

# La teoría de la vanidad en la obra novelesca de Luis Orrego Luco

DIETRICH

El estudio de la vanidad en la obra novelesca de Luis Orrego Luco

por

Diego

RESUMEN

El periodo de la generación de los años veinte y treinta en Chile se caracterizó por la obra de Luis Orrego Luco en la Generación de los años veinte y treinta que es una obra del Partido Nacionalista. Luis Orrego Luco es un autor que se dedicó a la novela y al ensayo. En su obra se puede ver una profunda reflexión sobre la vanidad en la obra novelesca de Luis Orrego Luco. La vanidad es un tema que se repite en su obra y que se puede ver en su obra novelesca. La vanidad es un tema que se repite en su obra y que se puede ver en su obra novelesca.

El estudio de la vanidad en la obra novelesca de Luis Orrego Luco es un tema que se repite en su obra y que se puede ver en su obra novelesca. La vanidad es un tema que se repite en su obra y que se puede ver en su obra novelesca.

*LITERATURA*

# La teoría de la vanidad en la obra novelesca de Luis Orrego Luco

DIETER OELKER\*

“La vanidad debe ser el rasgo característico  
y la enfermedad de este siglo”.

L.N. TOLSTOI

## *PRESENTACION*

En la periodización generacional propuesta por Cedomil Goic se incluye a Luis Orrego Luco en la Generación Modernista Chilena de 1897 que es la segunda del Período Naturalista. Este Período constituye, junto con el Neoclasicismo y el Romanticismo, la Epoca Moderna, definida por el Realismo como modo de representar la realidad. Epoca, Período y Generación “dictan las condiciones de existencia de la obra individual” (Goic 1972: 15), lo que nos advierte que encontraremos en los ciclos novelescos de este autor un modo de representación realista, especificado por el Naturalismo y particularizado por el sistema de preferencias modernistas.

No cabe duda de que este planteamiento podría haber modificado significativamente la comprensión tradicional de las novelas de Luis Orrego Luco como pertenecientes al Realismo-Naturalismo, esto es, al sector

\*DIETER OELKER: Profesor de Literatura y Teoría Literaria. Universidad de Concepción, Chile.

ilustrado positivista del mapa intelectual de fin de siglo, como lo señala Bernardo Subercaseaux (1988: 189 ss). Recordemos tan sólo que Domingo Melfi (1938) y Ricardo A. Latcham (1965) caracterizaron a estas obras como expresión de un realismo descriptivo y moderado, influido por la novela europea, francesa y española, y que Mario Ferrero (1959), Fernando Alegría (1959) y Vicente Urbistondo (1966) la concibieron formando parte del realismo naturalista de Emile Zola. Sin embargo, el hecho de que el propio Cedomil Goic (1968) se limitara a analizar en su importante estudio sobre *Casa grande* tan sólo la especificidad naturalista y no las particularidades modernistas de la novela, parece ratificar la comprensión que tradicionalmente se ha tenido de esta obra y de su autor.

Guillermo Ara estima que si bien “no puede negarse en [Luis Orrego Luco] la existencia de ideas provenientes de los *Rougon-Macquart*”, “[su] deuda (...) con el Naturalismo es muy limitada”. A su juicio, este novelista “se halla inmediatamente conectado con Blest Gana y se ubica más en la línea de Balzac, Galdós o Flaubert que en el camino de Zola” (Ara 1965: 45, 46 y 44, respectivamente). Hacemos nuestra esta constatación que estimamos fundada en el estudio de la disposición de los ciclos, cuyo análisis revela su proximidad al proyecto de la *Comedia humana*: “Abarcar la historia y la crítica de la sociedad, el análisis de sus males y el estudio de sus principios” (Balzac s.f.: 165. La traducción es nuestra). Lo anterior, sin embargo, no excluye la posibilidad de que en una determinada obra —piénsese, por ejemplo, en *Casa grande*— se pueda observar una mayor influencia de los principios de la novela experimental o que estos principios hayan tenido alguna injerencia en la construcción total de los ciclos.

La intención del autor realista es proponer una visión de su época, captada en el dinamismo de un proceso evolutivo que muchas veces se experimenta como decadencia y cuyo resultado se detecta en los indicios que lo anticipan. Con su esfuerzo por evocar con máxima exactitud aquel mundo en desarrollo que en verdad rechaza, persigue el propósito de alcanzar un conocimiento profundo de las tendencias implícitas en la sociedad contemporánea y ofrecer a sus lectores una “interpretación persuasiva” (Halsall 1984: 81) de esa realidad.

Luis Orrego Luco adhiere a esta concepción realista-naturalista de la novela como instrumento de conocimiento y persuasión, cuando define a su obra como un “estudio social”, realizado con la intención de exponer a los lectores “un grave problema de vida y de costumbres chilenas” (Orrego

Luco 1966a: 32). Constata que en contraste con la antigua aristocracia, “cuya distinción nacía de su severidad y de la elevación de sus propósitos y la sencillez de sus costumbres” (Orrego Luco 1966a: 27), se han ido imponiendo en la alta sociedad chilena determinados círculos “en que sobre todo se aprecian las vanidades brutales del dinero” (Orrego Luco *IN* II: 172). El novelista busca llamar la atención sobre esta tendencia que surge en la segunda mitad del siglo XIX y se enfatiza con el auge económico que se produce después de la Guerra del Pacífico como consecuencia de la anexión de las salitreras, porque la considera una amenaza para el fundamento moral de la hegemonía histórica de la aristocracia, cuya crisis, estima, tendría graves consecuencias para todo el cuerpo social. Llevado por el propósito de contribuir a la corrección de esta situación, se esfuerza por entregar en sus obras una representación de la realidad, “pintura exacta de la sociedad chilena de aquellos tiempos y (...) anticipo de la que habría de venir más tarde” (Orrego Luco 1966b: 8). Cada una de estas novelas colocan a la aristocracia de la época como ante un espejo, cuya imagen refleja le permite tomar conciencia de sus falencias para enmendar rumbos y consolidar su papel rector en la sociedad.

La obra novelesca de Luis Orrego Luco<sup>1</sup> se desarrolla en tres ciclos narrativos: Escenas de la Vida en Chile, integrado por *Un idilio nuevo*, publicado en 1900, *Casa grande*, de 1908, *El tronco herido*, de 1929 y *Playa Negra*, que apareció en 1947; Episodios Nacionales de la Independencia de Chile, iniciado en 1905 con la obra *1810: Memoria de un voluntario de la Patria Vieja* y que quedó inconcluso, y Recuerdos del Tiempo Viejo: 1886 y La Revolución de 1891, al que corresponden, respectivamente, las novelas *En Familia*, de 1912 y *Al través de la tempestad*, publicada en 1914. En el

<sup>1</sup>Citaremos según las siguientes ediciones, identificadas por las siglas que les anteceden:

Escenas de la Vida en Chile:

*IN*: *Un idilio nuevo*. Novela. Santiago, Ed. Zig-Zag, <sup>2</sup>1913.

*CG*: *Casa grande*. Novela. Santiago, Ed. Zig-Zag, 1908.

*TH*: *El tronco herido*. Novela. Santiago, Imprenta Universitaria, 1929.

*PN*: *Playa negra*. Novela. Santiago, Ed. Nascimento, 1947.

Recuerdo(s) del Tiempo Viejo 1886:

*EF*: *En familia*. Novela. Santiago, Ed. Zig-Zag, 1912.

*T* : La Revolución de 1891: *Al través de la tempestad*. Novela. Santiago, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1914.

presente trabajo estudiaremos las Escenas de la Vida en Chile conjuntamente con los Recuerdos del Tiempo Viejo, cuya unidad queda establecida tanto por la secuencia temporal de los acontecimientos que en ellas se narran como por el retorno de los personajes<sup>2</sup>. Philippe Hamon (1973: 411 ss) destaca este procedimiento que asegura la coherencia global del relato a través de la repetición de sus propias instancias, como uno de los rasgos característicos del “realismo textual”. Agreguemos, además, que los personajes, “al evadirse de un libro a otro, nos causan una sensación de vida independiente y propia, capaz de rebasar los límites del mundo novelesco” (Gaos 1959: 215). Este procedimiento introducido por Honoré de Balzac produce, junto con la impresión de vastedad y amplitud de mundo, la percepción de la transformación del ser humano sometido a la acción del tiempo<sup>3</sup>.

