

Sebastián Figueroa  
Estudiante de Magister en Comunicación, Universidad Austral de Chile

## El sacri-arti-ficio: *Casa grande* de Luis Orrego Luco

### Resumen

En este artículo pretendemos realizar una lectura explosiva de la novela de Luis Orrego Luco *Casa Grande*; a través de un análisis de discurso y una lectura ideológica, podremos comprobar que el texto tiene como premisa estructural el juego entre ser y parecer. Luego, logrando captar este juego, analizaremos las estrategias patriarcales que inducen al homicidio y al sacrificio religioso, demostrando cómo, en la descripción de una sociedad chilena republicana y moderna, se despliegan valores premodernos cuyo fundamento es la mentira y la violencia hacia la mujer.



*Mulier sui corporis  
potestatem non habet  
sed vir; similiter autem  
et vir sui corporis  
potestatem non habet  
sed mulier*

San Pablo, *Carta a los Corintios* (7:4)

### Presentación

En esta crítica a la novela *Casa Grande* de Orrego Luco, pretendemos desplegar una interpretación explosiva, es decir, una interpretación que extraiga del texto todas las significaciones culturales posibles (cfr. Lotman 1986). Lo haremos, por un lado, poniendo en entredicho la intención del texto, jugando con su estructura, a partir de un análisis del discurso, tanto a nivel retórico como ideológico. Luego, a través de las conclusiones logradas mediante ese análisis, leeremos la última parte de la novela sirviéndonos de la categoría de género, en su dimensión política (las estrategias androcéntricas y sus resistencias y concesiones tal como aparecen en la novela) y su dimensión sexual (el fundamento de la psiquis y la sexualidad a partir de la organización de roles). La vanidad como artificio guiará nuestros primeros pasos en la interpretación de la obra; el sacrificio, la cruel verdad que se esconde en la vanidad, servirá para emplazar al texto en sus proposiciones culturales sobre los géneros y los cuerpos que los habitan.

## Introducción

Hacia el término del siglo XIX, maduraba la existencia de la novela chilena, la cual no pudiendo preciarse de originalidad, comenzaba a tener conciencia de sí misma a la vez que exponía circunstancias específicas de la sociedad chilena de la época. Si bien en Blest Gana existe ya esa preocupación, según Goic (1992: 223ss), con el comienzo de lo que se ha llamado el período naturalista (1889-1934), se determina la desaparición progresiva del carácter romántico de la novela, para dar paso a las cualidades realistas. Con Vicente Grez y su *Ideal de una esposa* aparece el primer proyecto novelesco reluciente de madurez literaria, en la medida que se despoja del sentimentalismo para dar paso a la primacía de la razón en la construcción del discurso literario. Esta primacía de la razón va estar representada, sobre todo, en la acreditación del naturalismo como fundamento de la estructura de la evolución humana, como modalidad de comprensión del mundo social. La novela acogerá esta fórmula no sólo en el despliegue de sentidos sino también en la construcción de su estructura. La noción de experimentación, propia de la teoría novelesca de Zola, comienza a ganar espacio, haciendo de la novela un *estudio* de la sociedad, de las pasiones, del ser humano.

Junto con la maduración literaria, la sociedad chilena avanza hacia su primer centenario como república. Y la generación criollista en Chile, con Vicente Grez y Daniel Riquelme, es sustituida por la generación modernista del período naturalista, en donde encontramos, entre otros, a Luis Orrego Luco. Las cualidades modernistas de la obra de Luis Orrego Luco, en *Casa Grande* (1983), son superficiales: una gran metáfora y alguna tendencia al cosmopolitismo; del naturalismo acoge más bien algunos caracteres biologicistas que permiten la estructuración del texto como ejemplo de orden racional: "La novela naturalista desarrolla un análisis de la naturaleza, los seres y las cosas. Esta función analítica desplaza el interés romántico por la fábula. El narrador no tiene otro interés que el de la observación exacta, la penetración del análisis y el encadenamiento lógico de los acontecimientos" (Goic 1971: 71).

