



Serrano Muñoz, Vicente Enrique Alberto. "Memorias de un perro escritas por su propia pata (1893) de Juan Rafael Allende: novela picaresca e intelectualidad popular en la literatura chilena decimonónica". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 244-254

## ***Memorias de un perro escritas por su propia pata (1893)* de Juan Rafael Allende: novela picaresca e intelectualidad popular en la literatura chilena decimonónica**

*Memorias de un perro escritas por su propia pata (1893)* by Juan Rafael Allende:  
picaresque novel and popular intellectuality in nineteenth-century Chilean literatura

Vicente Enrique Alberto Serrano Muñoz<sup>1</sup>

Recibido: 20/12/2018

Aceptado: 23/08/2019

Publicado: 08/11/2019

### **Resumen**

*Memorias de un perro escritas por su propia pata* es una novela chilena publicada en 1893 por Juan Rafael Allende, directamente influida por la novela picaresca española. Dada la relativamente poca atención que ha suscitado entre la crítica (a pesar de la relevancia del autor para el campo cultural de la época) y el desconocimiento general que existe sobre la novela, propongo una revisión global de la obra atendiendo especialmente a su integración dentro del campo literario latinoamericano decimonónico. Serán tratados en primer lugar los orígenes de dicho campo literario, situando la época de producción de la obra en un estadio avanzado, caracterizado fundamentalmente por la figura del intelectual profesional en tanto agente cultural. La discusión se trasladará luego a la operación del modelo picaresco en Latinoamérica y Chile, enfatizando las dinámicas de transculturación y selectividad que actúan en el corpus picaresco hispanoamericano y dilucidando la capacidad del género para amoldarse a diferentes contextos enunciativos y de llevar a la literatura

### **Abstract**

*Memorias de un perro escritas por su propia pata* (literally, "memories of a dog written by its own paw") is a Chilean novel published in 1893 by Juan Rafael Allende, clearly influenced by the Spanish picaresque novel. Given the little attention the novel has aroused among critics (despite the relevance of its author to his cultural context) and the consequent general ignorance that exists about it, I propound a global revision on the work, focusing specially on its integration within the Latin American nineteenth-century literary field. First, I will discuss the origins of this literary field, positioning works such as this one in a late development stage, clearly distinguishable for the relevance of professional intellectuals as cultural agents. With this in mind, the discussion will be transferred to the operation of the picaresque model in Latin America and Chile, with special emphasis on the dynamics of transculturation and selectivity recognizable in the Latin American picaresque corpus, remarking the genre's flexibility when adapting to different enunciative contexts and taking

<sup>1</sup> Estudiante de la Licenciatura en lingüística y literatura hispánica, Universidad de Chile. Contacto: [vicente.serrano@ug.uchile.cl](mailto:vicente.serrano@ug.uchile.cl).



la crítica social. Comentaré por último algunos aspectos de la novela, señalando cómo los rasgos de la picaresca son acomodados para configurar una perspectiva popular y crítica respecto a la sociedad chilena de fin de siglo.

**Palabras clave**

Novela picaresca; novela chilena; transculturación; intelectualidad profesional; ciudad letrada; república de las letras; prensa humorística; crítica social.

social criticism to the field of literature. Finally, I will comment some aspects of the novel, showing how picaresque traits are suited into a popular critic perspective on the end-of-century Chilean society.

**Keywords**

Picaresque novel; Chilean novel; transculturation; professional intellectuality; Lettered City; Republic of Letters; humoristic press; social criticism.

Cerca de los lugares donde hay fiestas  
suele robar un hueso a otros lebreles,  
y gruñir sordamente una protesta  
cuando pasa un bull-dog con cascabeles.

En las calles que cruza a paso lento,  
buscan sus ojos sin fulgor ni brillo  
el rastro de un mendigo macilento  
a quien piensa servir de lazarillo.  
Carlos Pezoa Véliz. *El perro vagabundo*  
(2017)

**Y**a sea por lo llamativo del título, por la plena consciencia crítica vertida entre sus páginas o por la posibilidad que la obra ofrece, incluso al lector actual, de identificar entre las desventuras del protagonista algunas cualidades identitarias eventualmente vigentes en la sociedad chilena, *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893) destaca entre las numerosas obras literarias escritas durante la segunda mitad del siglo XIX por el intelectual santiaguino Juan Rafael Allende. La reciente adaptación homónima a novela gráfica desarrollada por Gonzalo Marín y Adrián Gouet (guion y arte, respectivamente) y publicada en 2015 parece confirmar el interés actual de una obra aparentemente olvidada por el público general y perdida entre los folletines que proliferaron con el asentamiento de la prensa en el Cono Sur.