### *TIEMPO NARRADO Y TIEMPO HISTORICO*

La novela realista persigue el propósito de representar “la existencia del hombre en la sociedad contemporánea y su conciencia de las servidumbres impuestas por el carácter social de la existencia” (Caillois 1943: 119). Su rasgo más relevante es el “actualismo” (Friedrich 1966: 26): la evocación de personajes de la vida diaria contemporánea, cuya existencia concibe entrelazada con las circunstancias de su momento histórico. En el universo de la

<sup>2</sup>Como ejemplos de este procedimiento constructivo citamos a los personajes protagónicos de *IN*, Julia Fernández, su primo Antonio y a “Ito” García, que vuelven a ser mencionados, recordados o incluidos en *CG*. Y otro tanto sucede con Elisa Obregoso y García del Valle y el médico Samuel Ortiz, personajes de primera importancia en *Recuerdos del Tiempo Viejo* y episódicos o evocados en *TH*. El médico también aparece, pero con el nombre de Pascual, en *CG*, donde se le asocia expresamente a los protagonistas de *IN*, novela en la cual aparece con el apellido Solís. Pascual (Samuel) Solís (Ortiz) es aun estudiante en *IN* y médico joven en *EF*. En *T* es un médico de creciente prestigio y en *CG*, un médico de prestigio reconocido. En *TH* se lo menciona como ex ministro de Estado.

<sup>3</sup>Emile Zola renuncia expresamente a este propósito y a aquel procedimiento cuando señala que “no quiero pintar a la sociedad contemporánea, sino a una sola familia, mostrando el juego de la raza, modificada por las circunstancias” y, un poco más adelante, que “mis personajes no tienen la necesidad de reaparecer en cada una de las novelas” (1928: 357). (La traducción es nuestra).

Sobre el problema de la diferencia entre Balzac y Zola, consúltese el interesante trabajo de Rita Schober 1970: 185 ss.

novela coexisten los acontecimientos y personajes ficticios con otros, procedentes de la realidad e introducidos en la obra “para indicar el tiempo, para aumentar el interés o la credibilidad, o simplemente para interpretar a un personaje, un proceso o una época” (Berger 1979: 299).

Luis Orrego Luco encuentra una primera realización de este proyecto en las novelas de Alberto Blest Gana, de quien se declara heredero y continuador, cuando señala que “tanto el ilustre novelista (...) como yo hemos tratado de hacer revivir la sociedad chilena en sus distintas épocas” (Orrego Luco 1966b: 8s). Inicialmente, el ciclo de sus novelas comenzaba después de la Guerra del Pacífico y concluía hacia 1929, que entonces correspondía al tiempo de su autor. Sólo mucho más tarde escribió *Playa Negra*, ampliando de esta manera el alcance de su obra hasta 1876. En consecuencia, ateniéndonos a las informaciones e indicios incluidos en los textos que conforman los dos ciclos novelescos, Escenas de la Vida en Chile y Recuerdos del Tiempo Viejo, cada una de sus novelas evoca los siguientes años en particular:

*Playa Negra*: 1876 y 1877

*Un idilio nuevo*: desde 1884 y hasta 1890, aproximadamente

*En familia*: 1886 y 1887

*Al través de la tempestad*: desde el 4 de junio de 1890 hasta el 21 de agosto de 1891, día de la Batalla de Concón, que fue una de las acciones militares de importancia durante la Guerra Civil. Esta novela es la continuación de la anterior, diferida en cuatro años.

*Casa grande*: desde Nochebuena de 1900 (?) hasta invierno de 1908.

*El tronco herido*: desde 1917 hasta 1919, avanzando por una elipse narrativa de diez años hasta 1929, que es también el año en que el autor concluye esta obra iniciada en 1920.

La primera novela de los ciclos, *Un idilio nuevo*, apareció en 1900, año de “la crisis revelada”, esto es, cuando en Chile se comienza a percibir las consecuencias sociales de la transición de su economía agraria hacia una economía de las minas, la industria y el comercio. Dicho proceso de transformación planteó con creciente fuerza la *cuestión social*, que fue ignorada por las grandes familias gobernantes, en una clara demostración de que se había perdido el *bien común* como base valórica fundante de la convivencia social. Esta situación de la cual sólo entonces se tomó concien-

cia, aunque sin poder definirla con claridad, fue vivida en términos de un *malestar creciente*—desánimo y desencanto—, cuyas diferentes interpretaciones obedecían a los variados enfoques utilizados para su explicación<sup>4</sup>.

Entre las causas de la crisis que ya entonces fueron motivo de discusión, se ha señalado la interacción de tres factores: el “desarrollo hacia afuera” de nuestra economía, el “efecto demostración” producido por las nuevas fortunas y la decisión del sector social beneficiado de “vivir de las rentas” (Pinto 1973: 118 ss, 122 ss y 87 ss) —factores que introdujeron profundas transformaciones en la axiología vigente en la sociedad chilena tradicional.

El “desarrollo hacia afuera” que indujo a la economía a deducir todas sus expectativas de las exportaciones primarias, permitió el avance de un nuevo sector social proveniente de la minería, la banca y el comercio. Sus representantes, aunque portadores de otros valores —ellos adherían al pensamiento liberal y se mostraban inclinados al lujo y la ostentación—, lograron fusionarse, en virtud de sus cuantiosos bienes, con la antigua aristocracia colonial de raíz agraria.

Estrechamente ligado al surgimiento de las grandes fortunas estuvo el “efecto demostración”, que denota los apetitos de consumo, suscitados por el contacto con las sociedades europeas —especialmente Francia e Inglaterra— más desarrolladas. Su consecuencia fue particularmente desastrosa, porque llevó a una “imitación de los refinamientos, sin la imitación de la capacidad productora” (Encina 1981: 118) e hizo que el estrato dirigente dejara de interesarse por “los temas vitales de Chile” (Latham 1930: 5). Para no ser menos, la antigua aristocracia comenzó a olvidarse de su tradicional modestia y sencillez y a participar de un cada vez más fastuoso proceso de emulación social.

El tercer factor, íntimamente relacionado con los dos anteriores, fue la decisión de “vivir de las rentas”, que explica la falta de inversiones productivas y es la causa fundamental del desastre económico y social del estamento aristocrático en la década de 1920. Pero esta decisión también fue motivo de las prácticas especulativas —vértigo de fácil fortuna y engañosa prosperidad— que afectaron en sucesivas crisis al sistema monetario, causantes de la

<sup>4</sup>Para una mayor información, véase, por ejemplo, a Gazmuri 1979, Vial 1981 I,1, Subercaseaux 1988.

ruina de muchas familias de abolengo y arraigadas tradiciones, que durante años habían acuñado la vida privada y pública del país. Ellos fueron reemplazados, en palabras de Luis Orrego Luco, por “nuevos elementos exclusivamente plutocráticas, oportunistas por naturaleza, y sin los lazos históricos de servicio público de la vieja aristocracia colonial” (Orrego Luco 1904: 495).

Es por eso que casi todos los autores que se preocuparon por denunciar a comienzos de siglo la existencia de una crisis nacional latente, coincidieron en nombrar como una de las causas fundamentales de la amenaza que ceñía al país, la relajación moral del sector que daba el tono en la alta sociedad. En palabras de Gonzalo Vial, se trataba de un grupo “víctima de la propia ostentación, ociosidad, frivolidad, desmoralización, (...) sumido en la riqueza fácil y casi siempre falsa (...) que se extranjerizó y abandonó sus deberes sociales (...) que perdió la voluntad de poder” (Vial I, 2: 635). La obra novelesca de Luis Orrego Luco aparece en este contexto como su respuesta a la pregunta por los motivos de la crisis que él identifica con las razones que explican la decadencia de la aristocracia tradicional, esto es, a partir de “las contradicciones que ha generado el dinero con respecto a la tradición” (Barros/Vergara 1978: 144).

