia, a desconfiar de los seudofilósofos y seudoadivinos; a poner en tela de juicio las verdades absolutas. Asimismo, se los conduce a una meditación sobre el buen vivir y el sentido de la muerte. Como podemos apreciar, Luciano y sus personajes se ríen de los asuntos propiamente humanos. Dichos asuntos son, como diría Lanaud (2010), “le socle de l'humour lucinesque” (p. 63) es decir, el pedestal en el cual se sostiene su discurso crítico.

Para Favreau-Linder (2017), Luciano inaugura, con sus *Diálogos de los muertos*, un género literario que promete una rica

prosperidad. De hecho, la propuesta heterogénea de Luciano, su risa fúnebre y la franqueza de sus personajes, va a tener una honda repercusión en literaturas posteriores. Desde el Renacimiento hasta nuestros días, la recepción y la reescritura de Luciano han influenciado posturas autoriales que reactivan la hibridez de lo serio y lo cómico. En palabras de Dominique Bertrand, en “*Rire avec les morts: un dialogue auctorial de Voltaire avec Lucien*” (2017), dicho ejercicio de recepcionar y reescribir a Luciano ha favorecido en las escrituras humanistas un hablar franco, un “franc-parler parrhesiastique” (p. 111).

En efecto, el modelo de Luciano ha sido ampliamente revisitado a partir del siglo XV en España, Italia, Alemania, entre otros países. La influencia de Luciano en la producción literaria del Renacimiento y el Siglo de Oro ha sido descrita vastamente por la crítica, tal como señala Michael Zappala en su artículo “Luciano español” (1982)<sup>7</sup>. Es probable que los autores renacentistas y áureos conocieran a Luciano a través de las traducciones al latín o al español que empezaron a circular desde el siglo XV y que tuvieron una amplia difusión en Europa<sup>8</sup>, gracias a la labor de lucianistas tan destacados como Erasmo y Tomás Moro. Cabe señalar que Luciano es recepcionado en dicho período como un moralista, tal como advierte Zappala:

Aunque el lector moderno probablemente asocie a Luciano con el escepticismo de Voltaire, para el Renacimiento las obras de Luciano eran ejemplares. Al seleccionar a Luciano, el traductor simplemente confirma el concepto generalmente aceptado en su época de que el satirista es un filósofo moral (p. 27).

<sup>7</sup> Zappala menciona a autores como Julián Apraiz (“Apuntes para una historia de los estudios helénicos en España, 1875); J.K. Demetrius (*Greek scholarship in Spain and Latin America*, 1965); M.R. Lida (“La tradición clásica de España”, 1951), Menéndez Pelayo (“Cultura de Cervantes” en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, 1942). Zappala refiere además que “la frecuencia con que se han traducido las obras de Luciano al español, da fe de su constante popularidad a través de los siglos XVI y XVII: en número de traducciones Luciano ocupa el cuarto lugar después de Esopo, Aristóteles y Epicteto” (p. 26).

<sup>8</sup> Sobre las traducciones de Luciano al español, Michael Zappala menciona que la primera traducción del *Dialogus Mortuorum XII*, data del siglo XV y estuvo a cargo de Vasco Ramírez Guzmán. Véase también A.J. Darnet (“Un diálogo de Luciano romanceado en el siglo XV”, 1925); Mar Sueiro Pena y Santiago Gutiérrez García (“Traducción, romanceamiento y difusión de un diálogo de Luciano en la España del siglo XV”, 1997) y Fernando Rubio (“Dos traducciones castellanas de un diálogo de Luciano hechas en el siglo XV”, 1950).

Al mismo tiempo, su risa es celebrada por su afabilidad, su urbanidad y su fineza, que la diferencia de la risa insolente de la comedia antigua. De hecho, Erasmo advierte sobre la risa de Luciano que “il imite la verve de la comédie ancienne, mais en réfrène le manque de tenue” (citado en Eissen, 2017, p. 10)<sup>9</sup>.

La recepción ética y estética de la obra de Luciano en el Renacimiento francés nos es conocida, principalmente, gracias al trabajo de Christiane Lauvergnat-Gagnière, “Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI<sup>e</sup>” (1981). Otros estudios, como *Lucian and his influence in Europe* (1979) de Christopher Robinson y “Rire et douter: Lucianisme, scepticisme et préhistoire de roman européen” (2008) de Nicolas Corréard ayudan a restituir el impacto de los diálogos de Luciano en la llamada “culture de l’honnêteté” (Bertrand, 2017, p. 11)<sup>10</sup>. A partir del siglo XVII el renovado diálogo de los muertos hace de la querella su forma predilecta, para intervenir en ámbitos tan diversos como la filosofía, la estética y la política; y en formatos tan variados como el panfleto, la novela e, incluso, el periódico<sup>11</sup>.

A partir de 1860, Eissen (2007) identifica dos grandes momentos para el diálogo de los muertos en Francia que son importantes de considerar a la hora de rastrear la producción de este género en el continente americano. El primer momento va de 1680 a 1712, con la revitalización del diálogo lucianesco bajo la pluma de Fontenelle, quien publica *Nuevos diálogos de los muertos* en 1683, y la producción de todos los imitadores y seguidores del escritor francés, que, al igual que él, solo optan por personajes del mundo histórico a fin de inscribirse en el principal debate estético de la época, a saber, el debate entre lo antiguo y lo moderno. A este período pertenece también la destacada obra de Fénelon, *Dialogues des morts anciens et moderne* (1712).

<sup>9</sup> La autora francesa destaca que la percepción de la risa afable de Luciano se mantiene hasta el siglo XVIII. Por ejemplo, Voltaire opina que “Lucien a su nous rendre la causticité de l'ancienne comédie mais non son effronterie” (p. 10).

<sup>10</sup> La tradición francesa del diálogo de los muertos es abundante y cuenta con autores como Fénelon, Fontenelle, Brodelon, Rémond de Saint Mard, La Martinière, Saint Bernard, Pesselier, Demanchy, Renan, Boileau, Frédéric II, Rivarol, Vauvenargues, Marmontel, Voltaire, entre muchos otros. Desde fines del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII se habrían publicado en Francia alrededor de doscientos diálogos de los muertos.

<sup>11</sup> Según el rastreo realizado por Andries, el periodista francés Bruzen de la Martinière, publicó entre 1722 y 1723 el periódico *Entretiens des ombres aux Champs Elysées*, que tenía doce apariciones al mes.

Lo que subraya Eissen de este periodo es que los autores, en gran medida, abandonan el diálogo de las ideas, la reflexión metafísica o filosófica y se da origen así a una suerte de paradoja, pues “la préoccupation principal est de savoir ce qui se passe sur la terre” (p. 137). Así, los muertos comienzan a fijar su mirada en los conflictos sociales, culturales, políticos y religiosos del mundo de los vivos.