El relato toma la voz de Rompecadenas Can-Pino (nombre con el que firma sus memorias, no sin antes recibir distintos nombres en sus numerosos hogares), un perro mestizo —en la obra se utiliza el chilenuismo *quiltro*— que recorre los distintos estratos de la sociedad santiaguina de finales de siglo, representados a través de doce disímiles amos y numerosos personajes episódicos. Capaz de escribir, Rompecadenas narra mediante un *racconto* sus múltiples aventuras, desde su nacimiento en un hogar aristocrático hasta su muerte; la obra es cerrada en voz de Torquemada, su único hijo, que luego de redactar el testamento dictado por su padre desde el lecho mortuorio, anuncia que pronto escribirá también sus propias memorias (lo que se hará efectivo con la publicación, dos años más tarde, de *Torquemada*, segunda novela de la trilogía clausurada en 1899 con *Continuación de las Memorias de un perro escritas por su propia pata* y eventualmente aludida en la biografía inconclusa del propio Allende, *Historia auténtica de las pellejerías y andanzas de Juan Rafael Allende, relatadas por él mismo y escritas con la única pata que le queda* de 1904).

Habitualmente la obra ha sido catalogada dentro de la novela picaresca tanto por la caracterización de los personajes como por características narratológicas y estilísticas (particularmente por su tono sardónico, tan habitual en la pluma de Allende como su interés por

la representación crítica del tejido social); no obstante, los contados investigadores que la han abordado poco han profundizado respecto a su lugar en la historia de la literatura y el pensamiento latinoamericano y chileno. El artículo aquí presentado busca, en primera instancia, contextualizar la producción de Allende dentro del desarrollo del campo literario decimonónico, para luego referir a la eventual genealogía de la novela y discutir su categorización dentro de la novela picaresca, reflexionando en torno a las peculiaridades y acomodaciones que el autor se encarga de introducir en la obra.

### **Entre letrados e intelectuales: hacia la reformulación del campo literario**

Juan Rafael Allende Astorga, nacido en Santiago en 1824, es considerado uno de los impulsores de la prensa humorística nacional. Se trata de un representante idóneo de la incipiente clase media chilena, soporte socioeconómico de la profesionalización del intelectual propia de la modernidad latinoamericana: el escritor fue criado en La Chimba (nombre adjudicado desde el siglo XVI a los barrios de marcado carácter popular aledaños al río Mapocho, en el centro de la capital) y recibió instrucción primaria en el Instituto Nacional (uno de los principales centros de educación pública del país desde su fundación, promovida por José Miguel Carrera en pleno proceso independentista). Su pertenencia a la pequeña burguesía santiaguina, distante de la aristocracia capitalina asentada ya desde la Colonia, y la relevancia que la prensa de mediana escala tuvo para el desarrollo de su obra, confirman que Allende no pudo haber desarrollado su carrera periodística y literaria más que en un estadio relativamente avanzado del campo literario nacional, entendiendo por campo literario tanto las condiciones materiales e ideológicas de producción y recepción de textos orientados principalmente a la definición del patrimonio cultural propio del reciente orden político de los Estado nación (esto es, una faceta extratextual), como las normas, estilos y valores que orientan la disposición formal y discursiva de tales productos (esto decir, la faceta propiamente literaria).

La inauguración del campo literario latinoamericano fue, durante la primera mitad del siglo XIX, responsabilidad de una primera generación de pensadores comúnmente referidos como *letrados*. Entre sus características socioculturales fundamentales cabe señalar una decidida pertenencia a los sectores oligárquicos y consiguientemente una elevada y consciente situación de poder dentro de la pirámide social poscolonial. Siguiendo la argumentación de Bottinelli (2015), dichas características, aparejadas a la precariedad de los sistemas públicos de producción, masificación y recepción de textos en las jóvenes naciones latinoamericanas, otorgaron un “valor fáctico [a] sus producciones discursivas” en forma de una “enunciación performativa fundacional” (58): los textos literarios producidos en el circuito de la generación letrada pueden caracterizarse, pragmáticamente, como una literatura que pretende formular e instaurar una identidad nacional antes que buscarla y describirla; un hacer cosas con las palabras posible sólo a través de los tinteros más poderosos. Rama (1984) se ha referido a esta dinámica de producción bajo el concepto *ciudad letrada*: se trata de un proyecto simbólicamente continuador del reparto colonial de producción y consumo de bienes culturales, que a través de la palabra escrita instaurará una labor de búsqueda, elaboración, instauración e institucionalización de una intelectualidad propiamente latinoamericana, siempre circunscrita a los sectores oligárquicos y eclesiásticos, y funcionando como “anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (32). No obstante, tanto este ‘anillo’ como el propio poder centralizado en torno al que se organizaría distaron de la armoniosa homogeneidad que la metáfora de Rama podría sugerir, sin jamás estar exentos de fisuras e irregularidades. En palabras de Bottinelli: “hablamos de un momento en que los propios programas político-intelectuales se hallaban en debate y eran fruto de pugnas materiales que llegaron no pocas veces a la guerra civil -el caso de México y Chile lo muestran eficientemente” (55).

