

## Risa y transgresión en Juan Rafael Allende

CAROLINA CARVAJAL  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
ctcarvaj@uc.cl

**Resumen:** *El presente artículo ofrece una lectura de la obra de Juan Rafael Allende (1848-1909) a la luz de diversos mecanismos humorísticos vinculados a las formas de risa popular (Bajtín, Stoichita, Coderch) y a la risa denigrante (Bergson) a fin de ampliar los estudios existentes en torno al humorismo de este autor decimonónico. En particular, abordamos la risa en la novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896) a partir de la siguiente pregunta de investigación: ¿qué mecanismos humorísticos utiliza Juan Rafael Allende y qué función cumplen dichos mecanismos en el asedio textual contra la iglesia católica, la oligarquía y los grupos sociales emergentes?*

**Palabras clave:** *Humor, Risa, Anticlericalismo, Juan Rafael Allende, Siglo XIX.*

**Abstract:** *This article offers a reading of Juan Rafael Allende's work (1848-1909) in the light of various humorous mechanisms linked to the forms of popular laughter (Bakhtin, Stoichita, Coderch) and derogatory laughter (Bergson) in the manner of expanding existing studies around the humor of this nineteenth-century author. In particular, we address laughter in the novel *Cosas de los vivos contadas por los muertos* (1896) from the following question of investigation: what humorous mechanisms Juan Rafael Allende uses and what function do these mechanisms fulfill in the textual siege against the Catholic Church, oligarchy and emerging social groups?*

**Keywords:** *Humor, Laughter, Anticlericalism, Juan Rafael Allende, XIX century.*

### 1. Juan Rafael Allende y su vena satírica

El estudio de la risa cuenta con una larga data. En efecto, podemos remontar sus orígenes a la Grecia clásica cuando diversos estudiosos, entre ellos Aristóteles, teorizaban sobre la risa desde ámbitos tan variados

como el literario o el médico<sup>1</sup>. Estudiosos como Umberto Eco (1984) e Ignacio Arellano (2006) concuerdan con la dificultad que representa el vasto universo del humor y la risa por cuanto en él se dan cita dimensiones tan próximas como lo satírico, la burlesco, lo carnavalesco, que, como señala Antonio Azaustre en su artículo “Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo” (2006), tienen a su vez matices diferenciadores que no siempre son fáciles de distinguir<sup>2</sup>.

En este universo animado por carcajadas sardónicas, burlescas y festivas se inscribe la obra del autor chileno Juan Rafael Allende (1848-1909), quien, armado de su propio taller de impresión y litografía, fundó, dirigió, editó y redactó alrededor de quince periódicos satíricos a lo largo de sus veinticinco años de carrera. Dichas publicaciones destacaron por su diagramación, sus combativas campañas -abiertamente anticlericales- y por el estilo burlón de su pluma. Entre ellos 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-ano* (1895)<sup>3</sup>, *El Jeneral Pililo* (1896-1898), *El Sinvergüenza* (1897), *La Beata* (1897), *El Tinterillo* (1901), *El Sacristán* (1902) y *Verdades Amargas* (1904)<sup>4</sup>.

Juan Rafael Allende fue uno de los escritores chilenos que más controversia provocó entre sus contemporáneos, sobre todo por sus arduas campañas contra la iglesia católica y la oligarquía que fueron el hilo conductor de todas sus producciones periodísticas y literarias. Se da también en Allende aquella síntesis entre la actividad literaria y política tan característica del autor decimonónico en Latinoamérica<sup>5</sup>, tal como refieren José Joaquín Brunner y Ángel Flisfisch (1983) en *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*.

<sup>1</sup> Véase Aristóteles (1988) *Poética*. Ed. De García Yebra. Madrid: Gredos.

<sup>2</sup> Un interesante análisis sobre lo burlesco y lo satírico se puede encontrar en Arellano (2006). «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro». Publicado en *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Edición de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero. España: Editorial Renacimiento.

<sup>3</sup> Dedicado al arzobispo de Santiago, Mariano Casanovas. Destaca en el título la agudeza de Juan Rafael Allende al descomponer burlescamente el nombre del religioso.

<sup>4</sup> Resulta difícil hacer un conteo exacto de los periódicos de Allende puesto que solía cambiarles de nombre para burlar las persecuciones provenientes del ámbito religioso. El listado escogido fue propuesto por Juan Uribe Echevarría (1973) en su prólogo a *La república de Jauja*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.

<sup>5</sup> Allende fue uno de los fundadores del Partido Demócrata en Santiago de Chile en 1897 y miembro de su primer directorio.

A causa de su activismo social y político, Allende sufrió persecuciones, saqueos, encarcelamientos, torturas y excomuniones<sup>6</sup>. La malquerencia que despertaba entre sus enemigos políticos se extremó al punto de ser condenado a muerte –una vez concluido el levantamiento armado de 1891– castigo del cual se libró por las negativas repercusiones que tuvo entre la población la muerte del periodista León Lavín<sup>7</sup>, fusilado poco antes en Valparaíso. El ahínco con que Allende retomó sus batallas políticas y sociales tras este episodio motivó a Carlos Walker Martínez, líder del bando vencedor, a pronunciar una frase hoy tristemente famosa: “Nunca podremos arrepentirnos lo bastante de no haber fusilado a Juan Rafael Allende”.