### *LA TEORIA DE LA VANIDAD: CONCEPTO, TIPOS SOCIALES Y EFECTO*

Luis Orrego Luco parece hacer suyos los principios del Naturalismo cuando afirma que “las sociedades y las pasiones humanas tienen todas un fondo común que necesariamente habrá de modificarse, según sea el medio, la época y los intereses predominantes” (Orrego Luco 1966b: 8). El autor identifica ese “fondo común” que Emile Zola denomina “temperamento”, con la *vanidad*, pues ella constituye en su concepción “la base inconsciente de todo ser humano” (TH: 142). Los personajes de sus novelas están concebidos conforme a esta disposición fundamental que se manifiesta “según el medio, la época y los intereses predominantes”, es decir, en la medida que la va exponiendo a las condiciones vigentes en la alta sociedad de su época “en el momento en que se desbordaba por improvisadas fortunas” (Orrego Luco 1966a: 28). Con ello persigue el propósito de conocer los efectos individuales y sociales que produce la vanidad, cuando



se la deja actuar en un medio ambiente y bajo unas circunstancias propicias para el desarrollo de las vicisitudes propias de aquel tipo temperamental. El autor estudia en los ciclos novelescos el comportamiento resultante de esa interacción que se explicita en cada una de sus novelas a través de conductas hasta entonces desconocidas en el país. No cabe duda que con ello buscaba anticipar las graves consecuencias de una situación definida por la vanidad en cuanto disposición individual y reconocida como “la nueva ley que la sociedad se había dado a sí misma” (Orrego Luco *EF*: 151). Seguro de que la afección de un sector puede poner en peligro a toda la sociedad –“Un círculo hoy no es nada”, advierte, “pero mañana serán dos, y por fin la sociedad entera” (Orrego Luco 1966a: 28)– estima que un diagnóstico adecuado y oportuno puede evitar el contagio y permitir la curación de la enfermedad.

Luis Orrego Luco define a la *vanidad* como “el deseo de mantenerse a nivel de los de más fortuna que nosotros” (*INII*: 26), “de ser más ... sentir más intensamente... de dar la nota más alta en todo” (*TH*: 120). En consecuencia, se trata de una aspiración despertada por “los de más fortuna” y que se traduce en un “rasgo de vanidad satánica, de intenso goce de causar admiración, de sorprender, de colocarse por encima de todos” (*CGI*: 49).

Estimamos que el deseo aquí descrito corresponde a una de las formas de lo que René Girard llama “deseo *según el Otro*”, específicamente a la forma de mimesis que Stendhal denominaba “vanidad”. El estudioso enfatiza que su origen debe buscarse en la sugestión ejercida por un “modelo (...) *mediador* del deseo” y de su imitación: “El vanidoso no puede extraer sus deseos de su fuero interno; los toma prestados de otro” (Girard 1963: 7 ss). René Girard opone a este tipo de deseo el “deseo *según el Yo*” que es propio del “ser de pasión [que] encuentra en sí mismo, y no en los otros, la fuerza de sus deseos” (Girard 1963: 18).

En el mundo evocado por Luis Orrego Luco se reconoce que “la fortuna y su expresión, el dinero, son los resortes principales de la sociedad” (*CGII*: 12). Consecuente con ello, la sociedad dota de prestigio a quien posee fortuna, convirtiéndolo en “modelo *mediador* del deseo” y objeto de emulación. Estimamos que esta relación que René Girard describe como de “mediación interna”, porque el modelo pertenece al círculo de quien lo imita, se establece entre la antigua y la nueva aristocracia santiaguina –“nueva no necesariamente por su origen, sino por sus formas vitales”– (Gonzalo Vial 1981 I, 1: 675), regidas por el buen tono y no por la tradición.

Y esta misma relación generalizada en forma de una “mediación doble o recíproca” (Girard 1963: 77), se da entre los integrantes de esta nueva aristocracia, cuyos miembros asumen unos para otros la condición de “modelo *mediador*”: “Quienes actúan el buen tono viven gozando del espectáculo de sí mismos, admirándose unos a otros” (Barros/Vergara 1978: 65).

Diferente es la situación cuando el modelo permanece distante de quien lo imita y que René Girard caracteriza como de “mediación externa”. Es el caso que pudo haberse dado inicialmente entre la nueva aristocracia y la alta sociedad europea, entre la aristocracia de las regiones y la alta sociedad de Santiago, entre la clase media en desarrollo y el estamento aristocrático, entre la provincia y la capital<sup>5</sup> –relación determinada, en cada uno de estos casos, por una admiración incondicional. Sin embargo, aquella distancia que separa al sujeto del deseo y al mediador de su aspiración, se va acortando mientras avanza el proceso de transformación social. Este progresivo acercamiento entre las esferas del sujeto y su modelo y que implica una gradual modificación de la mediación externa en una interna, explica que “el modelo se convierta en obstáculo sin dejar, no obstante, de ser modelo” (Girard 1974: 10) y hacia el cual desarrolla el sujeto, justamente por eso, un sentimiento conflictivo, formado por veneración y rencor: “Quería salir de su medio y no podía” –se afirma de uno de los personajes de la clase media–, “era desesperada lucha por la *high life*, en la cual quedaban jirones de su dignidad y de su vida” (TI: 225). Es que el “modelo *mediador*”, además de sugerir el deseo, reacciona con desprecio e insolencia ante sus imitadores, a quienes califica de *rastacueros*, *siúticos* y *medio pelo* para fijarlos en su definitiva incapacidad de acortar la distancia que los separa y perpetuar de esta manera el lugar destacado que ocupa en la sociedad.

La característica más relevante de estos tipos sociales que encontramos en las novelas de Luis Orrego Luco es –siempre desde la perspectiva del “modelo *mediador* del deseo”– la desproporción entre su aspiración y su capacidad: “Quiere y no puede aparecer rico, noble, distinguido ... quiere y no puede pertenecer o introducirse a una sociedad que no le corresponde,

<sup>5</sup>“Santiago” –anota Gonzalo Vial– “es para el rico provinciano lo que Europa y la Ciudad Luz para el rico capitalino” (1981 I, 2: 694).

quiere y no puede apropiarse de modales y sentimientos que no son los suyos ...” (Edwards 1914: 726). Todos ellos son productos de la vanidad, pero mientras que *rastacuero* –personaje representado por los “Floros”<sup>6</sup>– es la denominación con que la alta sociedad francesa y europea se refería a los ricos sudamericanos que derrochaban su dinero para figurar en ella<sup>7</sup>, *siútico* y *medio pelo* son los apelativos con que la nueva aristocracia residente en la capital, (des)calificaban a los aristócratas y nuevos ricos de provincia, esto es, a la clase media, cuando unos y otros se le acercaban con ese mismo propósito<sup>8</sup>.

Los tipos que mejor representan en Santiago a la alta sociedad adinerada son el *sportman*, la *gran dama* o *dama de tono*, la *niña de moda* y el *tipo de portal* –este último llamado así “porque vivía y penaba en el centro de la ciudad” (EF: 21). Todos ellos –aquellos adultos y estos jóvenes– debían disponer de importantes recursos para vivir su ocio conforme a las exigencias del buen tono. Ellos debían obedecer a los dictámenes de la moda de París y Londres y proceder de una estirpe ilustre, según el narrador, una condición aún importante a fines del siglo pasado, “a pesar de que las influencias del dinero se sobreponen cada vez mas” (IN I: 112). En consecuencia, el *sportman* “tiene una gran fortuna, pertenece a unas de las familias más antiguas e ilustres” y parece “británico en su porte, en su traje y en su manera de andar” (EF: 51 y 129), la *gran dama* o *dama de tono* ocupa un puesto destacado en la sociedad santiaguina, por su fortuna, su linaje, sus palacios y su vida en Europa” (PN: 203) y el *tipo de portal* representa una juventud “que se divertía locamente, que botaba el dinero sin contarlo (...), hacía todo género de disparates, pero siempre con traza de caballeros” (EF: 21).