El segundo momento abarca de 1789 a 1799 cuando los antagonismos políticos del contexto revolucionario francés favorecieron la reutilización de esta forma dialogada. Es en este periodo cuando el género del diálogo de los muertos aparece con una fuerte dimensión crítica y militante y avanza hacia un discurso político más y más radical. El tono de estos diálogos se vuelve transgresivo y violento e, incluso, vengativo<sup>12</sup>. Esto lleva a Eissen a formular la hipótesis siguiente: “les périodes de conflits intellectuelles sont des périodes favorables au développement des dialogues des morts” (p. 135).

En el siglo XIX europeo, una vez que se han apaciguado los ánimos revolucionarios, el diálogo de los muertos cae en una suerte de olvido y son muy pocos los autores que ensayan el formato. Disímil es el escenario que se observa en el continente americano donde los ecos de la Revolución francesa van a incitar los ánimos independistas y racionalistas de los pensadores coloniales y decimonónicos, respectivamente.

## 2. Los ecos de Luciano de Samosata en América Latina

### (siglos XVIII y XIX): el caso de Juan Rafael Allende

Como ya hemos advertido, las condiciones políticas, sociales y estéticas de diversos momentos históricos favorecen la recuperación de la forma literaria del diálogo de los muertos. Por lo tanto, no es de extrañar que este género reaparezca en Latinoamérica en los siglos XVIII y XIX, en un contexto de agitaciones y luchas ideológicas por la construcción de las nuevas repúblicas. Diversos autores de la época dan testimonio de ello. Entre los más destacados, podemos mencionar al peruano Pedro Peralta Barnuevo Rocha y Benavides, *Diálogos de los muertos: la causa académica* (1725)<sup>13</sup>, al ecuatoriano

<sup>12</sup> Andries pone como ejemplo los diálogos de los muertos que aparecen publicados en forma de periódicos: *Révolution dans le royaume de Pluton opérée par l'arrivée de l'ombre de Mirabeau* y *Révolution par Jean-Pierre Gallais*. Ambas publicaciones se atacaban ácidamente la una a otra desde la palestra pública del soporte prensa.

<sup>13</sup> Barnuevo fue un destacado literato, matemático, astrónomo, entre otros varios oficios, que comprendió el alcance de la sátira como arma para intervenir en las tensiones políticas y culturales de su época. En 1725 publicó anónimamente su

Eugenio Santa Cruz y Espejo, *El nuevo Luciano* (1779)<sup>14</sup>; al argentino Bernardo de Monteagudo, *Diálogo entre Atahualpa y Fernando II en los Campos Elíseos* (1809)<sup>15</sup>, al hondureño José Cecilio del Valle, *Diálogos de diversos muertos sobre la independencia de América* (1821)<sup>16</sup> y al

diálogo de los muertos y lo hizo circular clandestinamente. Según señala Jerry Williams, en “Anonymous satire in Peralta Barnuevo’s Dialogo de los muertos: la causa académica”, el texto del escritor colonial peruano puede leerse como “a biting satire and defense of the venerable institution of Literary Academies which flourished in Lima by delivering a Sharp reproach of Academy member and the elite of cosmopolitan society” (Hispanófila, nº 108, 1993, pp. 1-14).

<sup>14</sup> Santa Cruz y Espejo fue un escritor de espíritu sarcástico y mordaz, perseguido y encarcelado en varias ocasiones por la publicación de periódicos y textos que la Corona española consideró transgresores y tendenciosos. *El nuevo Luciano* de Quito o despertar de los ingenios quiteños, divulgado como manuscrito en 1779 e impreso en 1912, es un conjunto de nueve diálogos entre dos vecinos de Quito que puede leerse como un afán de reformas sociales y educativas. Santa Cruz y Espejo recurre al modelo dialógico de Samosata para enjuiciar el estado cultural de su época. En otras palabras, y tal como lo advierte Cristina Fernández en “El nuevo Luciano de Santa Cruz y Espejo. Un diálogo americano sobre el estilo oratorio y la educación” (2014), la operación crítica que *El nuevo Luciano* promueve desde un lugar de enunciación ideológicamente afín a las reformas propiciadas por la monarquía hispánica encuentra su modo de expresión en la forma del diálogo, y más particularmente del diálogo lucianesco” (p. 80). Por otra parte, la invocación a Luciano en el título de su obra se debe, según Fernández, al propósito de “insertarse en la tradición satírica de la literatura de debate” (p. 81). Junto con desarrollar una crítica y una divertida parodia a la educación de la época, el intelectual ecuatoriano enarbola en sus diálogos una propuesta de una educación renovada, basada en la racionalidad moderna e ilustrada. Cabe destacar además que *El nuevo Luciano* de quito podría considerarse la obra crítica sobre estética más antigua de Hispanoamérica según sugiere Philip Astuto en “Eugenio Espejo (1747-1795): reformador ecuatoriano de la ilustración”, 1969, p. 74.

<sup>15</sup> Mediante la adopción del formato Lucianesco, Monteagudo exhibe, sin tapujos, los abusos y los maltratos de los cuales fue víctima el pueblo americano a mano de los conquistadores españoles. Movido por un espíritu libertario, el intelectual argentino promueve, a través de su diálogo, el racionalismo y las libertades individuales. Propone abandonar la sumisión frente la Corona española y adoptar un espíritu de rebeldía nutrido de los ideales promulgados por la Revolución francesa. Tal como advierte Manuel Prada en “Revisión crítica a la propuesta de integración social y cultural de Bernardo de Monteagudo en su diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos (1809)”, el modelo dialógico es un recurso apto para el autor a fin de plasmar y divulgar su “sed de libertad”. Al mismo tiempo, el estudioso chileno advierte que Monteagudo dio a conocer su diálogo de los muertos entre los estudiantes universitarios, en plena crisis de la Monarquía española, a fin de contribuir a una insurrección que desembocó en una serie de revueltas sociales (p. 57). Gustavo García, en “Incaísmo y legitimación de la ‘Nación’ americana en el Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los

mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, *Diálogo de los muertos Hidalgo e Iturbide* (1824-1827)<sup>17</sup>.

El interés de estos y otros autores por hacer resurgir el diálogo de los muertos en nuestro continente, nos hace pensar y proponer que este tipo de género puede considerarse una interesante puerta de

Campos Elíseos” (*Káñica*, nº41, 2017, pp. 49-65), destaca que la tesis central de esta conversación filosófica-política es “quebrar la esclavitud de la patria americana”, así como también “justificar el derecho de autodeterminación de los herederos del imperio incaico frente a la usurpación de los peninsulares” (p. 49). Estos diálogos, según señala García, tuvieron una enorme importancia e influencias en los movimientos independentistas de Argentina y Bolivia en el siglo XIX.

