



**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

**Recursos neobarrocos en *Frente a un hombre armado* de Mauricio  
Wacquez: el sujeto erotizado y muerto de placer**

Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Lengua y  
Literatura Hispánica con mención Literatura.

Alumna: Gisela Pardo Muñoz  
Profesora guía: Luz Ángela Martínez Canabal

Santiago, Chile  
2010

## Índice

<b>Portada .....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>1. Frente a un hombre armado como novela neobarroca</b>	
<b>1.1. Mundo de apariencias .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1. El juego de la Musaraña: ¿simulación o realidad? .....</b>	<b>11</b>
<b>2. Sexualidad y poder</b>	
<b>2.1. Erotismo .....</b>	<b>20</b>
<b>2.2. “Teoría del poder” .....</b>	<b>26</b>
<b>2.3. Transgresión y subversión del poder por medio del erotismo ...</b>	<b>30</b>
<b>3. Muerte en el placer</b>	
<b>3.1. Muerte y erotismo .....</b>	<b>35</b>
<b>3.2. Homosexualidad .....</b>	<b>40</b>
<b>3.3. La lucha y la muerte en el placer .....</b>	<b>43</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>48</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>56</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>58</b>

A Maggie, la mujer que me dio la vida,  
y a mi familia y amigos, quienes la llenan de sentido.

“Esto dura poco espacio, digo para estar en un ser;  
porque quitándose esta gran suspensión un poco,  
parece que el cuerpo torna algo en sí  
y alienta para tornarse a morir y dar mayor vida al alma,  
y con todo no dura mucho este tan gran éxtasis”.

*(Las Moradas, Santa Teresa de Jesús)*

## Introducción

Este trabajo tiene como objeto la novela *Frente a un hombre armado (Cacerías de 1848)* del escritor chileno Mauricio Wacquez, publicada en el año 1981 en España, e intenta desarrollar la hipótesis de que en se desarrollan temáticas y procedimientos que se corresponden con la teoría del Neobarroco latinoamericano.

El proceso que haremos para fundamentar lo anterior es, primero, basarnos en la teoría del Barroco europeo de los siglos XVI y XVII, a partir de la obra de autores como Werner Weisbach y Jean Rousset; el segundo paso es encontrar las similitudes o descubrir el camino que recorrieron esas temáticas para llegar hasta nuestro continente, las que recoge y desarrolla el teórico Severo Sarduy.

Abordando en cada capítulo un tema distinto, es el primero el que resulta ser el más complejo, en tanto, dentro de las limitaciones de la extensión, pretende comprender la configuración (neo)barroca<sup>1</sup> de mundo, analizando las dos realidades que presenta la novela: la primera corresponde al espacio de lo real, de lo cotidiano, donde cada personaje desarrolla un rol en la sociedad con las tareas y responsabilidades que eso conlleva; la segunda es la que se da dentro del juego de la Musaraña, donde cada personaje se transforma en otro. Se destaca la relación que establecen estas dos realidades o, mejor aún, el cruce que rompe los límites entre ellas. Analizando los componentes de este mundo, destacan diversos elementos que lo conforman, desde implementos como una máscara o un disfraz, hasta procedimientos como la metamorfosis y el ornamento, que operan permanentemente. También cuenta con temáticas como la memoria, el doble, el erotismo, la muerte, entre tantos otros, de los cuales, quisimos responsabilizarnos sólo de los dos últimos, por la relevancia que cobran en la novela y la interesante reflexión que se logra desde la categoría cultural que nos convoca.

El segundo capítulo tratará sobre el erotismo y el poder, de cómo el primero se impone como una fuerza que subvierte al segundo. En el terreno del orden social, las

---

<sup>1</sup> Entendamos este término como el tránsito entre el Barroco y el Neobarroco, lugar donde se guardan más similitudes que diferencias entre ambos.

experiencias sexuales y el deseo del protagonista vienen a trasgredir todo lo que parece naturalmente establecido y bien definido, dejando entrever que responde únicamente a convenciones. Así, el personaje principal se enfrenta durante sus años de juventud a una permanente reflexión sobre el ser y el poder, que en definitiva son los elementos que pasan a configurar la identidad –que sólo es apariencia–. Pero no se queda en una autoreflexión, no quiere comprender únicamente lo que pasa con él, puesto que sabe que hay un tema mayor, el poder mismo, en donde convergen el dominador y el dominado, de igual importancia ante la configuración de una teoría al respecto.