La inestabilidad político-administrativa de los Estados-Nación latinoamericanos y un clima social de considerable densidad crítica se desarrolló en paralelo a una modernización industrial en toda América Latina, entre cuyas consecuencias ha de subrayarse la expansión de la imprenta y la consecutiva profesionalización de la prensa y la actividad intelectual. Simplificando casi al extremo la esquematización historiográfica del desarrollo del campo literario latinoamericano decimonónico podría decirse que, entrada la segunda mitad de siglo, el infranqueable proyecto de la ‘ciudad letrada’ oligárquica atravesó una crisis lo suficientemente profunda como para disgregar su centralización, transmutándose en una especie de ‘república de las letras’ (Bottinelli 56) cuyas voces, entre crisis políticas y sociales y nuevos medios de divulgación y comunicación (específicamente la prensa de mediana escala), encuentran un lugar en el proyecto de discusión por la identidad nacional, proliferando y alcanzando nuevos agentes y estratos sociales. De esta manera, se formulará un campo literario que opone a las “débiles redes de producción y creación de obras literarias y de bienes culturales” (Bottinelli 58) y a la concentración de poder y autoridad intelectual dentro de los círculos letrados, un nutrido mercado editorial donde la prensa y el periodismo cobrarán un protagonismo directamente proporcional a su relativa autonomía respecto al poder político centralizado, y que encuentra su amparo en la formulación de la burguesía nacional por oposición a la oligarquía poscolonial.

### **Voltaire chileno: Juan Rafael Allende y la figura del intelectual popular**

De acuerdo con Virgilio Figueroa, en su *Diccionario histórico y biográfico de Chile* de 1925, Juan Rafael Allende, que “sabía el latín, griego y sánscrito [...] y manejaba la pluma [...] con la destreza con la que los perdonavidos manejan el arma con que han de sacrificar al adversario” (447), comenzó su carrera como periodista a los veintiún años en *La Libertad*, un pequeño periódico moderadamente conservador. Como ha sido dicho, la prensa fue en estos años uno de los principales soportes para la emergencia de la figura social y discursiva del intelectual; se trata de un momento de transformación del campo cultural latinoamericano, que transita de la poderosa hegemonía del letrado hacia la modesta y proletarizada labor del nuevo intelectual.

Hacia la década de 1870 esta transformación parece estar bastante afiatada; son los años en que las primeras obras dramáticas de Allende triunfan en el Teatro de Variedades, plataforma cultural que contribuirá a la extensión de las artes escénicas hacia los sectores medios de la sociedad chilena. Tal fue el éxito de estas primeras incursiones literarias que el ingreso percibido permitió al autor abrir *El Padre Cobos*, primero entre una veintena de periódicos y publicaciones de circulación masiva fundados por Allende entre 1875 y la primera década del siglo XX, donde dará a conocer varias obras literarias, y que servirán de base tanto para su éxito creativo y económico como para la instauración de una carrera periodística “larga, continuada y llena de escándalos y de persecuciones” (Figueroa 449). Entre sus espacios editoriales, junto a *El padre Cobos* sobresalen: *El Pequén*, folletín y seudónimo bajo el cual publicó numerosos poemas patrióticos de positiva recepción entre los años de la Guerra del Pacífico, repartido incluso entre los soldados en campaña; *El Ferrocarrilito*, un pequeño periódico de amplia circulación (cuyo nombre eventualmente parodia al periódico monttvarista *El Ferrocarril*); *El Padre Padilla*, que vino a confirmar el éxito de su antecesor *El Padre Cobos* y *El Poncio Pilatos*, donde *Memorias de un perro* fue publicada por entregas periódicas en forma de folletín, sólo meses antes de tomar forma de libro. Entretanto, y como se ha anticipado, Allende se desempeñó ampliamente como dramaturgo y director teatral, escribiendo alrededor de quince obras dramáticas habitualmente cómicas, “algunas de las cuales las representaba él mismo en numerosas jiras artísticas que hacía por los principales pueblos del territorio” (Figueroa 447).

Adicionalmente, participó en publicaciones políticas cercanas al Partido Demócrata, del cual fue uno de los fundadores.

Para la década de 1880, Allende, para su éxito o ruina, es ya una figura controversial. En un folleto propagandístico de lineamientos socialistas escrito en 1904, titulado *Obreros i patronos: conflicto entre el capital i el trabajo en Chile*, relata:

Yo fui excomulgado el año 86 por el obispo Larrain Gandarillas. Mas tarde, el año 95, lo fuí por el arzobispo Casanova. I finalmente, en ese mismo año 95, lo fuí por el Vicario Rafael Prado. Si no he sido quemado en la plaza pública, habrá sido talvez porque se me ha conmutado la *pena de muerte*, o sea, de morir quemado, por otra mas terrible todavía: la de vivir sitiado por el hambre! (39)