Pero ese cuidado por la lógica, por la construcción racional del discurso, tiene más bien un sentido trágico y no positivo. Esto puede comprobarse en lo que llamaremos la *vanidad* de la razón decimonónica: "si un joven tiene padres o abuelos alcohólicos o tuberculosos; si su temperamento es disipado y ardiente; si alguno de sus tíos o parientes es loco; si existe en la familia alguna mezcla no muy visible de cursilería, como dicen los españoles; todo eso influye en la vida y trae, casi siempre, desgracia en el hogar" (Orrego Luco 1983: 28) dice el narrador de *Casa Grande* en algún momento, de lo cual se desprende que este determinismo biológico es el disfraz de una creencia en la fatalidad. Y esta fatalidad no está concebida por influjo de la razón, sino por una interpretación particular de la realidad: "es que en el criterio social domina, de modo absoluto y sin contrapeso, particularmente en pueblos de raza latina y de origen español, la creencia en la libertad de criterio y de la acción humana, sin lazos atávicos, de esos que ligán al hombre a lo pasado, con abuelos y parientes, por lazos misteriosos y ocultos. Y semejante manera de concebir al hombre como unidad enteramente aislada y libre..." (48). Como vemos, la novela se abre hacia la interpretación y no reduce su sentido al determinismo racionalista; muy bien lo afirma Oelker en su inteligente estudio sobre la novelística de Orrego Luco: "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 determino absoluto para todos

los fenómenos humanos (...) 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" (1997: 71). Así, *Casa Grande* es una novela posible de ser leída como una obra individual, capaz de detentar o producir significaciones más profundas que las tradicionales.

Es por eso que, primero, en la lectura de *Casa Grande* claramente puede deducirse que el autor no orienta el sentido de su obra de modo positivista. Es justamente aquí donde se abre una veta de interpretación que aparta esta novela de la comprensión reduccionista que se ha hecho de la literatura naturalista, pues "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' de esa realidad" (Oelker 1997: 68)<sup>1</sup>. Desde un punto de vista realista, *Casa Grande* puede ser comprendida como una obra más abierta, en la línea no sólo de Balzac, en cuanto a sus intenciones como *comedia humana*<sup>2</sup>, sino también de un Stendhal o de otro autor más *interpretativo*. Asimismo, la obra de Orrego Luco, en especial *Casa Grande*, puede ser considerada un estudio histórico de las pasiones y la sociedad chilena en el momento de su consolidación como nación. Por sobre todo, es necesario insistir en el carácter escéptico de la novela, y alejarla del positivismo naturalista; por no advertir este principio, Goic no resuelve la contradicción que constituye esta tesis: que *Casa Grande* es una novela catastrofista a la vez que propugna una fe en la razón (1971: 95). Pues, en la medida que es catastrofista, demuestra un total escepticismo respecto de las formas tradicionales en que se desenvuelve la sociedad chilena en su maduración como república, a la vez que la abre como una obra de contenido religioso en donde una hermenéutica más audaz pueda desplegar y producir más sentidos.

### **Vanidad: ser y parecer de *Casa Grande***

*una abuelita alarmada aconsejaba a su nieta  
parafraseando a Cervantes: "una niña no sólo debe ser  
buena, sino parecerlo... mui pulcra, mui seria, mui fina... y  
no permitir de un hombre ni lo negro de una uña, pues es  
de vidrio la mujer y no se puede probar si se puede o no  
trizar que todo podría ser y no es cordura ponerse a  
peligro de romperse lo que no puede soldarse.*

Cuando apareció la novela *Casa Grande* fue inmediatamente leída por la sociedad chilena de la época. La recepción concluyó que la obra estaba escrita en clave: se señaló que no había ficción en sus personajes y en su historia, sino que extraía el motivo de hechos concretos de esos años. La familia de los Sandoval, Ángel Heredia, la especulación en la bolsa, el asesinato de Gabriela Sandoval, todo aludía a referentes específicos de esa aristocracia chilena; tanto así, que la obra y su autor fueron atacados fuertemente, al punto que Orrego Luco debió salir en su defensa (Araneda 1987-1988: 225). Este juego de lectura entre realidad y ficción está planteado dentro de la propia

obra, y en eso consiste su más inteligente cualidad. Es por eso que la novela supera las líneas racionalistas para ubicarse como una obra lúdica en su estructura y su lectura. Todo en la novela, ella misma *es y no es*, evocando el viejo conflicto entre *ser y parecer*, lo que constituye una perspectiva negativa del conocimiento y de la lectura, anticipando incluso el concepto de *mal entendido* que subyace al discurso literario. Esta retórica de la apariencia, que formula juegos textuales del tenor que aludíamos, sirve como eje de construcción de los personajes y del relato mismo.