La muerte es el tema de nuestro tercer y último capítulo. Llamativa e interesante por el atractivo que cobra para los personajes en sus dos dimensiones, la muerte resulta ser de lo que se huye ante su atroz inminencia y, también, como una deseada forma eminente de placer. Es la transgresión la que posibilita la experimentación de esos sentimientos, pero es importante no cruzar el límite, ya que con eso se acaba la vida y el gozo. Hay que saber en qué punto retroceder: ante un placer que va en aumento, el deseo podría cegar hasta el punto de acabar con la vida de el o los sujetos, quienes una vez en la muerte perderían la lucha irremediamente. Es por esto que el concepto que utilizaremos para referirnos a este fenómeno es ‘muerte en movimiento’, es decir, en tránsito, porque de verdad se busca, pero no se consuma. Aquí se retoma el erotismo, como el procedimiento mediante el cual el sujeto puede insertarse en un escenario donde lo que se desea es estar al borde de la muerte, destacando al sadomasoquismo como la experiencia que mejor acerca al protagonista de la novela a esta sensación, superando a la guerra o a la caza, donde para ambas el fin es simple y trágico: muere la presa. En cambio, con la forma en que se lleva a cabo la sodomía en esta obra, la muerte se configura como un remedo que se anhela, mas no es necesaria, donde los sujetos participantes se enfrentan en una lucha en que no hay jerarquías de ningún tipo en sus roles, puesto que dominar y ser dominado se yerguen como dos formas de un mismo goce y el dolor no refleja un estadio inferior de la existencia, convirtiéndose ambos de igual forma en el camino al placer y la dicha.

Cabe mencionar que los estudios que hay en torno a *Frente a un hombre armado*, en particular, y Mauricio Wacquez, en general, son escasos, hecho que no nos deja de sorprender. El silencio que ha guardado la crítica chilena ante este escritor y su obra se ve

mitigado por muy pocos artículos acabados y otros tantos breves y superficiales, que no alcanzan a valorarlo, pero principalmente por la atención que le han prestado un grupo de estudiantes de nuestra carrera, que en los últimos años han dedicado sus tesis al estudio de su no tan numerosa obra. Por lo anterior, es que mi investigación no dialoga con trabajos anteriores ni intenta refutar o comprobar hipótesis ya trabajadas, sino que parte y se fundamenta en las teorías del Barroco y el Neobarroco, situación extraña frente a un casi nulo acercamiento a la producción de Wacquez desde estas categorías, que nos resultaron tan oportunas para el análisis de las distintas temáticas que se abordarán en cada uno de los capítulos.

## 1. *Frente a un hombre armado como novela neobarroca*

### 1.1. Mundo de apariencias

La obra *Circe y el pavo real* (1972), de Jean Rousset, nos muestra la literatura francesa del barroco, dejando en claro que no es posible inscribir al Barroco en un país en particular, ya que este es más bien un movimiento europeo. Es por esto, que la investigación que lleva por delante el autor la realiza con los ojos puestos en el arte y la literatura extranjeros, principalmente en la producción italiana, país al que no se le puede desconocer su importancia en el desarrollo del Barroco.

Rousset se da cuenta que en la época que va de 1580 a 1670, es decir, desde Montaigne a Bernini, “es reconocible por una serie de temas que le son característicos: el cambio, la inconstancia, la apariencia engañosa, el ornato, el espectáculo fúnebre, la vida fugitiva y el mundo inestable” (Rousset, 1972, p. 10). Estas temáticas pasan a representarse en dos símbolos, que logran reunir en sí todo el imaginario de este período: Circe y el pavo real, es decir, la metamorfosis y la ostentación.