Los datos expuestos ayudan a definir el trabajo de Allende como una obra profundamente comprometida con las agitaciones de su entorno, a través de la cual el autor toma partido y defiende sus posiciones. Respecto a la función de la obra de Allende en la construcción de la nación en el siglo XIX, podemos decir que nuestro autor, desde la visibilidad que le aportaba el soporte prensa, se transformó en una voz que buscaba captar la complicidad de las clases populares y desnudar frente a ellas la hipocresía y los abusos de los grupos dominantes. Cabe señalar que Allende, a pesar de no ser un autor muy transitado por los estudios académicos actuales, sí gozó de una enorme popularidad en su época. Esto queda reflejado en las siguientes palabras del historiador Luis Villalobos Dintrans:

“Sin duda, Allende fue el autor predilecto de la población popular urbana de Santiago. Su literatura era un elemento cotidiano para muchos de sus habitantes. Sus periódicos empapelaban las habitaciones del pueblo, los restaurantes, o las fondas en Fiestas Patrias, y se vendían a viva voz en el sector del Mercado Central y la Estación Mapocho” (2015: 58).

Y es a raíz de su popularidad como la obra de Allende, dada su función hondamente crítica y disolvente, se granjeó un sinnúmero de detractores y odiosidades. Su obra satírica fue considerada peligrosa en su época y

---

<sup>6</sup> *El Padre Padilla* fue excomulgado en 1886 y *El Poncio Pilatos* en 1895.

<sup>7</sup> León Lavín, médico de profesión, incursionó en política siendo el director y redactor del periódico *El Comercio*, uno de los más importantes de Valparaíso. Fue fusilado durante la revolución de 1891 por sus intervenciones políticas. «El fusilamiento de León Lavín, en la oscuridad de un calabozo, en el mismo día de su prisión, sin ser sometido a juicio, es la más tremenda condenación de la misma revolución que lo sacrificara, porque con su muerte quería hacer desaparecer a su acusador» (*Arellano, Víctor* 1892: 91).

diversos grupos conservadores, junto a la iglesia católica, lo acusaron de pretender anarquizar a las masas.

## **2. Antecedentes en torno a los estudios del humorismo en la obra de Juan Rafael Allende**

En el ámbito de los estudios culturales, la prensa satírica de Juan Rafael Allende ha sido abordada desde las vías del humor por historiadores como Maximiliano Salinas (2001-2006), Daniel Palma (2004, 2009) y Rafael Díaz Ojeda (2012). Los autores mencionados han orientado su lectura hacia la corriente bajtiniana de la risa festiva.

El historiador Maximiliano Salinas, en su artículo “En tiempo de chaya nadie se enoja: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910” (2001), señala, a propósito del espíritu lúdico y libertario del carnaval, que “Allende se identificó a todas luces con la perseguida propuesta carnavalesca, con el bullicioso espíritu juvenil y bueno para ‘remoler’” (318). Allende figura celebrando con ahínco el comer, beber, bailar y cantar en actitud de rebeldía frente a la hipocresía puritana de los grupos acomodados.

Entre los años 2003 y 2005, Salinas inicia una acuciosa investigación de la prensa publicada por Allende entre 1875 y 1903<sup>8</sup>. En dicho trabajo el autor decimonónico vuelve a ser resaltado por su humorismo, erotismo y transgresión. Allende es leído por Salinas bajo lo expuesto por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1987), a saber, desde la carnavalización literaria y el grotesco festivo. Salinas (2004) presenta a Allende como un intelectual en oposición a un contexto sociocultural que percibía serio, rector y desanimado:

“Los héroes de la nación, los padres de la patria, y aun el conjunto de chilenos debían ser seres serenos, ascéticos y apolíneos. (...) La civilización burguesa se entendió como la victoria anticarnavalesca sobre las emociones, las pasiones, la animalidad biológica del ser humano. El proceso mismo de las élites del siglo XIX fue abandonar la animalidad de la corporalidad humana (Salinas 2004: 224)”.

En diversos estudios como “Erotismo, humor y transgresión en la obra satírica de Juan Rafael Allende” (2005) y “¡Y no se ríen de este leso

---

<sup>8</sup>Dicho estudio corresponde al proyecto FONDECYT 1030092 (2003 – 2004): Cultura cómica y sensibilidad popular: la prensa satírica y democrática de Juan Rafael Allende en Chile (1875-1903).

porque es dueño de millones!: El asedio cómico popular de Juan Rafael Allende a la burguesía chilena del siglo XIX” (2006) Salinas aborda a Allende como un intelectual que viene a desordenar, incomodar y escandalizar a sus contemporáneos con sus batientes carcajadas. Incluso el anticlericalismo de Allende, del cual Salinas también se hace cargo, es trabajado desde lo festivo y desde la imagen del monje glotón y libertino trabajado por Bajtín a propósito de la literatura carnavalesca de la Edad Media y El Renacimiento.

Salinas (2004) busca también sintetizar bajo el imaginario del carnaval el proyecto literario, político y estético de Juan Rafael Allende. Dicho proyecto se traduciría, para el historiador chileno, en “una reivindicación carnavalesca del cuerpo- negado por la cultura de élite- desde la condición popular y plebeya” (2004: 216).