<sup>16</sup> Acorde a lo señalado por Mario García en el estudio preliminar a las *Obras Escogidas* de José Cecilio del Valle publicadas en 1982 por la Biblioteca Ayacucho, Valle fue uno de los representantes más completos de la generación de hispanistas de principios del siglo XIX, formado por el espíritu reformista, que se enfrentó a los cambios que produjo la Independencia con un espíritu supranacional (p. 11). Entre sus diálogos de muertos más destacados se encuentra el que entablan Cristóbal Colón y Jean-Jacques Rousseau. En dicho diálogo, el filósofo francés encara vivamente al conquistador español: “pero tu descubrimiento fue funesto para la especie entera. Los españoles, los ingleses, los franceses, los rusos fueron conquistadores inhumanos. La fuerza holló todos los derechos y sacrificó lo más sagrado. Un mundo entero fue víctima de la ambición y la codicia (p. 188). Un interesante y profundo análisis de su obra se encuentra en “Los espacios de la Patria y la Nación en el proyecto político de José Cecilio del Valle” de Teresa García Giráldez, *Anuario de Estudios Centroamericanos* nº. 1, 1996, pp. 41-81.

<sup>17</sup> Autor que cultivó, en el marco de su labor periodística, diversos formatos como la epístola, el diálogo, el sueño y el viaje. Los diálogos de los muertos del intelectual mexicano, tal como señala Mariana Ozuna en su artículo “Géneros menores y ficcionalidad en el periodismo de Fernández de Lizardi” (2009), descienden de la tradición lucianesca.. La elección de Fernández de Lizardi, de adoptar el modelo de Luciano, tiene que ver con la finalidad de representar una conversación verdadera, pues este sería el modo más económico y eficaz de poner al receptor en situación e involucrarlo rápidamente en el asunto a tratar (p. 3). Cabe añadir que la propuesta dialógica de Lizardi no convoca solo a personalidades del mundo letrado, sino a miembros de las diferentes capas sociales, disponiendo de un formato escritural que configura “al menos imaginativamente, una sociedad cuya cultura política es incluyente e igualitaria, en este sentido más republicana” (p. 6).

Fernández de Lizardi es uno de los autores latinoamericanos con mayor producción de diálogos de los muertos. Entre sus obras podemos mencionar *El muerto y el sacristán*, *Diálogo entre la sombra del señor Revillagigedo, y la de un macero de esta capital*, *Las sombras de Chicharrón, Pachón, Relámpago y Trueno*, *Diálogo de tres muertos*, *Los diálogos de los muertos. Las sombras del general Lacy y don Servilio*, *Diálogo ideal. Entre Juan Diego y Juan Bernardino*, *Las tertulias de los muertos antiguos y modernos*, *Revolución furiosa de las calaveras* y *Las sombras de Concha e Iturbide*.

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 latinoamericanos, cuyas tensiones se prolongan hasta hoy.

Dentro de esta misma escena latinoamericana de formación de naciones, pero ya hacia fines del siglo XIX, resurge la apropiación del formato bajo la pluma de Juan Rafael Allende, con una dimensión contestataria y hondamente política. El diálogo de los muertos parece operar, en el caso de Allende, como la forma literaria más propicia para inscribir su discurso anticlerical y para hacerse partícipe del debate público entre laicismo y catolicismo; entre ciencia y religión.

Juan Rafael Allende fue un escritor satírico chileno, probablemente uno de los más controversiales de su tiempo, que desde 1875 hasta 1904 dio vida a más de una decena de periódicos democráticos, antioligárquicos y anticlericales<sup>18</sup>, por los cuales fue, en muchas ocasiones, perseguido, torturado, encarcelado e incluso condenado a un fusilamiento público en agosto de 1891 por su apoyo al presidente José Manuel Balmaceda, derrocado en la Guerra Civil d el mismo año<sup>19</sup>.

En el ámbito literario, Allende ensayó géneros tan variados como el cuento costumbrista, la poesía, la lira popular, la novela y la dramaturgia. Destacan entre su repertorio los relatos afilados a la picaresca *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893) y *Vida y milagros de un paje* (1893-1894); así como también los relatos que se inscriben en una larga genealogía de obras que conceden la palabra a los muertos, es el caso de *Juicio final* (1895) y *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896), un diálogo sostenido por un grupo de esqueletos anónimos en el cementerio, con el fin de reírse de sí mismos, de la *vanitas* terrenal y del fanatismo religioso.

<sup>18</sup> Allende fundó, dirigió, editó y redactó alrededor de quince periódicos a lo largo de sus 25 años de carrera, entre los cuales 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-an (1895), El Jeneral Pililo (1896-1898), El Sinvergüenza (1897), La Beata (1897), El Tinterillo (1901), El Sacristán (1902) y Verdades Amargas (1904). Los títulos de los periódicos constituyen un buen ejemplo de la vena satírica y cómica de este autor.

<sup>19</sup> Por la negativas repercusiones que tuvo el fusilamiento del periodista León Lavín en Valparaíso, el mismo año, la condena de Juan Rafael Allende fue anulada. El autor chileno se autoexilió en Ecuador por algunos meses y pronto regresó a Chile para retomar, con más mordacidad que nunca, su labor satírica contra los grupos de poder.

No tenemos certeza de que Juan Rafael Allende haya leído los diálogos de Samosata, al menos no hemos encontrado menciones al autor sirio en sus periódicos. Lo más probable, a nuestro entender, es que Juan Rafael Allende reanude un diálogo de los muertos lucianesco ya mediado por el filtro de las adaptaciones modernas, a saber, por la obra de sus principales referentes literarios: Voltaire y Quevedo.<sup>20</sup> Como bien señala Steven Hutchinson, en “Luciano, precursor de Cervantes” (2005), la imagen de Luciano nos llega “hecha y rehecha por un sinfín de postcursores como Erasmo, Tomás Moro, Ariosto, Rabelais, Shakespeare, Ben Jonson, Quevedo, Cyrano de Bergerac, Swift, Fielding, Voltaire, y otros muchos más, sin contar a sus traductores y detractores” (p. 242). De ahí que, recurriendo a términos propuestos por Hutchinson, no sería extraño, en el caso de Allende, hablar de la influencia en su obra de un “Luciano volteriano”, un “Luciano quevediano” o, incluso, “un Luciano cervantino”. Por otro lado, no descartamos que Allende haya conocido la obra de otros autores europeos que ensayaron el modelo de Luciano, así como también los diálogos de los muertos que aparecieron en Latinoamérica desde la segunda mitad del siglo XVIII.