Circe:

“Es la maga que transforma un hombre en animal, y otra vez en hombre; que presta y retira a cada uno todo los cuerpos y figuras; ya no hay caras, sino máscaras; toca las cosas y éstas ya no son lo que eran; mira el paisaje y éste se transforma. Parece como si, en su presencia, el universo pierda su unidad, el suelo su estabilidad y los seres su identidad; todo se descompone para volver a recomponerse arrastrado por el flujo incesante de la mutación, en un juego de apariencias en constante huida frente a otras apariencias” (Rousset, 1972, p. 17-18).

El pavo real representa la ostentación, que es:

“Una mezcla inestable que puede fácilmente convertirse en vanidad, de la que está muy próxima, pero con la que no se confunde; la vanidad es el decorado vacío, es la fachada que encierra la nada; la ostentación debe ser garantizada por la realidad; la ostentación se esfuerza por escapar de la afectación; mostrar demasiado hastía; el

brillo fatiga; la excelencia debe ser rareza, a veces es necesario disimularla; un prudente disimulo puede ser el mejor medio de pregonar los méritos” (Rousset, 1972, p. 317-318).

El efecto de Circe no es sólo sobre los personajes, sino que también es sobre la tierra y el paisaje: es el mundo el que se pone en movimiento, es él el que se llena de apariencia. Y para este mundo se requiere de un hombre particular: un hombre multiforme para un mundo en metamorfosis, tal como lo dictaba el mito de la época. Este sería Proteo, compañía y complemento de Circe, quien “ejerce sobre sí mismo lo que Circe opera a su alrededor; él es su propia Circe” (Rousset, 1972, p. 25).

El teatro y el ballet, principalmente, representan este mundo en movimiento, donde el hombre vive *en* la transformación y esa es, a la vez, la base de su existencia. En un escenario que cambia constantemente, es el mismo sujeto quien no le permite a su identidad fijarse, huyendo de sí constantemente. Es por esto que su apariencia no es estable ni unitaria, puesto que, muy contrariamente, la constituye una sucesión de apariencias.

En esta época es recurrente el pensamiento del mundo al revés, que queda manifiesta en la fuerza de atracción entre contrarios que se pone en marcha por medio de la metamorfosis: el viejo será joven, la mujer un hombre y el loco es en realidad el cuerdo, y viceversa. Si el hombre creyó en un primero momento que podía ver la verdad por medio de un espejo, enfrentándose a un reflejo contrario a lo que se muestra en la realidad, que debía corresponder a lo verdadero, luego descubrirá que se encuentra inmerso en “un palacio de espejos cuyos juegos le desorientan para conducirlo mejor hacia sí mismo, le desdoblan...” (Rousset, 1972, p. 31). Y así surgen los dobles, seres que se desdoblan en su contrario, tal como un reflejo muestra la imagen invertida o su opuesto.

En este mundo invertido “a punto de bascular y de trastocarse; la realidad es inestable o ilusoria, como el decorado del teatro” (Rousset, 1972, p. 32), de lo que desprendemos la recurrente ligazón entre vida y teatro, en que se cree que el mundo es un teatro, la vida una comedia y el hombre debe tomar un papel. La realidad, entonces, se llena de teatro; este último vuelca sobre ella todo su decorado, recreando escenas determinadas por las leyes de movilidad y metamorfosis, donde cambiantes personajes se van desarrollando entre múltiples y cambiantes escenarios.

Ejemplo de lo anterior es lo que acontece en 1585 a la entrada de la infanta Catalina de Austria a Piamonte, con motivo de su matrimonio con el duque de Saboya, Carlos Manuel I. Para ese día la provincia completa y todo el río tuvieron que tomar apariencia teatral, llenando de sorpresas el recorrido que haría la infanta arriba de un navío: frente a ella