En la misma línea se instala la lectura del también historiador Rafael Díaz Ojeda en “Humor y secularización en el Chile decimonónico. La obra de Juan Rafael Allende” (2012). Díaz Ojeda, en directo diálogo con Maximiliano Salinas, enfrenta a Allende a la ‘cultura de la seriedad decimonónica’ y continúa una lectura bajtiniana de su obra.

Díaz, en el citado documento, ahondando en la sátira anticlerical, plantea que Allende contribuyó a poner en jaque las bases del poderío católico en el siglo XIX mediante un discurso que desnudaba la cara visible de la iglesia decimonónica. Asimismo, señala que la dura crítica de Allende al sistema religioso se lleva a cabo a través del lenguaje carnavalesco que “no solo tendrá el fin de hacer reír sino transformar aquello intocable en algo más cercano, hacer del poder que oprime, algo cómico y ridículo” (90). Creemos que entre los aportes de los estudios de Díaz está la profundización en las directrices trazadas por Salinas, especialmente, en el rol que le cupo a Allende en el proceso de secularización en el Chile de fines del siglo XIX.

Por su parte, Daniel Palma, en sus artículos “De apetitos y de cañas. El consumo de alimentos y bebidas en Santiago a fines del siglo XIX” (2004) y “Las andanzas de Juan Rafael Allende por la ciudad de los ‘palacios marmóreos’ y las cazuelas deleitosas. Santiago de Chile, 1880-1910 (2009)”, presenta a Allende como un “observador perspicaz” y “comentarista saleroso” (2009: 124) de su entorno, a través de sus armas más poderosas: “el humor y la crítica social” (2009: 124).

Al mismo tiempo, la obra de Allende es presentada por Palma (2004, 2009) como un documento de gran valor para el mejor conocimiento de los hábitos de consumo entre la población chilena de fines del siglo XIX y los profundos cambios que se dieron cita en la época: nuevas formas de

socialización y nuevos personajes. Palma, respecto al valor de la obra del autor chileno, sintetiza que “Allende es capaz de transmitir la cotidianidad del habitante más modesto de la ciudad y arroja luz sobre aspectos fundamentales de su vida diaria” (2004: 417).

Tras este breve recuento crítico sobre la vena humorística de nuestro autor, queremos destacar algunos puntos que emergen como claves de lectura para aproximarse a su obra: la filiación de su escritura a la carnavalización desde las líneas propuestas por Mijaíl Bajtín (1986, 1987) y la utilización del humor como una estrategia a fin de pronunciarse críticamente sobre un momento histórico específico como lo fue el proceso de secularización y modernización que la sociedad chilena comienza a experimentar a partir de 1860.

Es un hecho que los análisis en torno al humorismo de Allende que hemos citado, particularmente los realizados por Maximiliano Salinas, gozan de un enorme valor por su novedad y sus propuestas, sin embargo, creemos que analizar el humorismo de Allende con una preponderancia de las líneas bajtinianas, podría restringir el potencial de su risa. Más aún, creemos que el diálogo con otras corrientes del humor, como las propuestas por Stoichita y Coderch en *El último carnaval* (2000), y Bergson en *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1939), permitirán extender el análisis sobre el humorismo de Allende, generar nuevas problematizaciones y postular que su risa no siempre es alegre y festiva, sino que se enriquece con los tintes que le aporta también el humor negativo y endemoniado.

### 3. Revisión de algunos mecanismos humorísticos presentes en Allende

Para profundizar en el humor de Juan Rafael Allende, hemos escogido la novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* de 1896<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Fue publicada mediante nueve entregas en el periódico satírico *El Jeneral Pililo*, entre octubre y noviembre de 1896. Posteriormente a dicha publicación nunca fue reeditada. Se encuentra disponible para su lectura en la sala de microfilm de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile de Santiago de Chile. En la MIC 1088-1097 Año 1: no.1 (1896: mar. 12)-año 1: no.140 (1897: feb. 4). A grandes rasgos, la novela cuenta la historia de un hombre que, cansado del mundo de los vivos, se dirige al Cementerio General de Santiago, 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

Mirado retrospectivamente, el humor de Allende se encuentra limitado a las coordenadas culturales del siglo XIX- si pensamos en el rol degradado que cumplen los personajes femeninos en el argumento cómico- pero, al mismo tiempo, se trata de un humor que logra plantear un desafío a la medida y a la seriedad impuesta en el siglo XIX por la iglesia y los grupos de elite.

Definir la obra de Juan Rafael Allende como una obra humorística implica identificar los variados matices que adopta el humor. Como autor cercano y comprometido con las capas medias y bajas de la sociedad, Allende quiere reír con el lector, ganar su complicidad a través de un humor festivo que se acerca a una expresión propiamente popular, en la que abundan las picardías, los dobles sentidos y los chistes sexuales. Así, el humor de Allende se vincula a la risa popular descrita por Victoriano Roncero (2010) en *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca y a la risa carnavalesca* expuesta por Mijaíl Bajtín (1986) en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986).

Por otra parte, Allende y sus personajes se ríen de la vanidad y el arribismo de las clases sociales emergentes, de la hipocresía del clero católico y del fanatismo religioso. En diversas escenas de ambas novelas, el humor se vuelve denigrante, negativo y humillante, cercano a la risa inclemente descrita por Henri Bergson (1939) en *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*.