Una vez concluida la Guerra civil chilena de 1891, habiendo sido simpatizante del derrotado José Manuel Balmaceda (aunque, cabe señalar, tras manifestar anteriormente un profundo rechazo hacia el gobernante, tránsito ideológico a partir del cual pueden identificarse la inestabilidad política y la densidad crítica en la sociedad chilena de fin de siglo a las que antes se asoció la emergencia y profesionalización de los intelectuales), Allende fue encarcelado en más de una ocasión, bajo acusaciones de agitador y conspirador: según relata Virgilio Figueroa, en septiembre de 1891 “fue saqueado, preso y se escapó del patíbulo por un milagro de la providencia” (447), tras lo cual partió voluntariamente a un breve exilio. A pesar de todo, Allende no dejó de publicar hasta su fallecimiento en 1909, aunque su éxito a principios del XX no fue el mismo que el de dos décadas atrás. Fue reconocido, tanto por sus contemporáneos como por la crítica inmediatamente posterior, como uno de los más agudos y relevantes intelectuales del período. Figueroa llegará a apodarlo “el Voltaire chileno”, describiendo su figura en los siguientes términos:

Era una curiosa amalgama de ciencia y jocosidad, de eclecticismo y jocosidades. Para algunos era un sabio y para otros un escritor vulgar y pornográfico. En realidad, poseía conocimientos eclécticos y cosmopolitas, que solían empañarse o desaparecer ante su antifaz de satírico y de poeta popular. Era un sabio vestido con el traje de Momo o un Aristófanes que poseía el alma de los seres superiores. (447 y ss.)

### La dinámica picaresca en Hispanoamérica

Entre quienes se han ocupado de la obra, la categorización de *Memorias de un perro* dentro de la picaresca ha sido unánimemente aceptada, aunque no sin antes advertir una serie de desajustes respecto a la conceptualización más difundida del género, objeto también de discusiones en torno a su rigidez conceptual. Lázaro Carreter (1970) se ha referido a la problematicidad del género picaresco hipotetizando que “quizá ninguno como éste muestre su artificioso carácter de construcción dialéctica autónoma y, por tanto, infinitamente variable, en función de supuestos que, en teoría, pueden variar sin límite” (27). A partir del estudio de sus orígenes, ubicados eventualmente entre el *Lazarillo de Tormes* y el *Buscón* de Quevedo, la picaresca bien puede ser pensada, antes que como una norma o un corpus, como una categoría para designar un fenómeno artístico en constante construcción y transformación, potenciado y socializado gracias al desarrollo de la actividad literaria en diferentes contextos: la novela picaresca es, en este sentido, la principal –pero no exclusiva– manifestación formal de un fenómeno discursivo cuyos orígenes se remontan a la España del siglo XVI, afiatándose hacia el XVII y pudiendo alcanzar, aunque a través de severas y discutibles transformaciones, incluso

la novela contemporánea. No obstante, a pesar de tal variabilidad formal, Lázaro Carreter reconoce que:

múltiples rasgos formales y semánticos del *Lazarillo* vertebran con carácter distintivo toda la picaresca [...]: a) la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias [...]; b) la articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica y; c) el relato como explicación de un estado final de deshonor. (31 y ss.)

Estos tres aspectos orientan la lectura aquí ofrecida y se volverá sobre ellos más adelante. Opiniones como la de Lázaro Carreter indican que asir el discurso picaresco desde su flexibilidad enunciativa podría ser un método de abordaje teóricamente productivo y constituir un útil desafío para la crítica especializada; a través de ello podría facilitarse la comprensión de novelas que, como las *Memorias*, abren la interrogante sobre el atractivo que lo picaresco pudo ejercer sobre aquellas voces situadas espaciotemporalmente fuera de la España aurea.

En este sentido, regresando a la breve caracterización antes ofrecida respecto al campo literario latinoamericano de fines del XIX, cabría subrayar aquella búsqueda de identidad cultural, tan frecuentemente relacionada a intercambios culturales entre una Latinoamérica independiente y en proceso de modernización, y un pasado colonial ibérico que los literatos, hasta entrado el siglo XX, declaradamente quisieron superar, muchas veces prestando atención a las más diversas tradiciones literarias. A esto se ha referido Rama (1982), destacando la *transculturación* como mecanismo sustancial para la gestación del campo literario en la Latinoamérica poscolonial: buscando un discurso de ‘independencia, originalidad y representatividad’, los autores decimonónicos habrían efectuado un proceso de ‘selectividad, acomodación e invención’ de formas expresivas provenientes de la tradición europea. Esta fórmula de intercambio cultural “cumplirá esta selectividad, sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un *ars combinatorio* adecuado a la autonomía del propio sistema cultural” (38). Con esto en mente, no debiese sorprender demasiado, en primer lugar, que en medio del proceso de selectividad propio de la producción literaria hispanoamericana decimonónica se rescate el modelo picaresco, tan capaz de amoldarse a nuevos contextos enunciativos; en segundo lugar, considerando que el rasgo más comúnmente identificado de la picaresca es su capacidad de hacer literaria la crítica social mediante la utilización de un lenguaje más próximo a la expresividad popular que a las formas cultas, que esta operación transcultural tome lugar en el estadio de desarrollo del campo literario dominado no por los círculos letrados sino por la figura civil, crítica y dispuesta a controversia del intelectual.