“surge un gran escollo del que sale la figura del río entonando un discurso de felicitación, al que responden otras figuras; después aparece una islilla poblada de ninfas que también entonan cantos; escollos e islas se ponen en marcha, y acompañan a la barca principesca con cantos y música... Después de algunas horas de viaje siguiendo el curso del río, el cortejo llega cerca de una isla coronada de árboles, desembarca y conduce a la infanta hacia una gruta chorreante de manantiales. ‘De repente las rocas y los escollos que bordeaban la isla por ambos lados se metamorfosearon súbitamente en hombres vestidos de marinos y, remando, hicieron que la isla fuera móvil, como la de Delos...’” (Rousset, 1972, p. 33-34)

El teatro adquiere las dimensiones del mundo, convertido este último en un inmenso decorado móvil y cambiante. La única realidad que se presenta es mediada por una sucesión de apariencias: la frontera entre la realidad y el teatro queda borrada por una ilusión permanente, donde nada está quieto o estable: todo se mueve o vuela, todo se está transformando sucesivamente.

El principio que rige a este mundo es el del fingimiento: todo y todos están enmascarados; nada ni nadie es reconocible. Ningún hombre es quien parece ser, como lo demuestra en la tragicomedia de este tiempo con la puesta en práctica en extremo de las transformaciones y de las falsas apariencias. No hay una búsqueda del yo, puesto que muy contrariamente se le rehúye, y el disfraz y la máscara le ofrecen al sujeto la posibilidad de encontrar su identidad: la misma que le otorga cada disfraz o máscara, los que una vez puestos constituyen al personaje. El hombre vive un período de confusión o de desequilibrio, en la medida que la inestabilidad de la metamorfosis lo sumergen en una sola certeza: él sabe que no es “lo que es o parece ser, escondiendo su rostro tras una máscara de la que se sirve con tal perfección que ya no se sabe dónde está la máscara y dónde está el rostro” (Rousset, 1972, p. 32). Esto quiere decir que, sin lugar a dudas, en la máscara reside

una verdad, ya que entrega una certidumbre, posibilitada por el principio de fingimiento que alcanza la realidad en el mundo de la apariencia: se es lo que se aparenta ser, al menos por un momento. Pronto se tomará otra forma.

El lugar que tiene la ostentación en todo lo hasta aquí mencionado es omnipresente, ya que su participación no tiene condicionantes, es más bien una forma de ver y hacer el mundo, es la actitud propia del Barroco.

La importancia del decorado es fundamental, más aún cuando el teatro se vuelca a la realidad, ya que todo siempre valdrá por cómo se ve o, mejor, existirá en la medida que se muestra: “Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Valer y saberlo mostrar es saber dos veces: lo que no se ve es como si no fuese” (Gracián, citado por Rousset, 1972, p. 317). Así, la disimulación cobra una relevancia sin igual, porque es el arte del que se sirve la ostentación para lograr su objetivo: engañar, sin convertirse en vanidad.

## **1.2. El juego de la Musaraña: ¿simulación o realidad?**

Bajo la nueva inestabilidad que Severo Sarduy identifica en el siglo XX podemos situar sin problema la obra de Mauricio Wacquez que se presta de objeto para este trabajo: *Frente a un hombre armado* (2002). Intentaremos dar cuenta de la configuración de mundo y de realidad que se realiza en ella, dialogando permanentemente con el subcapítulo anterior, donde esbozamos la configuración de mundo que existía en la Europa barroca, donde primaba la apariencia y la ostentación, gracias a la relevancia que cobró el teatro como espejo de la realidad, que terminó por volcarse a ella y convirtiendo al mundo en su gran escenario.

El retorno del arte barroco durante el siglo recién pasado es tratado por el autor cubano en su obra *Ensayos Generales sobre el Barroco* (1987) –por supuesto, poniendo su vista sobre nuestra Latinoamérica–, desde la cual, principalmente a partir de su capítulo dedicado a la simulación, analizaremos la configuración neobarroca del mundo que hace

Wacquez en su novela, donde una breve, pero diaria instancia lúdica y familiar pasa de ser un pequeño mundo a desbordarse en la realidad y en la vida del protagonista.