La influencia de Luciano en la obra de Allende no es fácil de mesurar e identificar, por la ya mencionada confluencia de diversos autores en la reutilización del diálogo de los muertos. Pero queremos destacar, algunos aspectos que a nuestro parecer cobran relevancia a la hora de pensar *Cosas de los vivos contadas por los muertos* como una novela que se apropiá del formato Lucianesco y en cuyas líneas se perciben las estampas del autor sirio<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Son diversos los estudios que trazan paralelos entre el autor satírico español y Luciano de Samosata. Entre ellos destacamos “Algunos contactos entre Luciano de Samosata y Quevedo” de Antonio Vives Col (disponible en [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es)), “Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas” de Luciano López Gutiérrez (Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica, 2002, vol. 20, pp. 197-212) y “Luciano y Quevedo: la humanidad condenada” de Margherita Morreale (disponible en [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es)). También podemos considerar que los ecos de la obra Lucianesca llegan hasta Allende a través de la obra de Cervantes, de quién Allende era un lector asiduo. Véase artículos como “Luciano de Samosata, Cervantes y Don Quijote” de Antonio de Padua (Colindanzias, 2016, nº7, 9-32) y “Luciano, precursor de Cervantes” de Steven Hutchinson (en Cervantes y su mundo III, Edition Reichenberger, 2005).

<sup>21</sup> La novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* relata el encuentro sostenido por un grupo de muertos en el Cementerio General de Santiago. Durante varias noches, los muertos, sentados en círculo, se proponen hablar de sus propios males, de la vanidad de los vivos y de la hipocresía del clero católico.

Las definiciones propuestas por diversos estudiosos ya citados para el género del diálogo de los muertos (“puesta en escena de la palabra de muertos ilustres en el más allá” [Ariane Eissen, 2007], “breve conversación en prosa de dos muertos anacrónicos en el infierno” [Michael Henrichot, 2008]) nos ayudan a crear un marco dentro del cual es posible problematizar la apropiación, quizá un tanto ambigua, que Juan Rafael Allende hace de este género. La desenvoltura de Allende respecto al modelo iniciado por Samosata y luego, de cierta manera fijado y canonizado, por autores como Fontenelle, lo lleva a proponer un diálogo que se aleja de las constantes más destacadas del formato, a saber, la palabra puesta en boca de muertos célebres, el factor sorpresa que supone el encuentro entre muertos de distintas épocas y el espacio mítico del infierno o el más allá. Allende opta por un diálogo entre esqueletos anónimos, contemporáneos entre sí (y contemporáneos al autor) en un espacio concreto: el Cementerio General de Santiago de Chile.

El espacio mortuorio de Allende está poblado solo por muertos “infames”<sup>22</sup> que además, como ya señalamos, son anónimos y se identifican por su género y sus respectivos oficios. Esto ya tiene un antecedente en la obra del mismo Luciano para quien el rol biográfico no es tan decisivo como para muchos de sus precursores (Fontenelle, por ejemplo). Recordemos que Luciano hace intervenir en sus diálogos mortuorios a personajes ilustres del mundo mitológico, pero también a personajes ficticios, algunos de ellos anónimos, que se caracterizan por su estatus o por su personalidad. En el caso de Allende, creemos que esta transgresión guarda relación con la intención autorial de darle voz a los sujetos marginales de la sociedad, a saber, a aquellos que no participaban de los debates públicos o que no eran representados por las voces oficiales.

En la novela de Allende, se percibe una clara inspiración lucianesca en la representación de la muerte como un conjunto de esqueletos y cráneos en los que no quedan ya rastros de la belleza ni de la gloria de antaño. El autor chileno se siente atraído además por la representación de muertos dotados de un habla franca y de un agudo sentido del humor. De hecho, la risa aparece plasmada sobre la fisionomía de los personajes, como una especie de máscara o de rostro satírico<sup>23</sup>, mientras que la utilización del verbo *reír* nos trae reminiscencias de los muertos ideados por Luciano<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Término tomado de Foucault, *La vida de los hombres infames* (1996).

<sup>23</sup> Ver Delignon, Bénédicte. *Masques et visages dans la satire romaine : de la disgrâce physique à la grâce poétique*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

<sup>24</sup> Anne-Marie Favreau-Linder (2017) señala que los muertos de Luciano no sonríen, sino que ríen. En los Diálogos de los muertos no se encuentra ningún término de

Asimismo, los personajes denotan humanidad en cada una de sus conversaciones y carcajadas. Creemos que no se equivoca Lanaud (2010) cuando recurre a los postulados de Henri Bergson (1947) a la hora de caracterizar la risa lucianesca. Recordemos que el filósofo francés señala que “fuera de lo que es propiamente *humano*, no hay nada cómico. Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana” (p. 12). De hecho, Lanaud propone que es “la permanencia de la humanidad” lo que autoriza la risa lucianesca en el Hades.

De ello se deduce que los hombres no pueden reír sino de aquello que es propio a su naturaleza. Es lo que sucede con el amplio abanico de personajes propuestos por Allende, pues es su propia humanidad la que va tejiendo las situaciones y discursos hilarantes. Son los errores, las pasiones, los infortunios, las osadías y los vicios, propios y ajenos, los que los hacen reír a carcajadas.

La decisión de Allende de no elaborar un diálogo en el que intervienen muertos ilustres, también guarda relación con su intención de exhibir “personajes tipo”, que son a su vez anónimos y que encarnan diversos vicios de la sociedad. Es el caso del médico inescrupuloso o el joven perseguidor de herencias. Podemos considerar su inclusión en los diálogos de Allende, en un primer acercamiento, como un préstamo de la tradición literaria que va incluso más allá de Luciano, pues se trata de personajes que ya figuraban en la comedia anciana<sup>25</sup>.

Recordemos que Luciano dedica tres de sus diálogos mortuorios a los cazadores de herencias, quienes se quejan de su muerte prematura,

la familia μειδιώ (sonreír), que fue muy utilizado por Luciano en obras anteriores. Solo aparece el verbo γελάω (reír) y todos sus compuestos (pp. 48-49). Cristine Kossaifi, en “Rire et dialogue en miroir” (2017), aclara que γελάω es un término ambiguo. Por un lado, designa la calma luminosa del mar soleado y guarda relación con el apaciguamiento. Pero, por otro, en su segundo sentido, designa al “objet de risée (objeto de la risa)”, es decir, guarda relación con el acto de denigrar al otro (36-37). Del mismo modo, podemos advertir que los muertos de Allende nunca sonríen en la novela. El autor tiene predilección por el verbo reír y sus derivados, así como por la imagen de la carcajada batiente.