Con todo, no es en este estadio que se encuentra la génesis del discurso picaresco en nuestro continente: como bien ha documentado Fernández (2011), es posible identificar un marcado ascendente picaresco en textos coloniales de tan temprana data como los *Naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca (publicado inicialmente en 1542, con una versión definitiva de 1555), atravesando los próximos siglos de colonia en títulos como *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora o *El lazarillo de los ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandra. Para Fernández, no obstante, tales obras no cumplen estrictamente la condición de novela que la crítica les ha querido adjudicar; no será sino hasta 1819, con la publicación de *El Periquillo Sarniento* de Joaquín Fernández de Lizardi que pueda hablarse de una auténtica novela picaresca hispanoamericana. En esta obra, tan frecuentemente considerada la primera novela de América Latina, “Lizardi adapta la forma picaresca al espíritu ilustrado en un libro que parece marcar el fin de una tradición literaria que iba desde *Lazarillo* hasta Lesage” (Sommer 28), clausura que consiste, antes que nada, en la transposición de un modelo narrativo

peninsular a una enunciación americana, con la novela como soporte estructural; en segundo lugar, en la cualidad ilustrada que gobierna dicha enunciación, la cual acaba por situar al producto transcultural en una esfera separada de su referente original. De esta manera, lo verdaderamente interrumpido por la novela picaresca hispanoamericana no es el discurso picaresco sino su especificidad peninsular, mediante el trasvase funcional de sus caracteres en un marco específico. Tal marco es, para el apodado Pensador Mexicano, el establecimiento de caracteres nacionales en medio del proceso independentista: de ahí que tanto el *Periquillo* como sus otros relatos de corte picaresco, *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* y *La educación de las mujeres, ó, la Quijotita y su prima*, lleven inscrita una marcada finalidad moralizante (ciertamente, más explícita en el *Periquillo* que en *Catrín*). A este respecto cabe señalar, por último, siguiendo la lectura propuesta por Mariana Rossetti (2011), que uno de los rasgos esenciales del *Periquillo* es su afán crítico orientado especialmente al cuestionamiento de la institucionalidad letrada. En palabras de Rossetti:

La novela de Lizardi construye una “retórica del andar” (de Certeau 1996: 111) propia de un letrado que asume el papel de pícaro como desafío a la ciudad letrada (aunque añore en lo más profundo de su ser adquirir su reconocimiento). Mientras que la misma representa un lugar simbólico que desea absorberlo todo, fagocitar todo accionar humano a través de una lectura quietista y uniforme, *Periquillo Sarniento* conforma un recorrido que consiste en “abrir surcos”, colocar la mirada en aquellos lugares que deben permanecer vedados para el ojo popular. Al hacer esto, conforma con sus pasos espacios nuevos en los que se articulan “brechas” o “agujeros negros” en donde se inserta el relato de un hombre ignorado por los demás, vapuleado por sus pares. (6)

De cierta manera, estableciendo en su novela una temprana y significativa ruptura respecto a aquella ‘ciudad letrada’ de la que ha hablado Rama, Lizardi parecía adelantar un ánimo propio de la emergencia del intelectual profesional, popular y crítico. Es bastante decidor que tal ruptura se manifieste, no sólo en forma de novela (género prototípico de aquellas ‘ficciones fundacionales’ de las que habla Sommer), sino precisamente como novela picaresca: el caso del *Periquillo* invita a considerar la triple imbricación entre discurso picaresco, narrativa novelística, y desinstitucionalización y agudización crítica de la literatura hispanoamericana en plena modernización.

### Perros y pícaros en el Chile decimonónico

Una década antes de la publicación de las *Memorias*, el Chile del siglo XIX contaba ya con una novela costumbrista con tintes picarescos: *Primeras Aventuras del Maravilloso Perro Cuatro Remos* de Daniel Barros Grez, publicada como folletín en el periódico El Mercurio de Valparaíso entre febrero y julio de 1883. Si bien el tratamiento de esta obra escapa de los objetivos de este artículo, cabe mencionarla por su manifiesto parentesco con la que aquí nos ocupa: Cuatro Remos, personaje principal de la novela homónima, aparece en la novela de Allende bajo la forma de un mártir milagroso, santo patrón de los perros callejeros como el propio Rompecadenas. Ciertamente, este juego intertextual no es gratuito: más que a modo de homenaje, Allende lo utiliza para sumar a la novela otra dosis de aquella sardónica crítica social tan propia de su pluma, aludiendo eventualmente al privilegio socioeconómico que favoreció la carrera literaria de Barros Grez. Así, en el capítulo XIV de las *Memorias*, Rompecadenas afirma: “Si Cuatro Remos gozó del respeto y consideración de toda Valparaíso, no fue tanto por sus servicios prestados al cuerpo de bomberos, cuanto porque fue perro a quien nunca le faltó una chaucha en el hocico ¡Poder del oro!” (66). Tal como Lizardi se distanciaba con su

Periquillo de la esfera letrada, Allende, intelectual de marcada inclinación popular, parece renegar en voz de Rompecadenas del circuito literario burgués.