### 3.1 La risa popular, la risa festiva

En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986), el teórico ruso Mijaíl Bajtín define el carnaval como un espectáculo sin escenario, pues todos participan de él, y sin divisiones, pues se anulan las diferencias sociales, las jerarquías y las etiquetas. Así, vida carnavalesca deviene “una vida desviada de su curso normal” (1986:173), un mundo al revés.

Teniendo en cuenta los estudios realizados, principalmente por Maximiliano Salinas (2001-2006), advertimos que es factible leer a Allende desde diversas categorías carnavalescas como la excentricidad, las disparidades, la profanación, la coronación y el destronamiento burlesco. Estos recursos carnavalescos van a operar en el autor satírico como mecanismos de crítica y degradación, pero también como un

---

satírico y humorístico que pretende, por un lado, desnudar la *vanitas* terrenal y, por otro, poner en tela de juicio los discursos dogmáticos de la confesión católica.

llamado a la muerte y a la renovación de ciertos estamentos sociales. Ya advierte Bajtín que la risa carnavalesca se relaciona con las antiguas formas de risa ritual y que por tanto “va dirigida hacia las instancias supremas, hacia el cambio de los poderes y verdades, hacia el cambio de orden universal” (1986: 179).

Examinando no solo los estudios realizados por Bajtín en torno a la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, sino también sus investigaciones sobre el dominio de lo cómico-serio en la antigüedad clásica (1986), creemos que el análisis de la obra de Allende se puede fortalecer con elementos aportados por otros géneros carnavalescos como la sátira menipea y el diálogo socrático en su fase inicial.

*Cosas de los vivos contadas por los muertos* es una novela que presenta características propias de la sátira menipea, como la fantasía irrefrenable, la creación de situaciones excepcionales, las escenas de escándalos, los estados de locura y la proliferación del elemento risa, entre otros. Cabe señalar que, para Bajtín, la creación de situaciones excepcionales en la menipea tiene que ver principalmente con el desplazamiento de los protagonistas a espacios extraterrenos, en los que esta lucha por “provocar y poner a prueba su verdad” (1986: 163). El retorno de los muertos, propuesto por Allende en *Cosas de los vivos contadas por los muertos*, es una estrategia narrativa que permite a los personajes hablar sin limitaciones y desmitificar los discursos sobre la finitud aportados por el catolicismo.

Un nexo interesante que se da entre los diálogos de Allende y la sátira menipea es su carácter de ‘actualidad’. Como ya hemos mencionado, las novelas de Allende se ofrecieron al público lector por entregas en periódicos de corte satírico. Recordemos también, que el género del “diálogo de los muertos”, en el decir de Bajtín (1986), es una de las formas que adopta la menipea, un género que “trataba siempre de adivinar y apreciar el espíritu general de su tiempo y las tendencias actuales del devenir, reaccionando contra los acentos ideológicos del entorno” (1986: 167). Había en las menipeas algo de folletín que hereda el “diálogo de los muertos” y que se apoya en la necesidad de divulgar, de hacer sátira pública de algo que no era de conocimiento general o que debía permanecer oculto.

Respecto al diálogo socrático, Bajtín (1986) señala que surge a partir de una concepción carnavalesca de la verdad, es decir, una verdad dialógica “que no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre todos los hombres que la buscan conjuntamente” (1986: 155). Los principales procedimientos del diálogo socrático, a saber, la

*síncrisis* (confrontación de diversos puntos de vista en un diálogo) y la *anácrisis* (provocación de la palabra por la palabra) se perciben en los diálogos de Allende, donde los muertos son ideólogos que se enfrentan para discutir en torno a la muerte, la materia y la trascendencia humana. Cada vez que aparece un muerto en escena es interpelado “¿Qué fue usted allá en el mundo, que tan deshuesado viene?” (12 de noviembre de 1896, nº105), “¿I tú quién eres, violín del diablo?”, “¿Por qué tienes los huesos negros como carbonizados?” (19 de noviembre de 1896, nº 108). Asimismo, la palabra provocadora de algún muerto protestante no tarda en provocar la réplica de otro que en vida profesó el catolicismo.

“- 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 cerebro, 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, núm.101)”.

Veamos otro ejemplo:

“-Y ya que de estas cosas hablamos- dijo el esqueleto de un pechoño- ¿Podrían ustedes darme noticias de mi alma?

-No tenemos noticias de la nuestra, i vamos a tenerla de la ajena.

-Es que les diré que cuando me morí, para librar mi alma de las llamas del purgatorio, dejé al cura de mi parroquia para misas i responsos casi toda mi fortuna, i a mi mujer sólo el pesar de quedarse viuda i sin recursos.

-Pues, yo sé, entonces, dónde está su alma, dijo la osamenta de un protestante.

-¿Dónde señor mío?

-En el bolsillo del cura de su parroquia.

¡Carrajada general!”

(31 de octubre de 1896, nº 100).

La síncretis establecida por los personajes ejemplifica en detalle el enjuiciamiento a los dogmas del catolicismo, particularmente a la existencia de alma y a su posible condena o sufrimiento.