Para explicar esta situación, pondremos el siguiente ejemplo, extraído de la pintura renacentista: la *pintura con secreto*. Si bien la novela realista siempre ha sido entendida a partir de la estética pictórica, no es nuestra intención reducir *Casa Grande* a este argumento, ya viejo entre la crítica: sirva más bien como ilustración de lo que sucede en la lectura de la novela. Pues bien, la pintura con secreto es un modelo pictórico propio de obras pictóricas renacentistas: retratos y escenas extremadamente realistas, obvias y literales que no parecen conducir a otros sentidos fuera de la obra misma. Y justamente ese es su juego: dentro de la misma obra se disponen pistas, elementos de significación, que orientan una interpretación que trasciende la obra. Sucede con la *La última cena*, *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, o *Los embajadores* de Holbein el Joven. En esta última, efectivamente, la escena que muestra a dos embajadores posando intencionadamente frente al pintor parece no decir sino *sólo eso*, pero una cantidad desmesurada de elementos abren la significación de la obra más allá de sí misma y permiten el juego, la contradicción y una hermenéutica trascendental que incluso evoca la pregunta por la realidad y la divinidad. En último término, las relaciones del texto con la memoria, el auditorio, la cultura, con otros textos, hacen de ella una obra metatextual, lo que produce un efecto detectivesco de lectura: la obra se refiere en último término a sí misma, a su factura semiótica como objeto de realidad y ficción. Así, pues, no importándonos si la novela fue o no una novela en clave, preocupación de la aristocracia de la época, sí podemos decir que la obra tiene una factura discursiva en secreto: es una novela con secreto<sup>3</sup>.

El secreto es una estrategia discursiva que sirve para nutrir y hacer perdurar una intriga, una trama. Consiste en demostrar que explícitamente existe un secreto, incluso precisar qué trata este secreto, pero sólo se revela parcialmente para los personajes o para el mundo construido dentro del relato. Así, sus consecuencias se dilatan y se logra la expectativa, el interés del lector. Sin embargo también nos plantea otro elemento: la obra logra autonomía como texto, es decir, es capaz de jugar con su estructura, con su discurso y así convertirse en un problema de lectura cuya solución se encuentra dentro de la misma obra.

Las cosas no son lo que parecen: esta fórmula nos acompañará a lo largo de todo el relato. El motivo de esta retórica del artificio es la vanidad. En ella concentra toda su fuerza el autor textual: en su dimensión analítica; insiste en esta figura para demostrar el carácter artificioso de la sociedad aristocrática. Veremos, más adelante, que esta insistencia analítica juega en contra del autor. Por lo pronto, en la vanidad se alberga la enfermiza obsesión por el artificio que finalmente produce destrucción y rompimiento de la armonía, tanto a nivel colectivo (la crisis económica y social producto de la falacia bursátil), como individual (la ruptura amorosa, el desequilibrio mental y el asesinato-sacrificio de Gabriela Sandoval en manos de su marido). La vanidad, entendida como lo hace Velásquez, por ejemplo, en la pintura homónima, consiste no sólo en rendirse al poder del artificio, sino que aún más, la vanidad es la aspiración a mostrar bellamente lo

que verdaderamente es feo. Así, inevitablemente, la novela se enuncia en medio de la dicotomía mentira/verdad, ficción/realidad. Don Leonidas, padre de la protagonista, Gabriela Sandoval, al momento de explicarle "algunas cosas de la vida" le señala: "nadie se conoce, ni existe armonía entre estos tres valores; lo que somos en realidad de verdad; lo que nosotros creemos ser en nuestro fuero interno, y lo que el mundo juzga que somos" (Orrego Luco 1983: 31).

En el concepto de matrimonio es donde la novela despliega con mayor ahínco el conflicto planteado por la vanidad. El matrimonio se mueve entre el mundo de lo público y de lo privado, como un estado: "el 'estado' de matrimonio como forma de vida, existencia compartida, lazo personal y posición respectiva de los copartícipes de esa relación" (Foucault 1998: 75-76). Esta existencia compartida determina la intimidad de lo privado y la posición conyugal en lo público: en la novela, sin embargo, no se mantiene el equilibrio de la bidimensionalidad: lo público es matrimonial, mientras que en privado la individualidad se defiende a muerte. Junto con ello, la idea misma de matrimonio pierde su fundamento como estilística de vivir entre dos. Más bien, se transforma en una institución manejada por la especulación económica que sólo persiste en lo público.