Completa esta enumeración de los tipos que aparecen en la historia narrada, el *advenedizo* o *arribista* y el *venido a menos*. Ambos son –al igual que los otros– resultado de la vanidad que exige vivir conforme a las indicaciones y sugerencias del modelo y, en consecuencia, disponer del dinero para hacerlo. Por eso, el *venido a menos* es alguien que ha vivido

<sup>6</sup>Véase INI: 115, TII: 98, PN: 12 s.

<sup>7</sup>Sobre el origen y la historia del término “rastacuero” informa Aubrun 1955: 430 ss.

<sup>8</sup>“La capital no hace aristócratas a los provincianos, como sueñan, sino mediócratas. Comprueban en carne viva (que) la alta clase santiaguina, para asimilar elementos nuevos, no pesa ni considera las genealogías; raramente los méritos; a menudo el dinero, siempre que sea cuantioso, y muchas veces su solo capricho” (Vial I, 2: 694).

atendiendo a las exigencias del buen tono, pero que dejó de hacerlo al empobrecer. Es la situación que afecta al padre de Antonio Fernández y Alvarez de Villarreal, el protagonista de *Un idilio nuevo*, quien “tuvo, en otro tiempo cuantiosa fortuna (...) con nombre ilustre” y quien al perderla casi por completo, “vino a comprender que el abolengo, en las sociedades modernas, es tenido en poco” (INI: 26 y 27). Y justamente de esta situación se vale el *arribista*, “el héroe de la vida moderna” (TII: 296), a quien se le percibe al comienzo del proceso de transformación social, en función de sus limitaciones para realizar a cabalidad las exigencias del buen tono, esto es, participar plenamente a la esfera de su modelo. Entonces se constata aun su “falta de soltura en los modales, su indefinible afectación, algo imperceptible casi, a no ser para los ojos de los iniciados” (EF: 63). Sin embargo, al finalizar el período representado en las novelas, desaparece esta especial sensibilidad perceptiva y termina por imponerse el *advenedizo*, “feliz de pisotear la vanidad de la sociedad santiaguina que un año atrás no le diera entrada y ahora, sometida al Becerro de Oro, se reunía en torno suyo, adulándolo” (TH: 188). Es por eso que destacamos el, por lo demás, evidente simbolismo de aquella escena en la cual Laura Rodríguez, la protagonista de *El tronco herido* y representante de la auténtica aristocracia –incluso en su enfermedad incurable– “que tenía tacto maravilloso para reconocer entre mil a hombres de verdadero valer” (TH: 182), aparece en animada charla y como intimando con Severo Jiménez, personaje aventurero de oscuro origen, que había hecho una inmensa fortuna gracias a sus exitosas especulaciones bursátiles.

Luis Orrego Luco nos va evocando en sucesivas aproximaciones, desde *Playa negra* hasta *El tronco herido*, la nueva conducta de la aristocracia bajo el régimen de “las exigencias de la vanidad y del lujo” (INII: 26). Ella se le presenta en la imagen de un baile como una trama de “apetitos, intereses, vanidades, envidias, odios, disimulados entre saludos elegantes, sonrisas y conversaciones amistosas, pasos de *Washington-post*, cortesías de Minué y los ocultos cariños, ráfagas de ensueño que se infiltran, como rachas de viento en lucha encontrada de apetitos y pasiones” (INI: 209), y, hacia el final del período, como “torbellino de alegría, de música, de colores, de movimientos, de agitación afiebrada, de sedas, de flirt, de pasión, de dramas encontrados o disimulados, de citas, de caídas esbozadas, de amores prohibidos, de vanidades, de ambiciones, de negocios turbios..., de inocentes coqueteos o de audaces maniobras” (TH: 13).

Las conductas enunciadas son expresión de una sociedad que se ha convertido en una textura de “vanidades e intereses, de apetitos y concupiscencias, en que todos se empujan y golpean, por subir, por medrar, por abrirse paso en la vida mundana” (CG I: 113). Por su parte, la alta sociedad así constituida aparece como el resultado del impacto que la vanidad produjo en su conformación tradicional, al desarrollar un señalado desprecio por los usos y las costumbres nacionales, modificar profundamente la estructura valórica hasta entonces vigente y trastornar las relaciones entre los individuos y entre las clases sociales.

Entre las consecuencias más importantes de la vanidad, se destaca la paralización del juicio y la pérdida del sentido de realidad de los personajes: “La vanidad produjo efecto perturbador en el alma de ángel (el protagonista de *Casa grande*): ya no vio claro” (CG II: 156). Como consecuencia de lo anterior, se trastornan y destruyen las relaciones interpersonales, sea porque la vanidad “que es reina de los hombres y aun más poderosa que el cariño” (T II: 290), anula los sentimientos de afecto y amor, sea porque “la vanidad le impedía ver las bellas cualidades de aquel hombre” (T I: 146). Luis Orrego Luco presenta en sus novelas el progresivo avance de este deterioro, desde sus inicios, cuando aun “el extremo de sentimientos borraba todo vestigio de vanidad” (EF: 138), hasta el momento en que el amor se convierte “en forma de vanidad envuelta en egoísmo” (TI: 257).

Sin embargo, este proceso que termina por aislar a las personas –“Era muralla de vanidad infranqueable que se alzaba entre su cariño y ella” (CG I: 142)– también se produce entre las clases sociales, separando y distanciándolas cada vez más. El pueblo prácticamente desaparece de la vista de la aristocracia –de hecho casi no se lo menciona en las novelas– y de la clase media se afirma que “de ordinario es más desconocida de nuestras clases superiores que los habitantes de China” (TI: 232). Estimamos que este aislamiento de la alta sociedad con respecto a los sectores populares es otra consecuencia de la vanidad, cuya manifestación en complejos ritos sociales<sup>9</sup> termina por disolver los tradicionales vínculos patriarcales que existían entre ambos estamentos. La clase media, por su parte, recela de la aristocracia

<sup>9</sup>Véase Vial I, 2: 661 ss.

“temiendo se presentara con el exclusivo propósito de burlarse” (*T I*: 232). Ella la imita y la alta sociedad responde con hiriente desprecio: “Era que nada le importaba aquella gente de provincia, ni sus preocupaciones, ni sus ideas, ni sus costumbres; a lo sumo, solía encontrarlas divertidas” (*PN*: 163). A su vez, la clase media, que no puede renunciar a su fascinación, replica con resentimiento y un creciente rencor. Quien pertenece a los sectores medios sólo puede cumplir desde el punto de vista de la aristocracia –en el mejor de los casos y sólo guardando distancias– el rol de su confidente y servidor. Pensamos que esta función la cumple cabalmente en las novelas del ciclo el Dr. Samuel Ortiz (o Pascual Solís), “amigo, en otro tiempo, (...) del grupo de jóvenes elegantes de la generación anterior, [quien] aun cuando no había figurado en la misma sociedad, la conocía a fondo” (*CG II*: 179)<sup>10</sup>.