Para partir, propicio es hacer la diferencia entre copia y simulacro –ambas como formas de mimetismo–: la primera “reproduce, del modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado” (Sarduy, 1987, p. 59); la segunda, en cambio, busca la ilusión de las proporciones. Las copias apuntan al parecido, pero no sólo a uno exterior: la relación que establece con la copia va de la cosa a la Idea, “ya que es la Idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna” (Sarduy, 1987, p. 59). El simulacro, en cambio, no pasa por la Idea. Sarduy afirma que, en su búsqueda por la producción de un efecto, se salta los detalles que lo unen a la esencia del modelo o la copia fiel:

“De allí la intensidad de su subversión –capta la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea– y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona como en un vacío, la fijeza –atributo de lo letal– de su representación robada, y el desafío que representa para las múltiples ideologías de lo económico la ostentación de su gasto en vano” (Sarduy, 1987, p. 59).

A lo largo de todo *Frente a un hombre armado* se habla del juego de la Musaraña y de la relevancia que tiene entre los personajes que se hacen parte de él. La relación que establecen sus participantes con el propio juego nos hace reflexionar sobre las verdades identidades, ya que se pone en cuestionamiento lo que se es, lo que se parece, lo que se quiere ser, además de meter en una encrucijada al mundo y a la realidad. Ante esto, nos surgen preguntas como: ¿Quién simula, a quién y por qué?; ¿Cuánto de simulación y de realidad hay en este juego?; ¿Cuál es el rol e importancia que tienen las máscaras y disfraces?; ¿Cuál es la relevancia que cobra en la vida de los personajes?; y, finalmente, ¿Cuál es su posición respecto al mundo real?

De las definiciones que el diccionario online de la Real Academia Española tiene para la palabra *musaraña*, son dos las pertinentes para este análisis y comparten el hecho de ser empleadas en expresiones coloquiales. La primera dice: “Figura contrahecha o fingida

de una persona” y la segunda: “Gesto que se hace con el rostro”<sup>2</sup>. Ambas acepciones hacen referencia a cambios en un cuerpo, a  *fingir*  ser alguien o a cambiar el rostro a través de un gesto que lo saque de lo que suponemos es su normalidad. Y de eso se trata este juego: ponerse una máscara, un sombrero, un disfraz, o hacer un simple gesto, que le permita al sujeto convertirse en otra persona, abriendo el mundo de la simulación.

La frecuencia con que se realiza el juego de la Musaraña en la casa de Perier es digna de hacerse notar, ya que al parecer sería todos los atardeceres, dejando entrever la importancia que cobra, hasta el punto de hacérsele parte de la rutina diaria de la casa y sus habitantes. Podríamos decir que esto responde casi a una necesidad de abandonar la abrumadora realidad de lo que se era para adentrarse, por un momento, en el placentero desarrollo de lo que se quería ser. Para Juan, el joven protagonista de la novela, este era un juego cruel, “en que cada uno representaba el papel del otro, para así liberar el rencor que ocasiona el hecho de vivir juntos en un mundo cerrado y aburrido” (p. 29)<sup>3</sup>.

Este juego, instancia lúdica y cruel, que dentro de un mundo cerrado, abría por una pequeña puerta un mundo sin restricciones. El placer descansaba en la libre representación de personajes que iban desde reyes hasta prostitutas, pasando incluso por el intercambio de roles entre ellos mismos, como cuando Juan se viste con ropa de su madre porque eso le hacía sentir cómodo: “En el cuarto de Jeanne encontré la apariencia justa: un vestido de baile, un collar de perlas y topacios, una maquillaje que preservó mi antigua piel” (p. 154). La crueldad está en la limitada, pero satisfactoria ruptura que significaba este juego en la cruda realidad, prestándole su propio tiempo y espacio para el desarrollo de una actividad que no hacía más que enrostrarles sus frustraciones a quienes se hacían parte de él. El pequeño mundo que los participantes del juego abrían dentro del mundo les daba la posibilidad de ser, sin engaños, lo que querían ser. Juan dice: “Me imagino que éste era el

---

<sup>2</sup> Estas definiciones corresponden a las acepciones tres y cinco, respectivamente, de la página web: [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=musara%C3%B1a](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=musara%C3%B1a)

<sup>3</sup> Desde aquí en adelante, incluyendo los próximos capítulos, cada vez que en la referencia se indique sólo el número de página, nos estaremos refiriendo a la novela que estamos analizando: *Frente a un hombre armado*, del autor chileno Mauricio Wacquez, editado en 2002 por Editorial Sudamericana.

sentido de aquel juego denominado Musaraña, romper por una vez la corteza injuriosa de lo real” (p. 30).