Somos testigos de la preocupación de un creyente que no encuentra su alma, aun cuando se ha preocupado del “buen morir”, es decir, aun cuando ha legado toda su fortuna a la iglesia para procurar su salvación. La risa coral que sobreviene al final del diálogo podría estar generada por el comentario inesperado del interlocutor, así como también por el candor del creyente que no logra cuestionar la ausencia de su alma.

La talla ingeniosa “En el bolsillo del cura” responde, en términos narrativos, al deseo del autor por recalcar la imagen negativa de los representantes de la iglesia y, en términos ideológicos, al propósito de intensificar la sátira contra el lucro que la iglesia obtiene de la muerte. Se trata entonces de una intervención breve que puede parecer una simple ocurrencia festiva, pero que adquiere un importante valor si miramos el conjunto de la obra.

La risa de los personajes en este fragmento tiene una función de refuerzo a la crítica y también una función punitiva hacia el muerto creyente. Todos los muertos ríen (“carcajada general”) y castigan con la risa. Podríamos referirnos a la risa de la superioridad, en términos de Baudelaire, puestos que los muertos que ya han develado el secreto de la muerte utilizan la risa como una señal de desprecio moral hacia el muerto que ignora.

El humorismo también tiene en este fragmento un efecto de espejo. Si el lector comparte las mismas creencias religiosas del personaje burlado, deviene él también el objeto de la risa. Si el lector se ríe del pobre pechoño ridiculizado frente a todos, se estará riendo también de sí mismo. Viendo sus propias creencias y acciones ridiculizadas podría caer en cuenta de su ceguera.

La risa del lector, pensando que la escena citada ha despertado hilaridad en el público, opera como un mecanismo de desestructuración de las creencias heredadas. Allende, junto con suscitar la risa, busca que el lector reflexione sobre la instrumentalización de la muerte y que haga, mientras ríe, una evaluación negativa del personaje rebajado.

Víctor Stoichita y Ana María Coderch (2000), autores de *El último carnaval*, abordan el fenómeno del carnaval ya no en Edad Media, sino en la época contemporánea. La labor de ambos estudiosos constituye una preciada continuación de los trabajos bajtianos y llena los vacíos sobre el imaginario carnalesco de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Stoichita y Coderch definen lúcidamente el carnaval como un “desencadenante de energías” (2000: 17), cuyo común denominador será la alegría. El carnaval es entonces “la fiesta de la alteridad gozosa. La celebración del período a la deriva del universo, de la caída del orden” (2000: 19). De este modo, el mundo se sumerge en el caos y lo que gobierna es el desorden.

Cuatro elementos son fundamentales para Stoichita y Coderch en la definición del carnaval: “permissividad, exceso, inversión y travestismo” (2000: 19). Estos cuatro mecanismos carnavalescos están presentes en la obra de Allende, además de todo un abanico de excentricidades, escándalos, caídas, salidas de tono. El imaginario carnavalesco, entendido principalmente como una antiestructura, permite a Allende construir un espacio secular y permisivo donde el lector, mediante la risa, sea empujado hacia el enjuiciamiento de su fe. Veámoslo con un ejemplo.

Se trata de un escándalo que tiene lugar en el capítulo XVIII de la novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos*, en el cual se realiza un velorio del angelito<sup>10</sup>. Todo se desencadena cuando el padrino del niño, entrado en copas, comienza a galantear a su comadre improvisando unas payas<sup>11</sup>. Reacciona entonces el padre del niño e interviene con otra paya dirigida a su rival: “Compaire, no me espanto /que tenga tales anteojos / Si con un ojo ve tanto, / ¡Ai! ¿qué sería ¡Dios Santo! / Si tuviera los dos ojos?” (19 de noviembre de 1986, núm.108). La paya, centrada en la condición de tuerto de don Bonifacio, destaca burlescamente su defecto corporal como medio destronador. No tardó en responder el ofendido con el siguiente contrapunto: “Compaire, yo no diré/ que soi un hombre perfeuto/ pero también sepa usted/ que suerte para mí fue / el no haber nacido cheuto<sup>12</sup>” (21 de noviembre de 1896 núm., 109). La réplica dirigida al padre del niño a propósito de su malformación se relaciona también con la palabra impertinente y va a conducir el velorio a un escándalo de proporciones:

---

<sup>10</sup> Tradición popular del campo chileno y una de las principales instancias de interpretación del canto a lo divino. Se denomina angelito al niño que fallece antes de los tres años, y en ocasiones antes de los siete. Su velorio se trataba de una ceremonia que se caracterizaba por el rezo permanente del rosario, cánticos piadosos, cena de medianoche e importantes ingestas de licor durante varios días. Véase una descripción completa en [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl).

<sup>11</sup> Duelo entre cantores populares a manera de contrapunto, pregunta y respuesta, o desafío y respuesta. Su lenguaje es coloquial, o bien campesino.

<sup>12</sup> Vocablo del habla popular chilena que refiere a una persona con el labio partido o deformado.

“Aquí fue Troya.

Mi padre, que ya estaba medio pasadito a los indios, se puso de pie i le dio un feroz rabelazo a su compadre, que, a su vez, le dio con el guitarrón en la cabeza hasta hacérselo añicos.