<sup>25</sup> Diversos formatos afiliados a la sátira menipea antigua suelen incorporar el naturalismo de los bajos fondos, cuyas expresiones de bajeza aparecen muchas veces encarnadas en el personaje del cazafortunas o el parásito. Véase: Jesús Bermúdez, “Los personajes de *El Satiricón* de Petronio, características físicas y personalidad”, *Formatae*, nº25, 2014, pp. 27-38.

aun cuando habían calculado todo para apropiarse de la fortuna de algún rico anciano. Este tipo de conversación, en la obra de Luciano, denuncia, acorde a las reflexiones de Favreau-Linder (2017), “la cupidité sans scrupule de ces jeunes gens et font écho à la tradition satirique romaine qui blâme le dévoiement des relations induites par l'amitié” (p. 52).

En *Cosas de los vivos contadas por los muertos*, el primer esqueleto al que logra oír el narrador corresponde al de un hombre de veintiún años que buscaba medrar a través de un matrimonio por conveniencia:

- Como les iba diciendo- habló un esqueleto- yo me casé muy joven, era casi un chiquillo, con una vieja que podía ser mi abuela.

- ¿Tendría plata?

- Así lo creía todo el mundo y yo también; pero a los dos meses de casada un banco le remató la hacienda. que estaba hipotecada en una crecida suma, y otro acreedor le remató casi todo el mobiliario, ¡dejándonos solo un catre<sup>26</sup> en que dormir! (...)

- ¡Pobrecito! ¡Cuánto debiste sufrir en tu luna de miel!

- Que no fue de tal, sino de... Yo habría oido decir que, para despachar luego a esas momias, lo mejor era destaparles los pies (...) Y yo, en cuanto ella cerraba los ojos y se ponía a roncar como si estuviera soplando el fuego, alzaba la cobija con mis pies, a fin de que le entrara un aire colado que en un dos por tres me dejara viudo... Pero con el aire, la vieja amanecía más *fresca*, ¡y ya comprenderán ustedes si me abochornaban sus *frescuras*!...

-Pero a la larga...

-A la larga, fui yo el que cogió una pulmonía fulminante, que al tercer día me trajo al Cerro Blanco<sup>27</sup> derecho (8).

El «resorte de comicidad», en términos de Bergson, que utiliza Allende en esta escena es exactamente el mismo que utilizó Luciano siglos atrás, es decir: la inversión de la situación. El giro inesperado

<sup>26</sup> Según el Diccionario de chilenismos y apuntes lexicográficos de J. T Medina (1928) se utilizaba habitualmente el término catre para designar una marquesa de madera, con respaldo más o menos alto, que se usaba para matrimonio.

<sup>27</sup> El Cementerio General de Santiago fue construido al norte del Cerro Blanco, en la ciudad de Santiago.

en la historia de este tipo de personaje se produce porque la muerte aparece para revertir sus planes, haciéndolos desaparecer a ellos primero y no al anciano que pretendían heredar. De este modo se desvía el curso “calculado” de las cosas y ocasiona la risa de quienes escuchan la anécdota.

Para Favreau-Linder (2017), este tipo de diálogo trabajado por Luciano es un extraño ejemplo de justicia divina, ya que la muerte precoz es presentada como un castigo decidido por Plutón, aún cuando la perspectiva cínica y epicúrea que domina los diálogos lucianescos excluye toda escatología (p. 52). El personaje de Allende, al iniciar la segunda parte de su anécdota, que no reproducimos, advierte a sus compañeros que el haber muerto antes que su mujer no fue su único *castigo*. Lo que podemos señalar al respecto, pensando en la novela que nos ocupa, es que, si bien la muerte del joven cazador de herencias puede parecer en sí misma una punición, no está seguida de un juicio *postmortem* de parte de los otros personajes, y esto nos aleja de cualquier idea de escarmiento, condena o arrepentimiento. Por el contrario, los muertos de Allende escuchan con gran complacencia la anécdota del joven cazafortunas y la celebran con animadas risotadas.

En cuanto a la figura misma del cazaherencias, podemos señalar que, a través de él, se satiriza el vicio fuerte del afán de riquezas y que en su imagen se refleja una sociedad contaminada por la codicia de lo material. Ahora bien, como decíamos anteriormente, la incorporación de este tipo de personaje puede ser considerada, en un primer acercamiento, como un guiño a la tradición literaria. Sin embargo, la figura de este cazafortunas se puede problematizar en la novela de Allende, puesto que, a nuestro parecer, guarda relación también con el contexto social inmediato del autor. De hecho, el cazafortunas que inicia el diálogo, se identifica plenamente con otros personajes elaborados por Allende en su narrativa, como es el caso de Rosalindo y Ernesto en la novela *Vida y Milagros de un pije*<sup>28</sup>. El “pije”, también conocido como “futre”, era un personaje urbano muy característico en el siglo XIX, que destacaba por su ociosidad y por ostentar, generalmente, riquezas que no le pertenecían. El *Diccionario de chilenismos* (1875) de Zorobabel Rodríguez, lo describe como un “mozo de medio pelo que sale con su ropa dominguera, tieso como si

<sup>28</sup> En dicho texto, ambos personajes buscan medrar socialmente ideando matrimonios por conveniencia.

se hubiera tragado una baqueta” (p. 227)<sup>29</sup>. A este personaje Allende quiere dar vitrina en su novela como una manera de ridiculizarlo y exponer sus inescrupulosas intenciones.

De las anécdotas relatadas por los cazaherencias, surge, tanto en Luciano como en Allende, una visión de la muerte que deviene en sí misma un evento risible, puesto que tiene un carácter inopinado y surge como un juego del destino. En la misma línea, Allende aportará otras variantes cómicas al respecto, como el relato del esqueleto que murió dos veces.

Así también, la visión de la muerte como una transición, la denuncia y la sátira contra la *vanitas* terrenal y el apego a lo material en la novela de Allende, son aspectos que rápidamente nos traen reminiscencias de los *Diálogos de los muertos* de Luciano. Sin embargo, no debemos perder de vista que la reutilización de la materia lucianesca en Allende, dado los siglos y la realidad contextual que separan a ambos autores, da cuenta de un escenario social, político y religioso que es propio del siglo XIX latinoamericano.

La *vanitas* en Luciano se vincula a la inutilidad de anclarse a los bienes materiales y etéreos, como la juventud y la belleza, así como también a los bienes inmateriales como la fama y la gloria. Dicho contenido queda claramente expuesto en el *Diálogo I* entre Diógenes y Pólux:

Diógenes: Y a los ricos, mi pequeño y querido Pólux, pregúntales que por qué razón se comportan como necios guardando toda su fortuna bajo llave, y también pregúntales por qué se torturan calculando intereses y amontonando talentos si tarde o temprano vendrán aquí con tan solo un donativo.