Participaba toda la familia, aunque quien permanentemente parecía ser el más interesado en jugar era León de Warni, el padre de Juan, exitoso hombre de negocios ligados al vino, que mucho más que disfrutar de sus éxitos se lamentaba sus verdaderas aspiraciones, ya abandonadas en la realidad. La vida que él llevaba era el producto de una imposición social, es decir que su destino no le pertenecía, no respondía a sus inquietudes o aspiraciones personales<sup>4</sup>, y en este juego:

“León gozaba con borrar su nombre, con dejar de ser el hombre rico que era. Esto lo borraba, abolía el horrendo y deplorable destino de ser alguien que, más allá de toda impostura, pudiera reconocerse, estupefacto, a sí mismo. No era él, sino el reflejo de un ardor, escasamente era lo que alguna vez deseó ser, un fluido hermético y secreto, una intolerable voz que buscaba en las regiones exteriores el asidero de un semblante” (p. 30).

Una máscara, un disfraz o un gesto era lo que sumergía a los participantes en el juego de la Musaraña, donde todos gozaban el intercambio de personajes o la representación de otros distintos. Esa era la regla principal: cambiar, transformarse en lo que se representaba. Otra puede ser la libertad con que se escoge lo que se representará, que como ya sabemos responde a un deseo. Es la feliz realización personal del ser de cada uno de los sujetos lo que carga a este juego con la festividad con la que se vive, y en esto mismo comprendemos la importancia que cobra en la vida de los mismos, quienes gozan por unos minutos de lo que se le priva la mayoría del tiempo.

Una sola actitud de cambio abre y cierra el juego, lo que implica innegablemente la apertura y cierre de todo un nuevo mundo, distinto del real, pero dentro de él, regido por la convención del que todo juego se hace parte. Cuando un gesto o una señal cortaban el juego, todo volvía a la realidad, es decir a la triste y pura apariencia de ser lo que no se quiere.

---

<sup>4</sup> Lo que vive León y Juan de Warni respecto a lo que ‘deben ser’ se explica en mayor profundidad en el capítulo 2 de este trabajo.

Cuando en la Francia del siglo XVII se quería ver la realidad, se encontraban muchas veces con el problema de que se requería de un reflejo para hacerlo, puesto que el mundo se había invertido y no había otra forma de ver bien las cosas. Ante esto, el ballet cortesano se prestaba de espejo para poner el mundo al derecho y mostrárselo a los espectadores: es un trozo de irrealidad –una construcción artística– el que entrega la posibilidad de tomar contacto con la realidad. Esta misma necesidad podríamos extrapolarla a lo que sucede en nuestra novela, donde la realidad es una mentira y el juego de la Musaraña podría convertirse en ese espejo que nos refleja la verdad, porque todo indica que se simula más en la vida cotidiana que en el juego. Como el mundo está dominado por constructos sociales que obligan a los sujetos a seguir caminos ya determinados, estos se adaptan por medio de la mimesis, simulando ser quienes son. Diferente es lo que sucede dentro del juego, donde, sin pasar por un proceso de adaptación, los sujetos simplemente son: la naturalidad con que se llevan las representaciones se corresponde con lo que en realidad se es en esencia o, también, con lo que se desea ser.