La crítica ha sabido identificar el parentesco existente entre ambas picarescas perrunas chilenas y la novela ejemplar cervantina *El coloquio de los perros* (cf. Castro 2015, Subercaseaux 2013). En *Cuatro Remos* dicho parentesco se hace explícito cuando, en el capítulo XV, el narrador cronista afirma sobre el protagonista que:

si no poseía el habla de Cervantes, si él no hablaba como los clásicos canes Cipion y Berganaz [sic], que el inmortal poeta hizo dialogar con tanto seso, al menos podía muy bien expresarse en su perruna lengua con toda la elegancia y corrección de un can ilustrado y de buena sociedad. (I, 121)

Para el caso de la novela de Allende, el parentesco cervantino, sin ser declarado, es fácilmente reconocible a partir de la similitud narrativa que guarda con el *Coloquio*, bastante mayor que la existente entre éste y *Cuatro Remos*. En su detallado artículo acerca de este asunto, Castro (2015) ha destacado el hecho de que los canes de Allende tengan efectivamente una voz propia al igual que Cipión y Berganza (en la novela cervantina queda abierta la interrogante por la verosimilitud y naturaleza de los animales parlantes, mientras que en las *Memorias* los perros decididamente no parecen ser capaces de comunicarse en la lengua humana sino mediante la escritura, aprendizaje que Rompecadenas debe al último de sus amos, el bondadoso Querubín Toro y Manso), como también numerosas semejanzas estructurales (la narración como relación autobiográfica de un perro, ordenada episódicamente mediante el servicio a distintos dueños, los cuales lo rebautizan constantemente) y diegéticas: por ejemplo, los amos tercero y cuarto en las *Memorias* son un exsoldado (que le da a Rompecadenas el nombre de Chorrillos, aludiendo a una batalla de la Guerra del Pacífico acaecida en 1881) y el dueño de un circo, semejantes a la compañía de soldados y al tamborilero que acogen a Berganza. Asimismo, ambos personajes son educados en instituciones católicas (Berganza en un colegio jesuita al que asiste el hijo de uno de sus amos y Rompecadenas en un convento franciscano donde es educado e invitado a tomar los hábitos, siendo rebautizado como Can-Pino en referencia al presbítero Luis Campino Larraín, principal defensor de la educación católica en contexto de la laicización educacional propugnada por los gobiernos liberales chilenos entre 1861 y 1891).

### **“Soy hijo de una gran perra i de un perro no mui grande”: el pícaro crítico de Allende según tres acomodaciones del modelo tradicional**

Correspondería en este punto retomar las cualidades del género picaresco según fueron brevemente referidas en palabras de Lázaro Carreter, evaluando su continuidad o adaptación en las *Memorias*. Respecto al primer conjunto de rasgos señalados, el relato de Rompecadenas coincide tanto con el carácter autobiográfico y la tematización del padecimiento de peripecias ante las transformaciones del hostil entorno. A la cualidad subjetivista de la narración autobiográfica, Carvajal contraargumenta: “Se puede hablar con certeza de la imposibilidad del yo como lenguaje aún en el relato autobiográfico de la picaresca ya que el testimonio personal del pícaro llega en realidad como la expresión viva de todo un pueblo o comunidad” (150). Desde este punto de vista, el discurso autobiográfico sirve a la picaresca como plataforma alegórica para expresar relaciones entre sujeto y sistema social, las más veces de carácter determinístico: Rompecadenas es, de hecho, un representante alegórico de la clase baja y su condición social estigmatizada, pero dista gradualmente del modelo español en cuanto al rol pasivo del pícaro respecto a la formación de su identidad narrativa.



Rompecadenas, como presagia su nombre –Subercaseaux (2013) ha identificado tras él un eventual guiño a la pertenencia a la masonería que, a la manera de los verdaderos masones, se mantiene en secreto, pudiendo sólo establecerse la conjetura–, es rebelde e insubordinado, contraponiendo al pícaro peninsular un sujeto activo y libre tanto en acciones como reflexiones: de sus doce amos, nueve fueron escogidos por su propio juicio, ya que el protagonista decide constantemente qué hacer, a quién abandonar y con quién atravesar las adversidades; es decir, se trata de un espíritu profundamente crítico. Por otro lado, a diferencia de la cualidad determinística que hace del pícaro tradicional un personaje naturalmente astuto, oportunista y de indecisa configuración moral, Rompecadenas, pese a su pertenencia a los sectores socioeconómicamente marginales, sólo pierde los escrúpulos por un breve momento: cuando, gracias a un elaborado plan, roba a su onceavo amo, un mendigo ciego (que recuerda al primer amo del *Lazarillo*), el dinero que éste guardaba enterrado en los alrededores del Río Mapocho. El perro despilfarra su fortuna y contrae en una aventura sexual la sarna que lo termina de devolver a la desgracia, haciendo que la mayor de sus faltas tenga un desenlace negativo, dejando así aquella suerte de advertencias moralizantes acerca del comportamiento cívico comunes en la novela picaresca hispanoamericana.