Pólux: Haré lo que me ordenas.

Diógenes: Por último, me gustaría que llevaras un mensaje a ese par de fuertes y hermosos jóvenes, Meligo, el Corintio y Damaxeno el púgil, que aquí no entendemos ni de rubias

<sup>29</sup> El Diccionario de chilenismos (1928) de J.T. Medina lo describe como un “tipo audaz, aficionado a vestirse con colores claros y corbatas vistosas, un tanto insolente para mirar a las mujeres, a quienes persigue sin descanso, eternamente prendido y eternamente anónimo, ocioso y paseante de profesión” (p. 288). La figura del pije en la literatura de Allende se puede profundizar con la lectura de “Las andanzas de Juan Rafael Allende por la ciudad de los palacios marmóreos y las cazuelas deleitosas. Santiago de Chile, 1880-1910” de Daniel Palma, publicado en la Revista de Historia Social y de las Mentalidades, nº XIII, Vol. 1, 2009, pp. 123-157.

melenas, ni de ojos claros o negros, no de caras azoradas, ni de tensos músculos, ni de grandes espaldas: aquí solo entendemos de una cosa: de cráneos carentes totalmente de belleza (p. 110).

Al mundo del más allá se llega sin nada, pues la muerte hace tabla rasa de todas las posesiones alcanzadas en vida. Por otro lado, los muertos aparecen igualados, cráneos indistintos los unos de los otros, de los cuales la muerte ha borrado todo signo de belleza anterior. Por su parte, la vanitas de Allende no pone su énfasis en las imágenes del tiempo fugitivo, la juventud marchita o el apego a las riquezas que se lograron conseguir en vida. Allende, a través de personajes inmersos en las transformaciones sociales del siglo XIX, centra su desprecio en el sujeto arribista, que reproduce los modelos europeos que fueron una constante en la conformación de la cultura moderna y cosmopolita en el Chile decimonónico.

La reproducción de las normas y las modas europeas en el Santiago decimonónico, francesas e inglesas principalmente, se va a percibir no solo en el mundo de los vivos; la ciudad de los muertos es también un terreno fértil para su despliegue. Así lo advierte Marco Antonio León (1997) en, quien aclara que durante el proceso independista “se imitaron con mayor facilidad los patrones de comportamiento foráneo en lo que respecta a los ritos fúnebres, los cuales, al igual que los ritos sociales, marcaron el ‘deber ser’ de la sociedad santiaguina durante el siglo pasado” (p. 126). Así, los ritos mortuorios de las clases dirigentes adquirían connotaciones relacionadas con la condición social de los muertos y sus familiares. A través de la lectura de *Cosas de los vivos contadas por los muertos* podemos constatar que la crítica social de Allende va concatenada al tópico de los funerales como se evidencia en lo relatado por el esqueleto de una joven mujer que fue ‘despachada’, como ella misma señala, por un médico partero:

Y qué lujo de enchapados de plata en el ataúd, y de cordones, y de coronas y demás zarandajas con que se atavía la muerte (...) Después, ¡abajo, a la bóveda y candado a la puerta! Minutos más tarde, esta volvía a ser abierta, y un sirviente de mi casa bajaba hasta mi ataúd, y desatornillador en mano iba sacando todas las chapas de plata de mi cajón. De primeras creí que aquel fámulo venía a robárselas; pero luego oí la voz de mi esposo que, desde la puerta le decía: no dejes ninguna, Juan. Mira que son de plata y pueden servir para otro cajón. Saca también los cordones y todas las coronas (p. 22)<sup>30</sup>.

En la cita anterior advertimos que la sátira de Allende apunta hacia “la máscara” de aquellos que una vez sepultado el lujoso cajón, deben profanar la tumba para rescatar la única riqueza que poseen. En otras palabras, Allende denuncia la ostentación de un falso estatus social, el arribismo y el aspiracionismo de los grupos sociales emergentes que encuentran en el espacio del cementerio una vitrina privilegiada.

Volcándonos al tema del espacio, y dada la importancia que se le confiere en este tipo de diálogos, no podemos desatender el gesto ideológico y político de Allende al trasladar el Hades a un espacio simbólico como el Cementerio General.

¿Por qué los diálogos de los muertos se desarrollan en el infierno? Eissen (2007) responde a esta pregunta argumentando que es el infierno el que autoriza la libertad de tono y el discurso crítico: “Dans les dialogues des morts, on peut faire tenir à des gens, dont la parole a, en outre, la gravité d'un message venu d'outre-tombe, toutes sortes de réflexions plus ou moins insolentes sur la situation ici-bas” (p. 135). En otras palabras, el infierno es el *locus* que avala el habla ilimitada sobre toda suerte de asuntos. Creemos que también es posible señalar que el más allá, “la vida más allá de la vida” en términos de Bajtín (1986), permite el punto de vista inusitado, tan característico de la sátira menipea, es decir, una amplia panorámica del espacio vital, además del distanciamiento necesario para evaluar, diagnosticar, criticar y denunciar los aspectos negativos del mundo de los vivos.

A primera vista, el espacio de los muertos no se presta a lo cómico. En el imaginario clásico el mundo del Hades es un lugar tenebroso, poblado por criaturas o sombras irreconocibles y fugitivas. Un lugar donde se escuchaban lamentos y gritos de dolor y desesperanza. De allí que la recreación festiva que Luciano propone del Hades sea una transgresión a la tradición mitológica. Según Lanaud (2010):

<sup>30</sup> Pensamos también en El Crotalón, atribuido a Cristóbal de Villalón, donde se satiriza la vanitas a propósito de fastuosos funerales y en Francisco de Quevedo y su discurso “El mundo por de dentro”, perteneciente a Los sueños. Marguerita Morreale (1955) advierte que el tema de los funerales va a reaparecer en muchos de los imitadores de Luciano. La autora agrega que los sucesores del autor sirio van a aprovechar a manos llenas el tópico funerario para criticar el aparato exterior de las ceremonias religiosas (s.p). Puede sugerirse también la revisión del artículo de Morreale titulado “Luciano y El Crótalon: La visión del más allá” publicado en Bulletin Hispanique, vol. 56, nº4, 1954, pp. 388-395.

La description infernale que propose Lucien, en dépit de quelques éléments qui diffèrent, demeure assez fidèle à la conception que les citoyens de l'Empire s'en font. Dès alors, c'est en territoire connu que s'aventure le Syrien dans ses textes ; il ne parle pas de personnages, de créatures, de divinités, de fleuves, etc. que ses lecteurs ignorent. En revanche, c'est le jeu de ces différents acteurs qui va subir une métamorphose originale. En effet, Lucien propose aux destinataires de ses œuvres une mise en scène des Enfers radicalement théâtrale: les lieux inférieurs deviennent la scène d'une comédie infernale (p. 23).