Igualmente importante que el aislamiento de la aristocracia y su pérdida del sentido de realidad es la extranjerización de sus usos y hábitos “a que vienen acostumbrándonos los tipos trasplantados de ‘rastacueros’ que suelen importarnos las falsas imitaciones de París” (*EF*: 16). Sin embargo, quien así habla es una vez más el narrador de estas novelas, cuyo punto de vista se identifica con el de la alta sociedad tradicional, lo cual queda explícitamente definido al iniciarse el ciclo, cuando declara que simpatiza “con todas esas cosas que se van, que ya no existen, que se fueron” (*INI*: 126). Porque lo que la antigua aristocracia del linaje rechaza y censura, lo acepta y exige la nueva sociedad en conformación. Quien regresaba al país traía consigo –desde *su* perspectiva– el prestigio de haberse acercado y contactado con la alta sociedad europea, único modelo de elegancia y el buen tono que se aceptaba en Santiago. En consecuencia, el solo hecho de haber residido durante algún tiempo en París o Londres, convierte al retornado en el árbitro del buen gusto y la distinción. La alta sociedad busca atraer el modelo y confundirse con él, apropiándose de las cosas, decires y hábitos que éste le sugiere a través del testimonio de quien había pertenecido al fascinante círculo del “modelo mediador” de sus deseos.

El otro efecto que produce la vanidad en el mundo narrativo de Luis Orrego Luco se relaciona con los valores en torno a los cuales se estructura

<sup>10</sup>Esta inseguridad en la nominación del personaje bien puede interpretarse como una –desde la perspectiva del autor– acaso involuntaria expresión de la falta de interés que siente la aristocracia por la clase media y señal de su aun vacilante identidad.

la alta sociedad tradicional. Progresivamente, los miembros de la aristocracia ya no son valorados por “los esfuerzos del ingenio, del mérito y de la virtud (...), los nobles sentimientos del ideal, del deber, de la familia, de servicios prestados” (*IN* II: 173, sino –siempre desde el punto de vista de la antigua aristocracia– por “sus defectos, su vanidad, su lujo, su fortuna, su *snobismo*, su horror a la pobreza” (*IN* I: 182). Las consecuencias de este desarrollo se producen tanto a nivel individual como social, de manera que Antonio Fernández, el protagonista de *IN*, recuerda que su criterio, “enteramente falseado por el medio ambiente, no concebía vida sin fortuna, sin ostentación y sin boato (...). La enfermedad del centro en que vivía, la fiebre del oro, se infiltraba en mis venas de manera segura y firme (...). Sin saber cómo, iba olvidando uno a uno los escrúpulos que antes me defendían porfiadamente la dignidad” (*IN* II: 172)<sup>11</sup>. Por otra parte, en lo que se refiere a la relación con las otras clases sociales, se afirma desde la nueva perspectiva que va haciendo suya la aristocracia tradicional, que “no aceptamos sino a los bien nacidos, a los adinerados, a vencedores, no a los que pueden vencer; a los de cuna dorada, los que juntan halagos de juventud y de dinero al prestigio de nombre heredado y formado desde antaño” (*CG* I: 49).

En contraste con esta concepción valórica que se va imponiendo en la alta sociedad, se evocan en las novelas los principios éticos de la aristocracia tradicional, “templada en el sentimiento del deber (...) con el desdén de la vanidad social (...) con modestia en las costumbres, unida a un terrible orgullo de familia” (*EF*: 152). Ella funda su conducta en la tradición patriarcal hasta entonces vigente en la sociedad chilena y que se halla constituida por “religiosidad, jerarquía, dignidad (...), la idea del deber que todo ello implica, así como las virtudes domésticas” (Barros/Vergara 1978: 136). Conforme a ella, cada cual tiene que cumplir con el deber correspondiente al lugar que por designio divino ocupa en la sociedad: El propietario de la hacienda que exige de sus inquilinos la fuerza de su trabajo, su obediencia y sumisión, tiene la obligación de proporcionarles sustento, de enseñarles buenas costumbres y de asistirlos en la enfermedad. La aristocracia se siente, pues, llamada por la tradición –mandato de la fe y del

<sup>11</sup>Véase también *CG* I: 52.

linaje— a velar material y moralmente por quienes ocupan una posición social inferior. Al proceder de esta manera, cumplen con el deber inherente a su dignidad de aristócratas, expresan su adhesión a los valores heredados realizándolos en la acción y aumentan el prestigio histórico de su linaje.

Claramente se distingue esta concepción ética de la antigua aristocracia de quienes integran la nueva aristocracia en proceso de formación: “En cuanto a él, era hombre de su tiempo, de sociedad nueva, en ebullición, que se transformaba y que pretendía gozar, vivir al día, cuya ocupación principal iba ser la conquista del dinero, por bien, si podía, por mal, en caso contrario” (*EF*: 152). Es que el dinero es el medio indispensable para conducirse conforme a las exigencias de la moda, es decir, de acuerdo a todo aquello que en la temporada es tenido por elegante y refinado. Vivir al día para gozar de su fortuna y condición, significa para el aristócrata consumir ostentosamente y conforme a las prescripciones del buen tono que se traduce en una sucesión de complejos ritos sociales que deben ser celebrados en comunidad. En consecuencia, si antes el linaje definía el lugar que se ocupa en la sociedad, ahora cumple esta función el dinero; si antes el linaje exigía el cumplimiento de ciertos deberes, el dinero sólo obliga a una entretención espléndida y permanente, si antes la modestia constituía el fondo de la conducta, ahora dicho fondo se halla conformado por la ostentación. No cabe duda de que tanto el linaje como el dinero engendran orgullo. Sin embargo, mientras que en el primer caso se exterioriza la conciencia del deber cumplido conforme al lugar que por generaciones se viene ocupando en la sociedad, el orgullo engendrado por el dinero expresa la satisfacción de alguien que ha logrado hacerse de una cuantiosa fortuna, sin importar para nada el proceso de su gestación.

Esta nueva sociedad en génesis, regida por el dinero como medio para vivir la vanidad conforme a las exigencias del buen tono<sup>12</sup>, desplaza progresivamente el carácter ético de la antigua estructura social, en la cual “el linaje obligaba a un acto de fe en las creencias y principios de la tradición y a la observancia de las normas y preceptos que definen el campo de lo virtuoso” (Barros/Vergara 1978: 125). A consecuencia de ello, comienza a

<sup>12</sup>“El dinero era suprema aspiración de todos” —leemos en *PN*: 169— “porque representaba la fuerza y el poder, amos del mundo; encarnaba el logro de toda suerte de ambiciones, permitiendo entrada y acaso dominio en los altos círculos sociales”.



perder validez el elemento cualitativo en las relaciones humanas, a cambio del cual se aprecia tan sólo la cantidad, la fortuna y no las cualidades individuales que conforman la inconfundible identidad de su portador.

## PERSONAJES Y ACCIONES

Cada una de las historias narradas en las novelas de Luis Orrego Luco se estructura en torno a una relación interpersonal espontánea –amistad, matrimonio, pasión– que contrasta con otra de carácter convencional. Es así como se opone en *Un idilio nuevo* la apasionada amistad entre Julia y Antonio a la relación que Julia mantiene con Javier Miralles, su futuro marido y como se diferencia, en las novelas que conforman los Recuerdos del Tiempo Viejo, la primera intensa y después debilitada relación entre Javier y Elisa, de la amistad que ellos establecen, respectivamente, con Dorothea Escalante y Mario Sandoval. Y otro tanto sucede con la relación devenida puramente convencional entre Gabriela y Angel en *Casa grande* y su intensa amistad con Leopoldo Ruiz y Nelly Astor y con el contraste que se establece entre la pura formalidad de los matrimonios entre Rosa y Antonio en *Playa negra* y Manuel y Laura en *El tronco herido*, que a su vez se diferencia de la apasionada relación que surge entre Rosa y Renato de Vaugirard y entre Fernando Alvarez y Laura. Anotemos, además, que esta última relación contrasta a su vez con la amistad que Silvia, la hija de Rosa, siente por Renato y Fernando por Anita, la prima de Laura.