Aunque vecinas y vecinos quisieron interponerse, los compadres siguieron propinándose silletazos, mojicones i vasazos, hasta que, derribando en la batahola una de las velas de mi altar, ardió como nube de linón, comunicándole el fuego al techo del rancho.

Entonces, el sálvese quien pueda fue general”.

(21 de noviembre de 1896, núm.109).

Después del escándalo, de la palabra fuera de lugar, de los instrumentos, sillas y vasos utilizados como armas, surge una oportunidad vital para que el niño muerto pueda reflexionar sobre los efectos negativos que la religión tiene en la vida de la comunidad. Es así como el pequeño esqueleto, a raíz de la disputa entre su padre y su padrino y en el momento en que gobierna el caos y el desorden, comienza a cavilar sobre los males del compadrazgo:

“Y como entre diez mil sacerdotes hai uno bueno, así también entre diez mil compadres hai uno leal i respetuoso de su comadre, lo mejor es sacarles el cuerpo a los unos i a los otros. ¿De qué manera? Construyendo la familia civilmente, lo cual nos libra de curas y de compadres, dos calamidades distintas, pero en buena cuenta una sola calamidad no más (21 de noviembre de 1896, nº 109)”.

Así se invita al lector, vehiculizado por la risa que seguramente le han provocado la borrachera de los personajes y sus payas injuriosas, a recapacitar sobre la importancia de construir la vida civilmente y poner un freno a las injerencias de la religión en la vida privada del pueblo. El autor parece ser consciente de la imposibilidad de desterrar la presencia hegemónica de la máquina religiosa, pero resalta la importancia de ‘soslayarla’ en la medida de lo posible. Junto a la imagen carnavalesca del fuego renovador que abrasa el rancho donde se llevaba a cabo el velorio, el autor cierra su novela enarbolando una propuesta de vida laica.

### **3.2 La risa denigratoria, el insulto y la humillación**

En su estudio *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Henri Bergson (1939) acota que la risa goza de tres características: en primer

lugar, es exclusivamente humana, en segundo lugar, es un acto de inteligencia por cuanto requiere un grado de insensibilidad y de superioridad por parte de quien ríe. Lo cómico, según Bergson, exige “una anestesia momentánea al corazón” (1939: 14). Por último, la risa es un gesto social ya que siempre se trata de la risa de un grupo.

Ahondando en el análisis de lo cómico de las formas, Bergson señala que lo cómico no es lo feo, sino lo rígido, lo mecánico, lo accidental y lo involuntario de la vida. Así, cuando nos reímos de un hombre que tropieza y cae, no nos reímos de él, sino de su falta de agilidad, de la obstinación de su cuerpo. Nos reímos “porque se ha sentado contra su voluntad” (1939: 16).

Cabe señalar que la risa tiene para el estudioso francés dos caras que se contraponen. Por un lado, la risa es un gesto de afección social (nos reímos todos juntos) y, por otro, es un castigo social (cuando nos reímos del otro). De ahí que lo cómico se refleje en las imperfecciones de un individuo o de un grupo social que requiere corrección. El método de corrección entonces sería la risa.

Entre los procedimientos cómicos descritos por Bergson (1939), repetición, inversión e interferencia de series, creemos que la inversión será una técnica recurrente en Allende para denunciar lo injusto y lo absurdo de la sociedad.

Hagamos ahora una lectura humorística de un fragmento de la novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos* que hace referencia a la práctica del retrato *post mortem*, que aparece en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX como expresión del carácter social y cotidiano de la muerte. A propósito de este evento, 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 cuadriles 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, n° 108)”.

En este episodio, Allende recurre a ciertos mecanismos humorísticos referidos por Henri Bergson (1939) en su capítulo sobre lo cómico de la situación y lo cómico verbal. Específicamente, podríamos decir que la sufrida escena que relata la muerta puede ocasionar la risa del lector que vislumbra “el diablillo de resorte”. El conflicto entre el fotógrafo y la terquedad de la muerta, cuyo cuerpo no responde; la obstinación de la cabeza que se venía hacia adelante<sup>13</sup>, la imagen del tira y afloja y la mecanicidad del cuerpo inerte pueden tener un efecto cómico. Es cómico también, señala Bergson, “Todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona (...) ¿Por qué mueve a la risa un orador que estornuda en el momento más patético de su discurso?” (1939: 45). Los mohines de la muerta, primero el de niña taimada y luego el de una persona que va a estornudar resultan ajenos a la gravedad hierática del momento. Así, el autor inserta lo ridículo en la solemnidad que buscaba la fotografía.

El humor se carga de crueldad cuando la muerta se ve completamente vejada y ridiculizada en la imagen que pasará de ella a la posteridad (en actitud de estornudo). La burla se dirige a las clases sociales emergentes del Santiago decimonónico, a la que pertenece el personaje, y radica en el hecho de emular la tendencia europea del retrato mortuorio solo por un afán de ostentación, sin apropiarse del real sentido que denotaba la práctica. Esto queda en evidencia cuando se descubre el destino final de las fotografías: “Mi sucesora me contó que varias veces vio a la cocinera de mi casa soplando el fuego con uno de mis retratos imperiales” (3 de octubre de 1896, n° 101). Y ¿cómo reaccionaron los esqueletos con el desenlace de la historia?: “Todos los muertos lanzaron una tétrica carcajada” (3 de octubre de 1896, n° 101) nos advierte el autor. Así, el lector que se une a la risa coral de los personajes, no se reirá solo con la inversión de los retratos que terminan como utensilios de cocina, sino que más ampliamente, se reirá del ‘deber ser’ arribista y europeizante de un sector de la sociedad, fuertemente censurado por Allende<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Por la utilización del pasado imperfecto deducimos que la cabeza del personaje se vino hacia adelante en repetidas ocasiones. Podemos vislumbrar la imagen cómica del fotógrafo intentando levantar una y otra vez la cabeza de la muerta.