Las reflexiones del estudioso francés sobre el espacio mortuorio de Luciano y su preocupación por ofrecerles a sus lectores un espacio teatralizado, animado y familiar, iluminan las reflexiones sobre la elección de Allende de situar a los muertos en un espacio bien conocido por sus lectores, el Cementerio General de Santiago, y que es, además, uno de los lugares más emblemáticos del siglo del XIX, por simbolizar la lucha por el laicismo de Estado. Por otro lado, la escenografía macabra que propone Allende a sus lectores se vincula, de cierta manera, a la visión que muchos de ellos han de haber tenido del cementerio dada la contingencia política de la época. En efecto, diversos eventos derivados de la llamada “cuestión de cementerios” dieron origen a una percepción de la ciudad de los muertos como un lugar lugubre y terrorífico, donde los cadáveres putrefactos salían de sus tumbas<sup>31</sup>. Marco Antonio León (1997), señala que una vez secularizados los espacios mortuorios en la segunda mitad del siglo XIX, muchas familias adineradas y conservadoras se negaron a mantener a sus familiares sepultados juntos a los restos de quienes no profesaron el catolicismo en vida, y decidieron desenterrar los cadáveres para llevarlos hacia otros puntos de la ciudad. Esto dio origen, según León, a auténticas fugas nocturnas de muertos, cuyos restos atravesaban la ciudad de un extremo a otro. “Las macabras escenas que se reprodujeron una y otra vez durante los primeros días de la dictación de la ley de cementerios, no hicieron más que refrendar la idea de que el Cementerio General había pasado a ser un lugar ocupado por el demonio” (León, p. 228)<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> El intelectual decimonónico Carlos Walker Martínez relata una macabra historia al respecto en su texto *Memorias de ochenta años. Recuerdos personales, críticas, reminiscencias históricas, viajes, anécdotas*. Santiago: Editorial Nascimento, 1936.

<sup>32</sup> “Si el cementerio se ha convertido en una loquería y los cadáveres salen de sus tumbas para viajar por las calles de la capital, es, entendemos, para evitar que sean contaminados por los herejes o libres pensadores que en adelante se entierren allí”. *El Ferrocarril*, Santiago, 25 de julio de 1883. Citado en León, 1997, p. 59.

Creemos también que, en *Cosas de los vivos contadas por los muertos*, el cementerio se puede describir como un espacio de alteridad, es decir, como una heterotopía que en términos de Foucault describe un lugar que congrega otros espacios recreados por la cultura<sup>33</sup>. El traslado del más allá a un espacio alegórico como el Cementerio General de Santiago lo transforma en un *frente de lucha*, un *campo de batalla* desde donde el autor lanza sus dardos contra la iglesia; en un *confesionario* donde los muertos revelan los aspectos menos castos y menos íntegros de sus vidas; en una plaza carnavalesca, donde todos los muertos aparecen igualados por la muerte; en una *página* de la historia social del Santiago decimonónico, algo así como una *topografía* del mundo de los vivos.

“Les Enfers ne constituent-ils pas le lieu idéal pour inculquer des leçons?” Siguiendo las reflexiones de Andries (2007), es posible pensar también el espacio mortuorio como el *lugar del aprendizaje*, el espacio más propicio para instruirse en una serie de asuntos. No en vano los diálogos de los muertos, en general, están organizados como el enfrentamiento entre dos a más personajes, donde uno intenta abrirle los ojos al otro y ayudarle a confrontar una determinada realidad.

Ahora bien, considerando la construcción lucianesca del Hades como un espacio que se transforma en una “scène d'une juridiction critique qui dissipe les illusions de la vie terrestre” (Lanaud, p. 45), “le pays de la verité”, en términos de Fénelon, creemos que perviven en el espacio mortuorio de Allende algunos sentidos del Hades de Luciano, a saber: el mundo de los muertos como el *espacio de la reflexión* y el *espacio de la verdad*.

### 3. Risa y Reflexión

Es evidente que, inmerso en un período de agitaciones de índole social, política y religiosa, Juan Rafael Allende se siente atraído por el género del diálogo de los muertos que se presta bien a la confrontación pro o contra las disputas en boga. Como mencionamos en líneas anteriores, el espacio de los muertos se puede considerar el espacio de la reflexión y de la crítica y, en este sentido, debemos insistir en que ambos ejercicios se llevan a cabo a través de la risa.

La técnica humorística que propone Luciano en el siglo II d.C. es situar a sus personajes en un contexto de oralidad y espontaneidad

<sup>33</sup> Véase: *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión, 2011.

que, como advierte Anne Marie Ozanam en *Lucien: Voyages extraordinaires* (2009), tienen repercusiones en el ámbito de la comedia hasta el día de hoy:

Selon une technique que reprendront les humoristes de cabaret, Lucien cherche en permanence à créer une connivence avec son public, en caractérisant rapidement les personnages (il suffit d'un bâton et d'une besace pour qu'on sache aussitôt qui parle), en faisant allusion à des événements ou en citant des oeuvres que tout le monde est sensé connaître. Il veille à maintenir l'attention par la multiplication des personnages, la rapidité des séquences et la fréquence des jeux de mots (p. 69).

Ozanam destaca la importancia que cobra para Luciano la relación con el público. El autor quiere captar la atención de sus lectores, ganar su complicidad e invitarlos a reflexionar, demostrando que el hacerlos reír es la manera más afable y efectiva de conducirlos al ejercicio del cuestionamiento.

La complicidad con el lector se consigue, según reflexiona Patricia Gauthier en “Rire dans les dialogues de romans comiques” (2017), a propósito de los diálogos de Luciano, bajo el efecto del “double détente” (p. 146). Efecto que también podemos observar en el humorismo de Allende. Dicho “doble divertimento” o “risa simultánea”, tiene que ver con una risa compartida entre los personajes, y, por otro lado, con la alegre connivencia que se logra en entre el autor y el lector, cuyo efecto sería el de transformar la lectura en una animada conversación<sup>34</sup>.

Allende también inscribe su obra en esta dialéctica, puesto que comprende que el acto arriesgado de la parresia, en un contexto de permanente censura y persecución, solo es posible bajo la apariencia de la comicidad. A través de la risa, una risa quizás más mordaz y más insolente que la de Luciano, Allende desliza su mensaje de desconfianza frente a la impostura y charlatanería de la iglesia católica y de la oligarquía<sup>35</sup>. Desde el lugar que ocupa en el campo intelectual de su época, nuestro autor satírico, moviliza a sus lectores hacia el enjuiciamiento de aquello que han recepcionado como único y verdadero, pensando, por ejemplo, en los dogmas del catolicismo.