Estimamos que el tema desarrollado en las Escenas de la Vida en Chile y en los Recuerdos del Tiempo Viejo es el conflicto entre “el ansia de ternura (...), combatido por el apetito de vanidades” (IN II: 123), que son los dos proyectos que impulsan a los personajes a la acción. El primero de ellos surge como medio para acceder a la felicidad privada, porque “crecieron entre vanidades de casa grande, sin conocer ni de nombre el cariño delicado” (IN II: 123); el otro, “que ha llegado a ser como segunda naturaleza, por educación” (IN II: 123 s), aparece porque constituye la única manera de alcanzar el reconocimiento público del estamento social. En las novelas se nos narra la actualización de estos proyectos que se revelan incompatibles, de manera que la felicidad privada que tiene su origen en la pasión, en la elección que obedece –en términos de René Girard– al “deseo según el yo”, se desvanece, cuando los personajes ceden y terminan sometidos a los

dictámenes del “deseo según el otro” para lograr la admiración de sus iguales y satisfacer con ello su vanidad.

El proceso antes descrito se realiza plena y paradigmáticamente a través del desarrollo de la historia narrada en las novelas que conforman el ciclo de los Recuerdos del Tiempo Viejo. La protagonista, Elisa Obregoso y García, que pertenece a una familia de linaje y tradición pero venida a menos, encuentra un boleto de lotería que gana el premio mayor. Esta imprevista fortuna le habría permitido casarse en breve plazo con Javier Aldana, joven de apellido ilustre pero sin dinero, si no hubiera sido por la intervención del padre de Elisa, quien quema el boleto, porque “no sería honrado valerse del dinero ajeno para cobrar premio que no nos corresponde” (*EF*: 253). Los jóvenes respetan la actitud del viejo aristócrata, quien no puede aceptar que la condición social sea el resultado de un puro azar y cuantificada por el dinero, antes que por el linaje, en su doble acepción de “prestigio heredado y de identificación con la tradición” (Barros/Vergara 1978: 132). Elisa Obregoso y Javier Aldana optan, entonces, por valerse de su propio esfuerzo para generar los recursos que les permitan unirse en un matrimonio que conciben como la realización definitiva de su amor. Cumplen su propósito, aunque pagando su dicha con la pérdida del reconocimiento público, porque “la falta de fortuna [los] descalificaba en el sentir de las gentes” (*T I*: 47-48).

Sin embargo, a los pocos años vuelve a irrumpir entre los jóvenes el azar en forma de una herencia millonaria que ellos aceptan. Y entonces, progresivamente, comienzan a arrollarlos los imperativos de la vida mundana, “arrastrándolos a existencia de fiebre y de vértigo” (*T I*: 48). El reconocimiento público recuperado a través de los ejercicios de la vanidad, desplaza a la pasión y disuelve la felicidad privada, hasta que ya nada puede llenar “el vacío de la miseria moral que apretaba el corazón de aquellos seres” (*TII*: 146). Aunque conscientes de la razón inversa entre “su felicidad en los primeros días de pobreza” y la actual “preocupación de la fortuna” (*TI*: 49), Elisa Obregoso y Javier Aldana ya no logran imponerse a “la tiranía de la elegancia, del buen tono” (*T II*: 132). Su creciente anhelo de ternura, motivado por la experiencia del “eterno vacío del fondo de vanidades humanas” (*TI*: 49) y su incapacidad de negarse a las exigencias del mundo “que tiraniza a cuantos caen en sus garras” (*TII*: 132), los convierte en fácil presa de aquéllos, para quienes “el amor es forma de vanidad envuelta en egoísmo” (*TI*: 253).

El desarrollo y ulterior fracaso de la pasión amorosa entre Elisa Obregoso y Javier Aldana se correlacionan en los Recuerdos del Tiempo Viejo con la evocación de la historia pública chilena entre los años 1886 y 1891, que penetra hasta en los hogares “para dividirlos y anarquizarlos de vientos de política” (TI: 128). La fase final de este período, ampliamente representado en *Al través de la tempestad*, está marcada por la personalidad de José Manuel Balmaceda, su conflicto con el Congreso Nacional y la Revolución en la cual el Presidente sucumbe.

El conflicto entre los representantes de ambos poderes públicos es concebido por unos y otros, sea en el auténtico convencimiento “del poder y de la dignidad presidencial” (TII: 9), sea “con idealismo puro, sin mezcla de intereses” (TII: 96). José Manuel Balmaceda fracasa, porque su pasión –las “grandes obras (...) que serán de importancia en el futuro” (TI: 226)– no le permite someterse a los intereses de la aristocracia y de las otras fuerzas representadas en el Congreso, que buscan imponérsele como modelos de su gestión presidencial. Triunfa el Parlamento, pero sobre el idealismo de sus partidarios que temen amenazadas las libertades públicas, terminan imponiéndose “los nombres, apellidos y jerarquías sociales [que] no habían contado grandemente” (TII: 9) para el Presidente y que, por eso, aunaron fuerzas para derrotarlo, valiéndose de la pasión de los combatientes.

Habíamos observado que estos fracasos en el ámbito público –real el primero y el segundo virtual– se corresponden con el que se produce en el ámbito privado –virtual en *En familia* y en *Al través de la tempestad*, real. Estimamos que con ello se explicita definitivamente la extrema estrechez en que deviene la realidad social, cuando aparece determinada por “la fortuna y su expresión, el dinero [que] son los resortes principales de la sociedad moderna” (CG II: 12). El apasionado “deseo según el yo” expira ante las convenciones y los intereses que impone el “modelo *mediador*” de los deseos: el *buen tono*. La consecuencia de ello es la progresiva reducción y final eliminación de todo espacio en el cual podría realizarse una acción espontánea, privada o pública. Enfrentado a tal estado de cosas, le quedan al individuo la sola alternativa de marginarse, cuya expresión más dramática es el suicidio de José Manuel Balmaceda, o ceder y someterse para conquistar un lugar en ese complejo tejido “de intereses, de apetitos, de ambiciones, de vanidades” (CG II: 13). Estimamos que de esta situación se puede deducir la ley que determina el desarrollo de la historia en toda la obra novelesca de Luis Orrego Luco: Para realizarse personalmente y alcanzar la felicidad se

debe actuar desde la pasión, lo cual es imposible en la realidad que se representa en las novelas: “Las preocupaciones sentimentales, el amor, el ensueño, el deseo, desaparecían barridos (...) por la ansiedad de dinero” (CG II: 19). En ellas sólo es posible lograr el reconocimiento público, sustituto de la felicidad, cuando se actúa desde la vanidad, pues se vive “en (un) mundo en que sobre todo se aprecian las ostentaciones y la vanidades brutales del dinero” (INII: 172).

## EL AZAR

Una especial importancia tiene el azar en estas novelas que por ello –dicho sea de paso– se aproximan más a la concepción realista que a la experimental, fundada en la convicción de “un determinismo absoluto para todos los fenómenos humanos” (Zola 1989: 43)<sup>13</sup>. En la medida que el azar modifica la realidad social a través de la explicitación de posibilidades antes no concebidas, cuestiona toda certeza previa y los juicios que en ella se fundamentan.

Susana Reisz de Rivarola concluye, al comentar el concepto de “realidad” propuesto por Hans Glinz<sup>14</sup>, que ésta “es no sólo el conjunto de todo lo realmente acaecido hasta un momento dado” sino también “un conjunto de *posibilidades* de las que pueden resultar *facta*”. Por otra parte señala que “todo nuevo hecho fáctico modifica la realidad (...) al incorporar (...) nuevas posibilidades no contempladas antes” (1989: 111). La realidad puede definirse, en consecuencia, como la unidad de lo fáctico y lo posible, de las posibilidades que pueden transformarse en hechos y de los hechos efectivamente acaecidos. Y puesto que lo posible y lo fáctico deben ser entendidos como expresiones de la necesidad inherente a la realidad –necesidad determinada históricamente y por eso en permanente proceso de cambio y transformación– el azar, que pertenece al ámbito de lo posible, aparece como una imprevista actualización de esa necesidad.

<sup>13</sup>Consúltese Schober *op. cit.* 194 ss.

<sup>14</sup>*Textanalyse und Verstehenstheorie I. Methodenbegründung – soziale Dimension – Wahrheitsfrage.* Frankfurt am Main.