Los distintos matrimonios de la novela dan cuenta de la *mentira* que para los cónyuges significa; así, Don Leonidas, padre de Gabriela, está casado con Doña Benigna, pero en su matrimonio se confunde rápidamente el compartir la vida con el compartir el dinero: la esposa abusa de la fortuna del marido, al punto de no preocuparse sino de su fortuna. Manuelita Vásquez, por ejemplo, es un personaje que patéticamente busca casarse, y de ella habla toda la aristocracia; cuando se casa, lo hace sin enamorarse, pues la finalidad del matrimonio, en el sentido que le dan los personajes de la novela, es lograr fama social y fortuna. Con Magda, la hermana de Gabriela, sucede lo mismo, y el narrador no duda en explicitarlo: "Al casarse con Emilio Sanders, no iba enamorada Magda, sino resuelta a unirse con una posición social y pecuniaria, con el sportsman conocido, con el hombre elegante cuyo nombre sonaba en todas las fiestas, con la familia rica y hasta con el monóculo que formaba un todo inseparable con él" (Orrego Luco 1983: 197). Lo mismo sucede con Ángel y Gabriela, la pareja protagónica. El primero se dice a sí mismo cuando reflexiona sobre su *amor* por Gabriela, del que duda: "es que todo, en el fondo de tu ser, es vanidad, ciega e inagotable mina de vanidad, y vas a buscar en el depósito de tus defectos las virtudes sociales que te sirvan para conquistar mujeres" (50).

La vanidad sigue siendo el motivo por el cual los personajes prefieren la apariencia y no la "verdad". Uno de los tratados que domina el pensamiento decimonónico sobre el amor es *Del Amor* de Stendhal; a la vez que la sociedad chilena de principios de siglo XX sigue fielmente la moda parisina en el vestir, también lo hace en el "amor", en la modalidad que el gran autor francés Stendhal llama el "amor vanidad", del cual dice: "la inmensa mayoría de los hombres, sobre todo en Francia, desea y tiene una mujer de moda, como se posee un hermoso cabello, como una cosa necesaria al lujo del mancebo" (Stendhal 1995: 98). Es esta la forma de amor que domina entre la aristocracia, y a esa primera mentira, hecha al corazón, se adjuntan otras referidas al resto de la realidad; al menos eso nos quiere mostrar obstinadamente la novela de Orrego Luco.

El dinero es otro elemento que sirve al mundo de apariencia, de pareceres, en donde lo "verdadero" queda supeditado al capricho vanidoso. Los Sandoval, familia principal de *Casa Grande*, encabezan el lujo de la sociedad chilena, haciendo gala de una fortuna 'ilimitada'. Así nos habla el narrador de esta familia: "El fondo de Doña Benigna (la madre) lo constituía un egoísmo ingenuo. Contentábase con tener a sus hijas vestidas como figurines, inclinándolas al lujo, abriéndoles cuentas en las tiendas, a pesar del mal gesto que en ocasiones ponía don Leonidas al ver su crecido monto. Creía su fortuna ilimitada; en cuanto a lo de las cuentas, allá se arreglaría todo. 'Dinero de te sobraré y vida te faltará', era uno de sus axiomas favoritos"; y "de tal carácter provenían la naturaleza, educación y hábitos de las dos jóvenes, y en él se amoldaba su inteligencia de la vida" (80-81).

Este vanidoso parecer que 'sé es rico' llega al extremo cuando se propone como forma de vida social al momento en que la economía agraria, tradicional, se abre a una economía exterior de inversión. Aquí se abre uno de los capítulos más interesantes de la novela, ya que expone todo lo ocurrido con la crisis económica que abre el primer centenario de la república; se trata de la depresión económica producida por el "vivir de las rentas" que practicó la mayoría de las familias acomodadas de esos años, economía basada en recibir las ganancias de sus tierras, ricas en minerales, sin intervenir en el proceso de producción. Algunas tierras dieron frutos, pero muchas no lo hicieron; en definitiva, se produjo un desastre económico, provocado por una especulación en dinero que nada tenía que ver con la realidad. Del lujo que ostentaron las personas acomodadas se pasó a una terrible ruina. En medio de la sociedad enriquecida se produce un acabóse, que afecta también al matrimonio entre Ángel y Gabriela, contribuyendo a su ruina amorosa.

Esta serie de razones nos han podido explicar cuáles son los contextos que revisa la novela, como estudio de las pasiones individuales y sociales. También queda demostrado el juego de convicciones que propone la novela: lo que dice ser, no es, y lo que es, dice no serlo. Esta fijación termina en último momento poniendo en duda la propia novela; esto quedará demostrado mediante un estudio de las pasiones eróticas presentes a lo largo de toda la novela, especialmente en la última parte: "La sombra". La retórica del artificio, que produce una lectura contradictoria, se unirá a una retórica del sacrificio, en donde encontramos una disuasión total de la fe en la razón y, extrañamente, en la sociedad que se ve descrita a lo largo del relato.