<sup>14</sup> Un análisis más detallado de este párrafo y de la relación entre la fotografía y la muerte se encuentra en Carvajal, Carolina “Cosas de los vivos contadas por los muertos (1896) de Juan Rafael Allende: fotografía, muerte y risa”, 2020.

La risa que denigra va a ser también un mecanismo frecuente en Allende<sup>15</sup>. “¡Qué malas lenguas son estos individuos a quienes las ratas les han comido la lengua<sup>16</sup>!” (3 de octubre de 1986, nº 103). Con esa ingeniosa frase, el narrador se admira de la palabra corrosiva de los muertos y de sus sátiras que pronto se transforman en insulto y humillación. Es así como un esqueleto que interviene en la plática a propósito de la necesidad de salvar el alma del purgatorio señala respecto a los sacerdotes: “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, núm.101). Podemos observar cómo la partería se vuelve maledicente en el fragmento citado. El rebajamiento a los religiosos raya en el franco agravio, al homologarlos con bichos y gusanos. En otras palabras, se les rebaja deshumanizándolos y aproximándolos a tierra. Al situar a los religiosos en una posición inferior se busca, no solo darles una mirada burlesca, sino también crear una imagen de repudio para el lector, que lo lleve a enjuiciar sus propias creencias.

### 3.3 *El humor y lo macabro*

En *Cosas de los vivos contadas por los muertos* se aprecia una serie de imágenes provenientes de la cultura o de la sensibilidad macabra, es decir, de aquel sentir que se desarrolla en la Edad Media y que “designa a todo aquello en lo que participa lo feo de la muerte”, según indica Ignacio Duarte en “Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento” (2003: 5). La muerte aparece representada por esqueletos incompletos, mutilados o carbonizados, o bien, por cadáveres fétidos y podridos. El léxico mortuario de Allende avanza por términos como “podrida carnaza”, “carne deshuesada”, “cuerpos raídos por gusanos y ratones”, “hediondeces y podredumbres”. En dicho contexto tenebroso

---

<sup>15</sup> En su texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Bajtín marca una diferencia entre su teoría de una risa positiva y creadora y la teoría de Bergson que, según el teórico ruso, pone el acento en las funciones denigrantes de la risa (1987: 69).

<sup>16</sup> La lengua, en tanto instrumento de la palabra, es considerada una llama, tal como señalan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Dictionnaire des symboles* (2015): “La langue est considérée comme une flamme. Elle en possède la forme et la mobilité. Elle détruit où elle purifie. (...) Elle crée ou anéantit, son pouvoir est sans limite” (649). Los autores franceses también advierten que la lengua puede actuar como un flagelo, por cuanto juzga, siendo su poder tan absoluto como el de dar la vida o la muerte (647). De hecho, en el Agadá, “las malas lenguas” son uno de los cuatro flagelos que causan la perversión del mundo

del encuentro nocturno de un grupo de muertos, salidos de sus tumbas hacia los patios del cementerio, aparecen manifestaciones propias de la cultura macabra como lo son las danzas de la muerte.

Según Víctor Infantes en *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval. Siglos XIII y XVII* (1997), estas “simbolizan la finitud de la vida, el último arrepentimiento y la postrera ilusión y van cargadas de un mensaje moral, una ironía estremecedora y una denuncia social del mundo en el que nacen” (1997: 11). Cuando analiza obras emparentadas en el género literario de las danzas macabras, Infantes advierte que no en todas ellas se cumplen a cabalidad las características propias del género. En la novela que analizamos no contamos con la muerte como personaje central, no obstante, pensamos que otros elementos del texto nos permiten hablar de una danza de la muerte, a saber: el narrador denomina el baile de los muertos como una danza *macabre*, existe un motivo coreográfico, participan de ella los esqueletos del cementerio sin ninguna distinción.

“I aquí me tienen ustedes, dijo el esqueleto poniéndose de pie con no poca dificultad, convertida<sup>17</sup> 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 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 necesidades de los vivos”. (14 de noviembre de 1896, n° 107”).