El escritor realista se atiene, según Erich Köhler (1973), a la representación de la necesidad que actúa en la realidad social que le es contemporánea, pero no sólo a través de lo fáctico, es decir, de lo que sucede o realmente sucedió, sino también a través de lo posible que se actualiza a través del azar. Su carácter eminentemente crítico queda evidenciado en la tendencia de representar tan sólo la necesidad negativa, tanto en lo fáctico como en lo posible, lo cual convierte al azar —y así lo observamos en los ciclos novelescos de Luis Orrego Luco— en un eficaz procedimiento para representar la creciente perversidad de la realidad en proceso de gestación.

El azar aparece en las obras que conforman estos ciclos como manifestación de una estructura social en la cual toda realización personal se ha vuelto improbable y excepcional. Es por eso que cuando irrumpe opera destructivamente sobre la felicidad alcanzada al margen de las convenciones sociales, ratificando con ello su vigencia e inevitable autoridad. Este mecanismo se hace evidente en *Playa negra* por el descubrimiento de los amantes, en *Al través de la tempestad* por su reinserción en una vida llevada conforme a los requerimientos del buen tono, en *El tronco herido* por la enfermedad y temprana muerte de la amada. Se trata siempre de sucesos que destruyen proyectos de realización personal, concebidos más allá del gran mundo o más allá de la convención matrimonial.

Pero la nueva aristocracia cuenta en sus planes y proyectos con el azar. Anhela que se produzca, se desespera cuando tarda y no llega y busca provocar su irrupción. Esta es fundamentalmente la conducta que define a los personajes de *Un idilio nuevo* y *Casa grande*, expresada en la creciente importancia que los personajes le conceden al juego y a la especulación<sup>15</sup>. Los relatos explicitan así el convencimiento de que una sociedad en la cual el lugar que se ocupa ya no es necesariamente expresión del mérito sólo puede ser enfrentada y vencida por el azar: “Angel, como los demás, se veía arrastrado por el vértigo del juego de Bolsa, poseído del ansia de dinero, para él de todo punto indispensable, condición esencial para el mantenimiento de su rango social” (*CG II*: 19).

<sup>15</sup>Sobre la Bolsa como “símbolo del auge, de la especulación y rapacidad materialista desenfrenada”, consúltese el trabajo de Lewald 1983: 19 ss., referido a la literatura argentina del mismo período.

Una vez producido el azar sólo es posible aceptarlo o rechazarlo, decisión que diferencia a la nueva aristocracia de la aristocracia tradicional y cuyas consecuencias, como se advierte en *En familia* y en *Al través de la tempestad* son, respectivamente, la marginación de la alta sociedad o la (re)integración a la sociedad de buen tono. Sin embargo, esta libertad ante el azar tiende a desaparecer mientras más avanza el período de transición social representado en las novelas. Puede afirmarse, en este sentido, que dicho proceso culmina en *El tronco herido*, cuando la necesidad social que se explicita en la irrupción del azar se presenta, en virtud de la muerte de la amada, como una necesidad natural.

### RECAPITULACION

Luis Orrego Luco representa en estos ciclos novelescos a la alta sociedad de su época, cuando la vieja aristocracia de raíz agraria comienza a fusionarse con los sectores que habían hecho su fortuna en el comercio, la banca, la minería y la industria. Este rasgo de actualidad de su obra, los procedimientos constructivos, cuyos elementos naturalistas ceden ante la importancia estructural del azar y la postura crítica que asume el narrador ante los acontecimientos que conforman su relato, revelan el carácter fundamentalmente realista de esta obra.

El narrador de las novelas que conforman los ciclos centra su atención en las nuevas conductas que desarrolla el estamento aristocrático como resultado de aquella fusión, especialmente en la sustitución de su reconocida sencillez y sobriedad por una creciente inclinación al lujo y la ostentación. La representación y evaluación de este proceso desde el punto de vista de la aristocracia tradicional, le permite anticipar las consecuencias que tendrá aquella transformación para el sector alto de la sociedad.

El autor de estos ciclos novelescos se identifica con el estamento aristocrático al cual pertenece, hecho que explica que se sienta llamado a prevenirlo de los riesgos que está corriendo, entregándole una “interpretación persuasiva” de su realidad. Sin embargo, cuanto más avanza este proceso de transición hacia una nueva estructura social, tanto más disminuye el acento crítico y aumenta el tono nostálgico y la nota laudatoria en la voz del narrador. La aristocracia aparece como “tronco herido” en el título de la última novela del ciclo, acaso para señalar que su decadencia es un

proceso natural ante el cual ya no cabe resistencia alguna, sino tan sólo la resignación.

Georg Lukács observa que “los grandes realistas consideran la sociedad colocándose siempre en un centro vital y móvil (que) está visible o invisiblemente presente en todos los fenómenos por ellos descritos” (1965: 188). Pensamos que este centro lo constituye en las novelas de Luis Orrego Luco la *vanidad* convertida en “la nueva ley que la sociedad se había dado a sí misma” (EF: 151).

En el presente trabajo hemos identificado la vanidad que constituye la ley del universo narrado por Luis Orrego Luco con el deseo que René Girard (1963) denomina “triangular”, porque su estructura conlleva una tercera instancia que le sirve al sujeto, en su relación con el objeto, de modelo y mediador. El imperio de esta *mimesis* evidencia una y otra vez que la alta sociedad, representada en estos ciclos novelescos, ha renunciado a la prerrogativa de elegir los objetos de su deseo y que sus integrantes siguen con total obediencia las indicaciones del mediador. Es más: Ella ha codificado estas indicaciones en el buen tono que define la conducta propia de quien pertenece a los círculos aristocráticos y rectores de la sociedad.

“El deseo según el *Otro*” –según René Girard (1963: 63)– es siempre “el deseo de ser *Otro*”. Tal anhelo se manifiesta en estos ciclos novelescos a través de los diferentes tipos sociales que engendra la vanidad. En las novelas de Luis Orrego Luco abundan los personajes que no desean ser lo que son, hecho que revela –en palabras de Alberto Edwards– “que nada hay de serio y profundo en la estructura íntima de su ser” (1914: 730). Claro está que también la antigua aristocracia obedece en su conducta al deseo triangular, sólo que para ella lo imitado en el vértice del modelo es la tradición. Ella desea ser lo que fueron sus antepasados. No desea ser otro, sino ser plenamente lo que ha llegado a ser, porque, como lo expresa clara y enfáticamente Santos Obregoso en la novela *En familia*, “no sólo vivimos del presente sino también del pasado” (1912: 253).

La importancia, actualidad y plena vigencia de las novelas de Luis Orrego Luco radica en que ellas descubren a través de la vanidad el carácter universal de la mediación. El deseo mimético no sólo afecta a la nueva aristocracia, sino igualmente a la clase media y a la aristocracia tradicional. El hecho que las novelas revelen la presencia del mediador, las convierte –en la concepción de René Girard– en novelas auténticas, sustancialmente diferentes de las románticas que no la explicitan jamás. Las novelas de Luis

Orrego Luco no favorecen en absoluto la ilusión de un deseo espontáneo, en el caso de la antigua aristocracia seguramente a pesar del narrador. Ellas revelan en un acto de verdad novelesca la presencia del mediador, lo cual les permite proyectar una visión crítica de cada uno de los estamentos de la realidad social representada.

A través de la lectura de estos ciclos participamos de la transformación de la aristocracia del linaje en una aristocracia del dinero. Ambas deben cumplir con determinadas obligaciones inherentes a su condición: Aquélla observando ciertos preceptos éticos y ésta conduciéndose de acuerdo a las prescripciones de la moda y el buen tono. Entre los efectos que tiene este nuevo comportamiento para todo el cuerpo social, destacamos el aislamiento de la aristocracia, la competencia entre sus integrantes, la fragmentación de la sociedad en estamentos rivales y la disolución del orden valórico tradicional.