### **Matar a la mujer: la violencia religiosa de Casa Grande**

La caracterización de Ángel, personaje protagónico de la novela, es, desde un principio, un argumento biológico y social de su condición masculina y dominante: "apuesto muchacho de hasta veinticinco años de edad, alto de cuerpo, de musculatura vigorosa, ojos negros, cabello ligeramente crespo, tez morena y sonrisa abierta y franca" que es "como si en él revivieran los impulsos de antiguos conquistadores o encomenderos suyos, por instinto atávico" (9-10). Asimismo, se aplica en él una cualidad religiosa pietista que lo califica como una entidad abierta hacia la divinidad: "era el suyo, al parecer, espíritu místico, de aquellos seres aislados, superiores y solitarios que nacen y viven para el amor divino; naturalezas hechas para contemplación y ensueño en que el ser parece como suprimido o desvanecido hasta confundirse con el Amado, como Santa Teresa" (11). Por otro lado, Gabriela, con quien se une Ángel en matrimonio, está

constituida por los nulos valores de la vanidad, pues en ella se concentran "las mil naderías que constituyen el atractivo de las mujeres elegantes que aun sin ser hermosas saben embellecerse con la plenitud de una sonrisa, con el crujido de seda, con la animación de la fisonomía, con la viveza discreta de los gestos" (17). Nulos porque son "naderías", y porque hacen de su dimensión femenina un parásito de la fuerza constructiva del varón fuerte, del "sexo feo y fuerte" (13) que representa Ángel.

No obstante, en el caso de Ángel, rápidamente las contradicciones aparecen. La fuerza espiritual de éste se ve contrastada por una conducta cambiante, airosa, débil: "ese místico, que solía ir a la capilla a rezar las Avemarias en cruz, tenía temporadas de calaveradas terribles, de sensualismo desenfrenado y extraño, como si padeciera lesión nerviosa en su organismo entero. Ángel sufría, junto con eso, acosos de cólera frenética, no vacilando en arrancar varillas de fierro al catre para cargar sobre sus compañeros" (38); sumado esto a su profunda y enfermiza vanidad, Ángel se transforma en una entidad rayana en "las mil naderías" de las mujeres de la época, un ser algo histérico y enfermizo, menos racional y más pasional, en un ser, diríamos, femenino. Supone esto un terrible sensualismo, el mismo que lo lleva a enamorarse de una pierna, la pierna de Gabriela.

La *pierna* de Gabriela es una figura metonímica que aparece innumerables veces en la novela. El efecto retórico es presentar la parte por el todo, en dos dimensiones: la pierna que representa a Gabriela, la pierna que representa el clímax de la novela. A la vez, nos lleva a considerar que el texto se muestra como un laberinto que, en un juego, presenta la salida y la entrada a la vez. Dos pasajes sirven para demostrar cómo el narrador pone el ojo en esta pierna:

el lacayo abrió rápidamente la portezuela por la cual se deslizó fina pierna cubierta con media de seda negra, un piececito encerrado en zapatilla de charol y una mano pequeñísima que alzaba la falda de seda clara (8).

Ángel contemplaba con embriaguez de sensualismo aquella fina pierna, cubierta por media negra, que huía en la espesura, corriendo y dando saltos con la ligereza de niña de diez años, huyendo acaso como las gaelas y añadiendo encantos de timidez pudorosa a esos otros presentidos y soñados (46).

Se trata de la misma pierna en la que Ángel pone su amor, la misma, también, en la que al final de la novela inyectará digitalina para matar a Gabriela. En la pierna se concentra el amor y el odio que Ángel siente hacia Gabriela.

Otro de los tratados amorosos que domina ese tiempo es "Metafísica del amor" de Arthur Schopenhauer, uno de los capítulos más entretenidos de *El mundo como voluntad y representación* (1950). En él queda claro que "hay que incluir la importancia que se da a la pequeñez del pie, y que se deriva de que el pie humano es uno de los caracteres esenciales de la raza (...) el hombre es un plantígrado. Jesús Sirach: 'la mujer bien plantada y de bonitos pies, es como columna de oro sobre basamento de plata'" (603). Efectivamente, una ambigüedad total existe en torno a esa pierna, objeto de amor y violencia.