Y aquí nos enfrentamos a una ironía de la identidad: todo sujeto quiere ser otro, siempre. El Neobarroco expone que el hombre huye de sí permanentemente, realizando un constante travestimiento propiciado por un centro germinador que se explica mejor en la pregunta: “¿Qué pulsión obliga al sofista al mimetismo, qué compulsión de disfraz, de aparecer-otro, de representación, de tener acceso al mundo de las proporciones visibles, perturbando las del modelo para que las imitadas parezcan reales?” (Sarduy, 1987, p. 60). Las respuestas que ofrece Occidente son “demasiado inmediatas, asertivas, aseguradoras de presencia” (Sarduy, 1987, p. 60), es decir, no logran captar la esencia de esta fuerza, de la que poco importa que ni se conozca ni se comprenda su origen, tampoco son relevantes los mecanismos por los que se lleva a cabo o sus relaciones con la lógica sofista. La clave la tiene Oriente, con una postura radicalmente opuesta.

La lógica oriental tiene una especial relación con conceptos como *vacío* y *cero inicial*, donde se gestan certezas ligadas a la religión y la creación. Si para Occidente el centro de la fe se basa en presencias plenas, como dios y el mismo hombre, para Oriente este centro es “una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación” (Sarduy, 1987, p. 61). Lo

mismo para la creación del mundo, o de la realidad, donde un estallido inicial desde la pura no-presencia –contrario a la idea de un átomo de hipermateria desde donde surge el big bang– se proyecta en pura energía. Y aquí, en el mismísimo origen, comienza la simulación, puesto que esa primera proyección lo es: el vacío se traviste en energía. Es decir, que la explosión que termina por hacerse visible, sigue siendo la mimesis.

Bajo esta perspectiva, el propio ser es simulación, puesto “que el saber en sí mismo es un estado del cuerpo, es decir, un ser compuesto, una simulación de ser –de ser *ese* saber– que no hace más que recordar el carácter de simulación de todo ser” (Sarduy, 1987, p. 60). Cuando alguien se manifiesta como *ese* ser, se está exponiendo un determinado estado del cuerpo, es decir que en base al saber que se ha decidido proyectar, se ha compuesto un ser.

Cuando se lleva un disfraz de algo, no se está disfrazado de eso, sino que se está representando por medio de la apropiación de la identidad que porta. Cada vez que se emplea un elemento caracterizador, el sujeto *es* algo o alguien, no es que *parezca* serlo.

Dentro del juego de la Musaraña, un rostro podía ser cubierto por mil máscaras a la vez o ir sucediéndose. Lo importante es que cada una encarna una verdad, en tanto compone un ser que *es* lo que parece. Quien llevara una máscara debía asumir todo lo que ella implicara, principalmente porque “es capaz de proyectar fuera de sí lo que, por un engaño fundamental de la esencia, podría ser o hacer” (p. 31). El engaño es parte de la esencia de la identidad o, mejor aún, podríamos decir que el engaño es la esencia de la misma. El propio Juan se definirá: “Lo único que soy, es decir, ese único ser conocido más o menos bien que, por eso mismo, puede ser él y muchos” (p.31). Su identidad no es ni única ni fija, tampoco sería correcto afirmar que son muchas, más bien habría que reconocer su movilidad como característica fundamental. En la afirmación que hace el personaje, que pareciera la expresión de una indeterminación, en realidad él se reconoce en el reconocimiento de esa potencialidad – y la redundancia no está de más.

Hasta aquí todo lo dicho sobre la Musaraña se ha mantenido en los límites del pequeño mundo construido en el juego, pero veremos que Juan de Warni ve en esto un mecanismo que podría sacar de esa convencionalidad y llevarlo por delante a lo largo de su

vida, bajo la forma de un derecho personal de resguardar su identidad cuando y cuanto fuese necesario hacerlo. Este mecanismo se potencia en que siempre los sujetos desean ser otra cosa de lo que son, y mediante este “juego inocente” –como el propio protagonista lo llama en un momento– podría concretarse. Así, cuando sale de su casa en Perier, deja de ser Juan para convertirse en el Chavalier, cambiando, con cierta frecuencia y para diferentes fines, de identidad en la representación de varios personajes: desde un ayudante de cocina hasta piloto personal del S.A.R., pasando por otras mil transformaciones.