De lo anterior se desprende que, versus una estructura narrativa donde la mala fortuna del personaje es causa y justificación para su risible falta de principios, aquí estos dos aspectos tienen orígenes claramente dissociados dentro de la sociedad que los enmarca. La adversidad proviene ciertamente de una situación social de clara precariedad material, asociada pero no determinada por el linaje según se introduce al comienzo de la narración: “Soi humilde, i como tal, no niego a mis progenitores. Soi hijo de una gran perra i de un perro no mui grande” (6); Rompecadenas se refiere aquí a las razas de sus padres, una perrita de pedigrí y un *quiltro* callejero, con lo cual sus orígenes desafían a las asignaciones propias de la sociedad de castas asociada a la Colonia. Por el contrario, la falta de escrúpulos es asociada precisamente a la contraparte socioeconómica, es decir, aquel grupo poseedor de bienes materiales al que se ajustan en mayor o menor grado los dueños capitalistas y pequeñoburgueses del can: un empresario circense que explota a sus empleados, los dueños de una chocolatería que maltratan al protagonista y su familia, y un francés dueño de una la curtiduría, dispuesto a faenar al protagonista para vender su pelaje a los artesanos y su carne a los fabricantes de empanadas o *pequenes*. La situación de poder simbólico de este grupo social económicamente favorecido es sardónicamente referida en el capítulo XVI, antes citado: el ‘poder del oro’ ha hecho de Cuatro Remos un santo y de Rompecadenas un indigente.

Atendiendo al segundo conjunto de rasgos picarescos identificados por Lázaro Carreter (la articulación de la narración según el servicio a varios amos como pretexto para criticar sus defectos), el vicio es transversal a las clases sociales, pero al caracterizar a los dueños más pobres, Can-Pino adopta un tono jocoso, aproximando su discurso mucho más al cuadro de costumbres que a la crítica social. Rojas (1936) ha contraargumentado que “mientras que en las obras españolas rebosa una risa franca y sana, la risa en esta obra chilena es cruel, amarga” (citado en Castro 248); tal juicio, sin embargo, parece corresponder más bien al tono empleado en la caracterización de los personajes poderosos (pequeñoburgueses y clérigos), descritos como propiamente reprochables, siendo la ambición y la lujuria los móviles principales de su comportamiento. Un episodio que ejemplifica esta perspectiva de una sociedad dividida, transversalmente viciosa y donde la completa falta de escrúpulos proviene de la abundancia antes que de la precariedad material, se encuentra en el capítulo XII, donde Can-Pino, al ver a un grupo de jóvenes aristócratas almorzando en el Mercado Central, reflexiona:

Los *rotos* [gente de baja condición socioeconómica] nada tienen que envidiar a los caballeritos, pues éstos, como aquellos, se emborrachan i les gusta *seguir*la al día

siguiente; con la diferencia que los caballeritos la empiezan con champaña i enamorando a señoritas, i la acaban con chicha i cameleando a pobres fregonas. (53)

Respecto al tercer y último grupo de cualidades picarescas (aquella referente al discurso como explicación de un estado de deshonor) la adecuación presente en las *Memorias* es identificable en el capítulo final de la novela, donde aconsejado por su esposa Musidora, Can-Pino lega, sin tener más posesiones, su cadáver y su experiencia a los múltiples personajes alegóricos de la sociedad en que vivió: a su hijo, el rechazo de la institucionalidad religiosa; a su familia, el consejo de ser siempre leales y nunca robar, para evitar la deshonor, además de la prescripción de no involucrarse en política, la cual “solo los ricos saben explotar aunque indebidamente” (81); a los sacerdotes católicos, su arestín, sus tripas y sus colmillos, símbolo de un profundo desprecio; a los pobres, en un irónico gesto de caridad, su carne y huesos para fabricar *pequenes* y zapatos; a los liberales, su pellejo, etcétera. Las *Memorias* no sirven como explicación de la deshonor del protagonista, puesto que éste sólo en el episodio mencionado donde se convierte en un perro rico se comporta de manera reprochable, sino como un pretexto para extraer consejos moralizantes y tendientes a la consciencia crítica de los sectores populares, a los que Allende consagró buena parte de su carrera.

*Memorias de un perro* resulta una obra ejemplar para el estudio de la producción literaria de fines del siglo XIX. Se trata de un momento histórico donde las condiciones materiales y simbólicas son propicias para la aparición de nuevas voces y lectores en el creciente campo literario. Juan Rafael Allende es un autor que, en su producción literaria y su trabajo editorial “se erige a sí mismo como el representante del Pueblo, quien gracias a su educación letrada, puede defenderlo por medio de la palabra escrita y además educarlo y concientizarlo” (Ascencio 38); en este marco, *Memorias* es producto de la transculturación del modelo picaresco tradicional, seleccionado eventualmente por su flexibilidad y capacidad de crítica social humorística. Mediante una serie de reacomodaciones, Allende retrata una sociedad dividida en que el poder simbólico es asociado al poder adquisitivo, en desmedro del amplio conjunto social menos favorecido al que se aproximan, a pesar de su acomodado origen, tanto personaje como autor.