La acción homicida de Ángel es producto de la ruina constante en que cae su matrimonio. Podemos pensar que en medio de su contrato matrimonial se esconde la

experimentación de la *roman experimental*, tal como aduce Zola, para probar la compatibilidad de caracteres, que tiene resultados negativos. Esta tesis de interpretación es posible de comprobar ampliamente en el desarrollo de la relación; la desventura de Ángel en términos económicos y el poco apoyo de su mujer hacen que acumule un odio intenso hacia ella, hacia su vanidad, sus caprichos. Inevitablemente pensamos, al seguir la narración, que la ruina amorosa de Gabriela y Ángel, quienes en un algún momento se "amaron" intensamente, hasta el punto de casarse y procrear, tiene como fundamento la incompatibilidad de caracteres; pero el relato se inclina hacia Ángel de modo positivo, y a Gabriela de modo negativo. Sin Gabriela, es éste un tipo hábil y seductor, capaz de viajar por Europa y enamorar a una acaudalada norteamericana. Más aún, la frecuencia con que aparece desarrollado el personaje masculino es notoriamente superior a la frecuencia en que se desarrolla a Gabriela. Pareciera que las naderías de Gabriela producen el rompimiento amoroso. Pero no olvidamos las patologías de Ángel, un ser trágico, discontinuo, inestable; es en ellas donde se concentra en gran medida la causa de esta ruina. Léase el siguiente pasaje: "su ser todo entero se estremecía en ondas apasionadas de ira, de la cual surgían desprecio en contra de don Pablo, indignación en contra de misiá Benigna, odio, odio intenso y profundo hasta la exageración en contra de Gabriela, en virtud de aquella ley de sicología por la cual mientras más se ha amado a una mujer más cerca se está de odiarla" (102). Con esa "ley de sicología" el narrador nos plantea una forma racional de analizar el caso de Ángel; pero parejamente nos demuestra que éste es un ser patológico, abierto absolutamente a las pasiones extremas del amor y del odio. Y porque la novela modernista trata generalmente casos patológicos, seres incomprensidos, situaciones trágicas, deducimos que no es puramente el ejercicio de experimentación el que preocupa al narrador, sino una lectura de las pasiones a las que se somete Ángel, que son las del erotismo más radical.

Se trata de una apertura hacia el erotismo que no podemos obviar. El objeto que ama Ángel, Gabriela, produce en él la violencia propia del erotismo. En la medida que tiene facultades espirituales, la conciencia de su finitud como mortal podría inducirlo a considerar los actos de violencia como hechos de amor. Porque "el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación" (Bataille 2000: 21), es posible interpretar las conductas de Ángel como esencialmente dadas a un erotismo religioso. Así, "toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto de desfallecimiento" (Bataille 2000: 22). Por eso, cuando ve en Gabriela un ser discontinuo, mortal, finito, sometido a los vaivenes de la moda, víctima de la vanidad y de la apariencia, Ángel prefiere la muerte, que le dará continuidad espiritual a su mujer, cada vez más lejos de amarla: "Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo" (25).

Por estas razones matar a Gabriela puede ser una alternativa real para salvar su amor. No obstante, esta argumentación, que no nace gratuitamente, está revestida de todo el histórico miedo conyugal a perder a la mujer, miedo que produce la violencia, el maltrato, como medio para conservar el dominio sobre la mujer. De modo que es posible concluir que el asesinato de Gabriela es en parte erotismo religioso y en parte dominación patriarcal. Ahondaremos en esta nueva indeterminación del discurso.

La situación que se presenta luego de la ruina económica, es la de un viaje de Ángel por Europa. Durante este viaje comete adulterio con una norteamericana de profundo parecido con Gabriela. Debo señalar que sólo un estudio específico del discurso sexual e institucional de la pareja Ángel-Gabriela podría señalar cuáles son los efectos precisos