Como en Luciano, en Allende no hay carcajada que no sea intencional y ese “rire aux éclats”, en palabras de Christine Kossaifi

<sup>34</sup> “Le Rire est une marque d’urbanité et de civilité avec des égaux”, señala Jean-Marie Le Gall en “Rire et violences religieuses à la Renaissance”, 2015, p. 69.

<sup>35</sup> Como lo haría el samosatense contra la impostura y charlatanería de los falsos filósofos y adivinos, así como contra ciertas prácticas religiosas.

(2017) que explota en boca de Menipo y Diógenes, resuena en el Cementerio General y da cuenta de un triunfo festivo. La victoria de quienes se han enfrentado a la revelación íntegra de una verdad y, por ende, se han liberado de todos sus miedos y sumisiones.

Por último, hemos de advertir que la propuesta dialógica de Luciano, desde su aparición en la Antigüedad clásica, y a través de toda su evolución desde un diálogo filosófico, hacia una querella estética y pedagógica y, finalmente, hacia una dimensión política, ha repercutido en los intelectuales latinoamericanos de los siglos XVIII y XIX, quienes han encontrado en su flexibilidad, su mundanidad y secularidad la oportunidad de mostrar otras caras de la historia<sup>36</sup>.

Juan Rafael Allende es un ejemplo más de un intelectual que supo reutilizar la materia lucianesca de manera original, con soltura y teniendo en vista sus propios fines. De este modo, la sátira de Luciano se ve renovada y dotada de pleno sentido como un sistema escriturario propicio para responder críticamente a las contiendas ideológicas de una determinada época.

<sup>36</sup> No podemos detenernos en la suerte que ha corrido el diálogo de los muertos a partir del siglo XIX en adelante, pero debemos mencionar que las claves del género siguen vigentes hasta nuestra contemporaneidad, en la literatura de autores como Giorgio Manganelli, Heiner Müller, Tom Stoppard, José Emilio Pacheco, Manuel Rojas, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, María Luisa Bombal y Francisco Ayala, entre otros. Entre las apropiaciones lucianescas más originales, destacamos la novela *Dialoge zwischen Unsterblichen, Lebendigen und Toten* (1989) de Hans Magnus Enzensberger. Se trata de una colección de ocho diálogos entre personajes muertos, vivos e inmortales en un TalkShow televisado. El autor alemán traslada el espacio del Hades al espacio mediático de la televisión para introducir una crítica social.

## Bibliografía

- ALLENDE, JUAN RAFAEL. *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, LISE. “Les dialogues des morts au XVIII<sup>e</sup> siècle” *Séminaire AGON – Séance 4*, 05 de diciembre de 2011. Disponible en <http://www.agon.paris-sorbonne.fr>
- ASTUTO, PHILIP. *Eugenio espejo (1747-1795): reformador ecuatoriano de la ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BERTRAND, DOMINIQUE. “Rire avec les morts: un dialogue autorial de Voltaire avec Lucien”, en *Rire et dialogue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- BOMPAIRE, JACQUES. *Lucien: Oeuvres*. París, Les Belles Lettres. Tomo I, 1993. Tomo II, 1997, Tomo III 2001.
- BRIAND, MICHEL. “Les dialogues des morts de Lucien, entre dialectique et satire: une hybridité générique fondatrice” en *Art et Littérature fantastiques, Dialogues des morts*, París, Éditions Kimé, 2007.
- CORRÉARD, NICOLAS. “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*, n° 75, 2011, p. 51-70.
- DOMINGUES, JOÃO. “Pourquoi les morts sont-ils si extravagants? *Carnets IV*, n° 4, 2012, p. 47-62.
- EISSEN, ARIANE. “Pour une étude diachronique du dialogue des morts” en *Art et Littérature fantastiques, Dialogues des morts*, París, Éditions Kimé, 2007.
- FAVREAU-LINDER, ANNE-MARIE. “Ici tu pourras rire sans fin... Lucien et le rire des morts” en *Rire et dialogue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- FERNÁNDEZ, CRISTINA. “*El nuevo Luciano de Santa Cruz y Espejo. Un diálogo americano sobre el estilo oratorio y la educación*”. *Estudios de Teoría Literaria*, n°5, 2014, pp. 77-90.
- GARCÍA, GUSTAVO. “Incaísmo y legitimación de la ‘Nación’ americana en el Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos”. *Kañica*, n° 41, 2017, p. 49-65.

- GARCÍA, GUSTAVO. “Incaísmo y legitimación de la ‘Nación’ americana en el Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos”. *Kañica*, nº 41, 2017, p. 49-65.
- GARCÍA, MARIO. Prólogo *Obras escogidas de José Cecilio del Valle*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1983.
- GAUTHIER, PATRICIA. “Rire dans les dialogues de romans comiques” en *Rire et dialogue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- HENRICHOT, MICHEL. “La fiction infernale dans les dialogues des morts” en Bouloumié, Arlette *Les Vivants et les Morts. Littératures de l'entre-deux-mondes*. París, Imago, 2008.
- HUTCHINSON, STEVEN. “Luciano, precursor de Cervantes” en *Cervantes y su mundo III*, Edition Reichenberger, 2005.
- KOSSAIFI, CHRISTINE. “Rire et dialogue en miroir”, en *Rire et dialogue*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- LE GALL, JEAN-MARIE. “Rire et violences religieuses à la Renaissance” en *La Politique du rire*, París, Champ Vallon, 2015.
- LEÓN, MARCO ANTONIO. *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile 1883-1932*. Santiago, Chile Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1997.
- LANAUD, MICHAËL. *Le monde des morts selon Lucien de Samosate: une recréation originale du thème de l'Hadès au IIe siècle*. Mémoire, Université de Pau et des Pays de l'Adour, bajo la dirección de Marie-Françoise Marei, 2010.
- LUCIANO DE SAMOSATA. *Obras completas*. Madrid, Editorial Gredos S.A., 1981.
- OZANAM, ANNE-MARIE, Bompaire, Jacques. *Lucien: Voyages extraordinaires*. París, Les Belles Lettres, 2009.
- OZUNA, MARIANA. “Géneros menores y ficcionalidad en el periodismo de Fernández de Lizardi”. *Literatura mexicana*, nº20, 2009, pp. 5-40.
- PRADA, MANUEL. “Revisión crítica a la propuesta de integración social y cultural de Bernardo de Monteagudo en su diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos (1809)”. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, N°104, 2011, pp. 53-60.
- WILLIAMS, JERRY. “Anonymous satire in Peralta Barnuevo’s dialogo de los muertos: la causa académica” *Hispanofilia*, nº108, 1993, p. 1-14.
- ZAPPALA, MICHAEL. “Luciano español”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 1, 1982, pp. 25-43.