En su retrato social, el narrador protagonista de las *Memorias* representa jocosamente numerosas costumbres y sectores populares (por ejemplo, la frecuente alusión a los *remedios santos* de la medicina tradicional, la referencia al mito de que los *pequenes* se fabrican con carne de perro, los episodios desarrollados en *conventillos*, *ranchos* o campamentos a la orilla del río Mapocho o aquellos cuyo escenario se encuentra en hitos urbanísticos santiaguinos como el Cerro Santa Lucía o el Mercado Central), emplazando su discurso en un contexto histórico y geográfico determinado: para Carvajal, los textos de Allende se definen, más que por sus rasgos estéticos, por la cualidad mundana y secular de su propuesta: “son entidades no completas en sí mismas, es decir que para su interpretación y comprensión es necesario establecer una conexión con factores externos” (152); se trata de textos altamente situados, posibles gracias a la suposición por parte del autor de que su obra será leída por lectores que comprenden su relación con el contexto. Esta injerencia del acceso a los textos literarios podría explicar la atención que Allende centró sobre el modelo picaresco para la escritura de las *Memorias*: tratándose de un género de estructura episódica y caracterizado por un código humorístico y unos personajes pertenecientes a sectores sociales definidos, la picaresca es un recurso altamente didáctico y de lectura fluida. Todo lo anterior permite que, en la recepción, el lector sea capaz de reconstituir un vínculo texto-mundo e interpretar una determinada perspectiva autoral que convierte al texto en un instrumento crítico. Textos literarios de características semejantes en cuanto a producción, distribución y recepción, sólo pueden ser comprendidos al considerar el momento histórico de su elaboración como un estadio tardío de la modernización

cultural latinoamericana: la apertura del espectro de productores y lectores, y la posibilidad de formulación de perspectivas críticas en torno a la organización política y social de los Estados latinoamericanos tiene que ver con la formulación de una ‘república de las letras’ establecida en torno a enunciaciones enraizadas, no en el saber erudito e incorpóreo del *letrado*, sino en la experiencia del sujeto moderno respecto a su entorno social y cultural.

## Obras citadas

- Allende, Juan Rafael. *Memorias de un perro escritas por su propia pata*. Imprenta Benjamín Vicuña Mackenna, 1893.
- \_\_\_\_\_. *Obreros i patrones. Conflicto entre el Capital i el Trabajo en Chile – su única solución*. Imp. y Enc. de León Víctor Caldera, 1904.
- Asencio Altamirano, Valentina. *Juan Rafael Allende: el intelectual popular del siglo XIX*. Tesis para optar al grado de licenciada en lengua y literatura hispánica, mención literatura, Universidad de Chile, 2013.
- Barros Grez, Daniel. *Las aventuras de “Cuatro Remos”*. Tomo I, 1883, Imprenta La Unión, 1921.
- Bottinelli, Alejandra. “Letrados: Poder fundacional, escritura y política en el sur americano.” *Key tropes in inter-American studies: perspectives from the forum of inter-american research (fiar)*, coordinado por Wilfried Raussert, Brian Rozema, Yolanda Campos y Marius Littschwager, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2015, pp. 53-72.
- Carvajal, Carolina. “Juan Rafael Allende y su diálogo con la novelística social-picaresca.” *La Palabra*, 27, 2015, pp. 147-158, [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la\\_palabra/article/view/4001](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/4001).
- Castro, Jessica. “Improntas de Cervantes en Chile: el caso de *Memorias de un perro escritas por su propia pata* de Juan Rafael Allende.” *Hipogrifo*, vol. 3, n.º 2, 2015, pp. 243-252, <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/148/202>.
- Fernández, Teodosio. “Sobre la picaresca en Hispanoamérica.” *Edad de Oro*, 20, 2001, pp. 95-104, [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/670544/sobre\\_fernandez\\_edo\\_2001.pdf](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/670544/sobre_fernandez_edo_2001.pdf).
- Figuerola, Virgilio. *Diccionario histórico y biográfico de Chile*. Tomo I, Imprenta y litografía La Ilustración, 1925.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Para una revisión del concepto «novela picaresca».” *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (1968)*, coordinado por Carlos Horacio Magis, Colegio de México, 1970, pp. 27-45.
- Pezoa Véliz, Carlos. “El perro vagabundo.” *El perro vagabundo*, compilado por Ricardo Gelcic, Lastarria, 1990, pp. 31-32.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 2004 [1982].
- \_\_\_\_\_. *La ciudad letrada*. Arca, 1998 [1984].
- Rosetti, Mariana. “Poner el cuerpo: La configuración narrativa del pícaro como crítica del sistema colonial de la Nueva España en *El Periquillo Sarniento*.” *Orbis Tertius*, 16/17, 2011, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4932/pr.4932.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4932/pr.4932.pdf).
- Subercaseaux, Bernardo. “Narrativa perruna y picaresca en Chile: Condición humana y condición animal.” *Hispanoamérica*, 42/124, 2013, pp. 41-49.