de este elemento; pero creemos que para los propósitos de este artículo, son dos las ideas de relevancia que nos introduce: a) la aparición del adulterio, como concepto mismo; b) nuevamente es la idea de la ilusión (el parecido extremo entre Nelly y Gabriela) la que nos hace pensar que el adulterio no fue sino una especulación cuyo efecto es la desaparición de la monogamia. Ambos elementos están emparentados, y significan la re-hedonización del amor y la apertura hacia una sexualidad polígama. Para Ángel, el ser adúltero implica concebir esa misma posibilidad para Gabriela. Cuando llega una carta anónima, ya una vez Ángel en Chile, en donde le advierten de un posible romance entre Leopoldo Sáez, antiguo enamorado de Gabriela, y ésta, el marido, recuperando todo su apasionamiento conyugal, reflexiona: "¿Y si en realidad Gabriela fuese culpable; ¿Acaso no existían, entre ellos, sentimientos insoportables y latentes de odio, corrientes de hostilidad muda, reveladas en todo, en tanto que las leyes, la religión y la sociedad les obligaban a mantenerse pública, legal y socialmente unidos en aquel infierno? ¿No era acaso lo humano, lo natural y lo lógico, lo fatal que ella buscara por instinto el amor en otro?" (228). Esta duda se suma a la sensación de debilidad como varón: "Todas las delicadezas y pundonor de hombre y de hidalgo quedaban bajo las patas de los caballos. Sintió que indirectamente se le echaba en cara el vivir a costa de su mujer, el no tener fortuna propia, el haber perdido la de Gabriela... Y la conciencia de que todo aquello era cierto y de que no podía negarlo, le infundió desesperación creciente. No había en el mundo ser más desgraciado que él... De ahí le mordió el sentimiento de odio en contra de Gabriela, en forma tal que no le dominaba, y se arrojó sobre el sofá con la cabeza entre las manos. Entonces de nuevo surgió el pensamiento monstruoso, ya rechazado con horror otras veces: quería ver morir a Gabriela, hacerla desaparecer por algún medio, sin que ella sufriera, y sin que lo supiera nadie...matarla...El corazón le latía apresuradamente y sentía la boca llena de saliva" (215). Aparece un imperativo interior de preservar el poder de padre que le ha conferido la sociedad machista: se tata del ancestral código de honor de que si su mujer no es para él no lo será para nadie, transformando el cuerpo de la mujer en sexo, y el sexo femenino en propiedad y símbolo de poder (Navarro 2005: 235).

Las intenciones de matar a Gabriela se materializan cuando Gabriela, enferma de dolor, le pide una inyección de morfina a Ángel y éste, en un acto puramente femicida, le inyecta digitalina. Al grito inmediato de Gabriela acude la Tato, antigua empleada de la casa, para averiguar qué sucede. La escena la parece obvia a esta mujer: Ángel ha asesinado a Gabriela. Sin embargo, Gabriela profiere lo siguiente: "ha sido un accidente..., "Tato" (...) Me equivoqué de frasco en las inyecciones...y me muero..." (240).

Todo esto produce un gran vuelco en la lectura. La concesión de Gabriela a su homicida transforma esto en una ceremonia simulada, en un ritual sangriento, en un sacrificio. Ya antes se nos había advertido ingenuamente respecto de esta situación. En dos enfrentamientos violentos que el matrimonio había tenido, en la reconciliación, el narrador la describía de esta manera: "Y él (Ángel) veía surgir en Gabriela esa misma antigua *mirada buena*, sin rebeldía, de sus ojos mansos, dispuestos a sacrificios". Luego, en otro de los enfrentamientos, el narrador presenta la reconciliación así: "y yo también (he tenido la culpa).- exclamó ella (Gabriela), en súbito afán de sacrificio" (108). Este análisis demuestra que para el narrador la posición de Gabriela era la de sacrificio, de víctima.

Por un lado, desde la perspectiva de la ceremonia sacrificial, se cumplen los roles propios de este evento a nivel erótico: "Lo femenino es la víctima/ lo masculino el sacrificador" (Bataille 2000: 23). Con la concesión de Gabriela, la discontinuidad terrenal de estos dos seres se transforma en continuidad amorosa por la muerte de uno de ellos: "el sacrificio es la antítesis de la producción, hecha con vistas al futuro; es el consumo que no tiene interés más que por el instante mismo" (Bataille 1998: 53). Con el sacrificio, ambos se escapan del mundo de la especulación utilitarista y logran un espacio fuera de la sociedad legalista, fuera del matrimonio forzoso al que estaban sometidos y que les impedía el cumplimiento de su amor aislado, libre y superior.

Por otro lado, no obstante, la concesión de Gabriela es un acto preservador del dominio patriarcal, puesto que con ésta la mujer se subordina al poder del marido: "se desprende que el uso de la violencia sobre el cuerpo de las mujeres (...) resulta un eficaz instrumento de control de la sexualidad femenina" (Navarro 2005: 237). El erotismo del homicidio se basa en una concepción de la mujer como receptividad: del poder, del pene, del puñal. Y si la vida erótica de la mujer es reducida a la receptividad, "et cette réceptivité elle-même est consentement á un sacrifice, á une inmolation" (Eaubonne 1951: 203). Gabriela reproduce el modelo de la mujer inmolada por el marido.