Nos llama la atención que Juan Rafael Allende utilice el término *macabre* (en cursiva en la novela). 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 nos quiere comunicar el autor con todo este sinsentido? Infantes (1997) señala que las danzas macabras han estado originalmente vinculadas a la decadencia (1997: 61) y les reconoce componentes de sátira y alegoría dentro de los que pueden recogerse tópicos como la *vanitas* terrenal, la moralidad, la crítica social, entre otros (1997: 11). Esto hace sentido al interpretar la danza festiva que aparece

---

<sup>17</sup> En el texto original aparece el pasado participio del verbo convertir en su forma femenina singular quizá por error de diagramación, aunque también se podría estar haciendo alusión a la Muerte como protagonista de la Danza.

en la novela de Allende. Creemos que el autor se burla de 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 transporta irremisiblemente al París decimonónico. Los muertos, no solo fray Tobías, sino todos los que terminan sumándose a la danza, se estarían burlando del arribismo de las clases acomodadas. Nótese también la elección por parte del autor de un instrumento profundamente simbólico como el piano. El piano era un invitado infalible en las tertulias de la alta burguesía santiaguina del XIX. Representaba la incipiente modernidad y las formas de sociabilidad de la elite capitalina. Podemos deducir que la imagen del piano sin cuerda es la alegoría de una sociedad burguesa dominada por el absurdo. El cancán interpretado por un instrumento insonoro y acompasado solo por la risa de los muertos parece ser una sátira contra el absurdo de la fatuidad mundana que se transvasa al absurdo de la danza representada.

### **Reflexiones finales**

Podríamos precisar que el cuestionamiento al discurso católico sobre la muerte y la burla hacia la frivolidad de las clases sociales emergentes constituyen el núcleo del argumento cómico de la novela *Cosas de los vivos contadas por los muertos*.

A través de diversos mecanismos humorísticos, Allende cuestiona, por un lado, la instrumentalización que el catolicismo hace de la muerte y, por otro, intenta disputarle a la iglesia su dominio sobre el imaginario y los espacios mortuorios del Santiago decimonónico. Asimismo, el autor satírico se ríe del afán de reproducción de modelos europeos que rige a la elite de la época.

Respecto al anticlericalismo, creemos, en el marco de nuestra hipótesis de lectura, que los mecanismos cómicos que degradan a la iglesia y a sus representantes refuerzan la idea de laicismo de Estado promovida por el autor, y operan como un recurso de enjuiciamiento y de duda frente al dominio de la institución religiosa, no solo en el ámbito de la muerte, sino, más ampliamente, en diversas esferas de la vida privada y pública del país.

Juan Rafael Allende, embarcado en una ardua campaña anticlerical y antioligáquica, dirigida principalmente, a las capas medias y bajas de la sociedad, parece haber comprendido que la forma más eficiente de transmitir al lector sus convicciones políticas y sociales y ganar su

complicidad era creando un conjunto de textos e imágenes que invitaran, en primer lugar, a reír animadamente.

### Referencias bibliográficas

- Allende, Juan Rafael (1896): *Cosas de los vivos contadas por los muertos*. En *El Jeneral Pililo*. Octubre-noviembre 1896. Biblioteca Nacional de Chile.
- Arellano, Ignacio (2006): “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro”. En *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.). Sevilla, Editorial Renacimiento, pág. 239-259.
- Arellano, Víctor (1892): *El tribunal de sangre. Rodolfo Lavín, su vida y su muerte*. Valparaíso, Impr. de la Librería del Mercurio.
- Azaustre, Antonio (2006): “Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo”. En *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.). Sevilla, Editorial Renacimiento, pág. 11-49.
- Bajtín, Mijaíl (1986): *Problemática de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Bergson, Henri (1939): *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Díaz Ojeda, Rafael (2012): “Humor y secularización en el Chile decimonónico. La obra de Juan Rafael Allende”. *R.E.A.H*, núm.1, pág. 72-97.
- Donoso, Ricardo (1950): *La Sátira política en Chile*. Santiago, Imprenta universitaria.
- Duarte, Ignacio (2003): “Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento”. *Ars médica*, núm. 8, pág. 159-174.
- Infantes, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Palma, Daniel (2004): “De apetitos y de cañas. El consumo de alimentos y bebidas en Santiago a fines del siglo XIX”. *Historia*, núm. 37, pág. 391-417.
- Palma, Daniel (2009): “Las andanzas de Juan Rafael Allende por la ciudad de los ‘palacios marmóreos’ y las cazuelas deleitosas. Santiago de Chile, 1880-1890”. *Historia social y de las mentalidades*, núm. 1, pág. 123-157.
- Salinas, Maximiliano, Palma Daniel, Báez Christian y Donoso Marina (2001): *El que ríe último--: caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Salinas, Maximiliano (2001): “¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile, 1880-1910”. *Mapocho*, núm. 50, pág. 281-325.

- Salinas, Maximiliano (2004): "Juan Rafael Allende, 'el pequeño' y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX". *Historia*, núm. 37, pág. 207-236.
- Salinas, Maximiliano (2005): "Erotismo, humor y transgresión en la obra satírica de Juan Rafael Allende". *Mapocho*, núm. 57, pág. 199-248.
- Salinas, Maximiliano (2006): "¡Y no se ríen de este leso porque es dueño de millones!: El asedio cómico popular de Juan Rafael Allende a la burguesía chilena del siglo XIX". *Historia*, núm. 39, pág. 231-261.
- Stoichita, Víctor y Coderch, Anna María (2000): *El último carnaval*. Madrid, Ediciones Siruela.
- Uribe Echevarría, Juan (1973). "Prólogo a la obra de Juan Rafael Allende". En *La república de Jauja*. Valparaíso, Ediciones Universitarias.
- Villalobos Dintrans, Luis (2015): "La vigencia de Juan Rafael Allende" en *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (Marín Gonzalo y Gouet Adrián). Santiago, Letra Capital Ediciones.