La representación de las consecuencias e identificación de los principios que impulsan el proceso de transformación de la alta sociedad chilena constituye, pues, la respuesta de Luis Orrego Luco a la pregunta por la causa de la crisis que afecta al país a comienzos de siglo. Sus ciclos novelescos dan cuenta de la gestación de un mundo en el que “todos han vuelto sus ojos al Dios-Dinero y han desdeñado lo demás: virtudes, talento, laboriosidad, deberes” (*IN II*: 29-30). Cuando la aristocracia acepta el dinero como sustituto del linaje y el buen tono como reemplazante de la tradición, da el paso que conducirá finalmente a su propia prescindencia y disolución. Con su asentimiento y participación, surge una realidad en la cual, a cambio del linaje, las cualidades individuales o la tradición, sólo se considera la fortuna, sin importar –especialmente cuando ella es considerable– su origen ni la condición de su poseedor.

Las historias narradas en los ciclos novelescos de Luis Orrego Luco son todas historias de infortunio en cuanto a que en ellas se actualizan proyectos de realización personal. Tal recurrencia en la estructura de las historias significa sobre todo que en el nuevo orden ahora vigente en la alta sociedad, ya no hay lugar para esos propósitos. Ellos fracasan, sea porque se los concibe al margen de las convenciones vigentes, sin que exista la voluntad de mantenerse en una tal situación marginal, sea porque se termina acatando las fórmulas prescritas por el buen tono en una conducta, cuyo desarrollo está trazado desde antes. La vanidad, en cuanto principio que determina la conducta en esta nueva estructura social, ha reducido y eliminado todo



espacio en el cual podría desarrollarse una acción espontánea, privada o pública, individual o social: el “deseo de ser *Otro*”, inherente a todo “deseo según el Otro”, ha hecho imposible la realización personal.

Esta perversidad que caracteriza a la nueva estructura de la alta sociedad se representa en las novelas de Luis Orrego Luco, tanto a través de la secuencia de las acciones como a través de las que podrían llegar a suceder. Esta última dimensión se incluye en las historias narradas por la irrupción del azar que explicita la necesidad que impera en esa realidad y cuyo orden se manifiesta para quien no vive en su lógica como pura contingencia: “Suerte te dé Dios, hijo, que el saber de nada vale” (*EF*: 84 y *CGI*: 149).

## REFERENCIAS

- ALEGRÍA, FERNANDO. 1959: *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea.
- ARA, GUILLERMO. 1965: *La novela naturalista hispanoamericana*. Bs.As., Ed. Universitaria.
- AUBRUN, C.V. 1955: “Rastaquouère et rasta”, en: *Bulletin Hispanique* LVII, 4, pp. 430-439.
- BALZAC, HONORÉ DE. 1966: “Vorrede zur Menschlichen Komödie” [1842], en: *Balzac. Sein Leben und sein Werk*. Herausgegeben von Ernst Sander. München, Wilhelm Goldmann Verlag.
- BANDERA, CESÁREO. 1974: *Mimesis conflictiva*. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón. Prólogo de René Girard. Madrid, Ed. Gredos.
- BARROS LEZAETA, LUIS, Y VERGARA JOHNSON, XIMENA. 1978: *El modo de ser aristocrático*. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900. Santiago, Ediciones Aconcagua.
- BERGER, MORROE. 1979: *La novela y las ciencias sociales*. Mundos reales e imaginarios. México, FCE: Breviarios 280.
- CAILLOIS, ROGER. 1943: *Sociología de la novela*. Bs.As., Espasa-Calpe.
- EDWARDS, ALBERTO. 1914: “La felicidad en la vida moderna: Apuntes sobre el rastacuerismo”, en: *Pacífico Magazine* (Santiago), junio, pp. 726-730.
- ENCINA, FRANCISCO A. 1955 [1912]: *Nuestra inferioridad económica*. Santiago, Ed. Universitaria.
- FERRERO, MARIO. 1959: “La prosa chilena de medio siglo. Introducción”, en: *Atenea* 385, (Concepción), pp. 97-124.
- FRIEDRICH, HUGO. 1966: *Drei Klassiker des französischen Romans*. Stendhal, Balzac, Flaubert. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- GAOS, VICENTE. 1959: *Temas y problemas de Literatura Española*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- GAZMURI, CRISTIÁN. 1979: *Testimonios de una crisis. Chile: 1900-1925*. Santiago, Ed. Universitaria.
- GIRARD, RENÉ. 1963: *Mentira romántica y verdad novelesca*. Venezuela, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

- 1974: “Prólogo”, en: *Bandera*, *op.cit.*, pp. 9-18.
- GOIC, CEDOMIL. 1968: *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago, Ed. Universitaria.
- 1972: *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias.
- HALSALL, ALBERT W. 1984: “Le roman historique-didactique”, en: *Poétique* 57 (Paris), pp.81-104.
- HAMON, PHILIPPE. 1973: “Un discours contraint”, en: *Poétique* 16 (Paris), pp. 411-445.
- KÖHLER, ERICH. 1973: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- 1987: “Honoré de Balzac”, en: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur: Das 19. Jahrhundert II*. Stuttgart, Kohlhammer, pp.34-69.
- LATCHAM, RICARDO A. 1930: “Psicología del caballero chileno”, en: *Indice* (Santiago), julio, pp. 1 y 5.
- 1965: “Blest Gana y la novela realista”, en: *Antología. Crónica de varia lección*. Santiago, Ed. Zig-Zag.
- LEWALD, H. ERNEST. 1983: “La Bolsa como símbolo y crónica en la literatura argentina”, en: *Chasqui* XII, 2 y 4, pp. 19 - 26.
- LUKÁCS, GEORG. 1965: *Ensayos sobre el realismo*. Bs.As., Ediciones Siglo Veinte.
- MELFI, DOMINGO. 1938: “La novela *Casa grande* y la transformación de la sociedad chilena”, y “Perspectiva de la novela” en: *Estudios de literatura chilena*. Santiago, Ed. Nascimento.
- ORREGO LUCO, LUIS. 1904: “Chile Contemporáneo”, en: *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago), Tomo CXIV, pp. 19-96, 257-338 y 483-554.
- 1966 a [1909]: “La historia de *Casa grande*”, en: *Boletín del Instituto de Literatura Chilena* (Santiago), julio, pp. 27-33.
- 1966 b: *Un idilio nuevo y Casa grande. De sus Memorias inéditas*, en: *Mapocho* (Santiago), Tomo V, Vol. 14, N<sup>os</sup> 2-3, pp.5-16.
- 1984: *Memorias del tiempo viejo*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.
- PINTO, ANÍBAL. 1973: *Chile, un caso de desarrollo frustrado*. Santiago, Ed. Universitaria.
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA. 1989: *Teoría y análisis del texto literario*. Bs.As., Librería Hachette S.A.
- SCHOBER, RITA. 1970: “Zolas ästhetische Auseinandersetzung mit Balzac”, en: *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*. Berlin Weimar, Aufbau-Verlag, pp. 185-213.
- SUBERCASEAUX, BENJAMÍN. 1939: (“El ‘siútico’ o la comedia en serio”, en: *Contribución a la realidad*. (Sexo-raza-literatura). Santiago, Ed. Letras, pp. 161-170.
- SUBERCASEAUX S., BENJAMÍN. 1988: *Fin de siglo. La época de Balmaceda*. Santiago, Ed. Aconcagua.
- URBISTONDO, VICENTE. 1966: *El Naturalismo en la novela chilena*. Santiago, Ed. Andrés Bello.
- VIAL, GONZALO 1981: *Historia de Chile (1891-1973)*. La sociedad chilena en el cambio de siglo ( 1891-1920). Santiago, Editorial Santillana, especialmente Vol. I, Tomos 1 y 2.
- ZOLA, EMILE. 1928 : “Differences entre Balzac et moi”, en: *La Fortune des Rougon* [1871]: *Les Oeuvres Completes* 42, 2, pp. 356-357.
- 1989: “La novela experimental” [1880], en: *El Naturalismo*. Barcelona, Ediciones Península.