## **Conclusión**

Con esta lectura hemos querido presentar toda la complejidad interpretativa de la obra, demostrando que la novela puede y merece ser leída en términos más profundos y radicales. Sin embargo, una tendencia hacia la negatividad cognitiva nos invita a probar una estética de lo irreductible, que hace estrellar los sentidos del texto como una explosión.

La novela parece finalmente aporética, pero podemos concluir algunas cosas de especial relevancia. Este texto pasa de ser una novela superficial y vagamente analítica a una novela totalizadora de las significaciones posibles. Esta concepción del texto como absoluto no es pedantería decimonónica, sobre todo por que ella es anti-decimononócia, lo que quiere decir antinaturalista y antipositivista. Es por eso que finalmente queda entendida como relato religioso, simbólico, abierto al azar; aunque éste no está demostrado en la estructura, rígida y autosuficiente, sí aparece libre de movimiento en las lecturas que podamos hacer de ella.

El relato, en su apariencia de verdad, de la que se precia a través de su insistencia analítica, en un narrador racional y meticuloso, da cuenta cabalmente de las contradicciones de ésta. A la vez, determina que la sociedad chilena que describe, que acude con ganas hacia su primer centenario, tiene ya en sus raíces el color y el olor de la descomposición, pues pretende ser moderna basándose en valores premodernos, hasta el punto de ser ingenua y arcaica como una tribu religiosa.

Por otro lado, subvierte este defecto la novela al escaparse del mundo utilitario para dar cuenta del impulso patológico de las religiones en el devenir de las sociedades y del amor. Recordemos, con Octavio Paz, que "el amor trágico, el que tiene la muerte por fundamento, es bárbaro, arcaico" (1993: 184), tesis de la cual no puede, en ningún caso, escaparse ni este texto ni esta crítica. Por otro lado, la interpretación de la novela pudo desplegarse en sentidos múltiples relacionados entre sí, en especial respecto de la

categoría de género, la cual no puede desligarse, en su dimensión política, de una lectura de la sexualidad. Política y sexualidad constituyen la categoría de género, y si la primera tiene una orientación social e institucional, la otra tiene un carácter filosófico y existencial, enfrentado directamente a la materialidad de cuerpo, lo que hace de la lectura de género un miembro de la hermenéutica destructiva de la tradición, del texto y de la psiquis humana.

## **Bibliografía**

Araneda Bravo, Fidel. 1987-1988. "Ochenta años de Casa grande, novela de Luis Orrego Luco". *Boletín de la Academia Chilena de la Lengua* 68: 223-231.

Bataille, Georges. 1998. *Teoría de la Religión*. España: Taurus.

\_\_\_\_\_. 2000. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Calabrese, Omar. 1999. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.

Eaubonne, Françoise. 1951. *Le complexe de Diane: erotisme ou féminisme*. Paris: René Julliard.

Foucault, Michel. 1998. *Historia de la sexualidad*. V.2. México: Siglo XXI.

Goic, Cedomil. 1992. *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

\_\_\_\_\_. 1971. "Casa Grande". *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria. 71-76.

\_\_\_\_\_. 1972. "Naturalismo". *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 105-175.

Halsall, Albert. 1984. "Le roman historico-didactique". *Poétique* 57: 81-104. }

Navarro P., Mercedes. 2005. "El sacrificio del cuerpo femenino en la Biblia Hebrea: Jueces 11 (La hija de Jefté) y 19 (La mujer del levita)". *Cuerpos de mujer en sus (con)textos*. Sevilla: Arcibel.

Lotman, Yuri. 1996. *Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

Oelker, D. 1996. "La teoría de la vanidad en la obra novelesca de Luis Orrego Luco". *Atenea* 474: 67-91.

Orrego Luco, Luis. 1982. *Casa Grande*. Santiago: Ercilla.

Paz, Octavio. 1993. *La llama doble. Amor y erotismo*. Buenos Aires: Seix Barral.

Schopenhauer, Arthur. 1950. "Metafísica del amor". *El mundo como voluntad y representación*. V.2. Buenos Aires: Ateneo. 589-630.

Stendhal. 1995. *Del amor*. Madrid: Alianza.

**Para citar este artículo**

Sebastián Figueroa. 2006 . «El sacri-arti-ficio: *Casa grande* de Luis Orrego Luco». *Documentos Lingüísticos y Literarios*