Nos detendremos un momento en la figura del disfraz, en el que para nuestro protagonista es donde descansa toda la identidad de quien lo porta. Para esto, nos centraremos en el episodio del ayudante de cocina: mientras Juan está con un primo en un club, el lugar se vuelve el escenario de un tiroteo que enfrenta al ejército leal al rey y a la guarnición de París. La expresión expectante de Warni, entre el miedo y el placer, hizo que fuera confundido como uno del ejército, siendo sumado como uno de ellos: se le pasó un arma y se le hizo parte del ataque. Hasta ahora son agentes externos los que le han asignado una identidad al joven–con un rol y tareas por cumplir–, pero cabe señalar que él respondió afirmativamente a ello, actuando como correspondía a lo que debía representar y haciéndose parte de ellos: “Comencé a disparar, confortablemente instalado detrás de una butaca de felpa, afinando la puntería y eligiendo cuidadosamente las cabezas. Pronto pude comprobar la impresión que causaba entre los nuestros la acción de mis disparos” (p. 73). Cuando quiso salir de ahí, comprendió que sus compañeros no le tolerarían una deserción, ante lo cual, al ver a un joven ayudante de cocina pensó que cambiando su ropa con él podría hacerlo. Aunque el otro muchacho dudó en un primer momento, se vio tentado por la ropa de Juan y, finalmente, accedió. Mientras cada uno se ponía la ropa del otro, nuestro protagonista experimenta una extraña sensación:

“por una de las habituales burlas de la identidad me sentí despojado de un ser que, ahí me di cuenta, me estorbaba. Frente a mí, estaba Juan de Warni; un Juan de Warni con el rostro tiznado pero un remedo mío al fin. Sí, mi traje se llevaba toda la responsabilidad de lo que yo era; yo volvía a nacer desde otra sustancia” (p. 75-76).

Con su ropa se iba lo que era o, en realidad, lo que fue: es su pasado lo que ve frente a él y ambos sujetos cruzan miradas hostiles: a ninguno le gusta lo que tiene enfrente.

Juan sabe lo que fue hasta unos minutos y lo que ha sido antes, pero el papel que representa en este momento, y en general toda identidad vivida en presente, no se logra configurar con claridad. Si bien lleva la ropa del ayudante de cocina, su identidad está en un “futuro irrepresentable”, como él mismo dice. Si ha de tener certezas, estas son que será cualquiera y todos, aunque nunca más ese del que acababa de despojarse. En realidad, ni siquiera se detuvo para observar en qué se había convertido.

Esta escena acaba de una forma confusa. El recelo primero se convierte en un irracional deseo de acabar con un pasado desagradable, concretándose en un ataque a muerte: es nuestro protagonista, quien lleva ahora el traje del ayudante de cocina, el que arremete violentamente contra el muchacho que lleva su antigua ropa, pero presenciamos un extraño cruce de identidades: “allí quedé yo, a medias inclinado, con la cabeza colgando con el cuello roto, el cuello mío al fin, roto por un golpe que por descuido le dio un ayudante de cocina” (p. 76). Juan se identifica con el hombre golpeado a muerte, para luego referirse a él en tercera persona, sin tomar la primera para referirse al ayudante de cocina.

La novela de Wacquez, a primera vista, nos permitiría afirmar que el juego de la Musaraña encarna la realidad en tanto coincide con lo que se desea ser ardientemente, con lo que se es en esencia. He ahí la explicación a la naturalidad con la que se desarrolla el juego. Mientras que, por otro lado, la realidad de la vida cotidiana es pura apariencia, en la medida que en ella se oculta lo que en verdad se quiere ser, lo que en verdad se es y se reprime. Es decir, que la actuación se da en la realidad, no en el juego.

Ahora, si hemos identificado a la apariencia en el juego y el mundo real, nos preguntamos cuál es su verdadero lugar. Sucede que donde haya un sujeto habrá simulación: una identidad pura y estable no es factible, dominado por un impulso que traspasa las barreras de lo real, de lo ficticio, de lo artístico. Entonces: ¿Qué es la identidad? Simulación; ¿Qué se simula? La simulación. Es una pulsión con fin en sí misma.

El impulso de simular es asimilable al impulso de vida. El frecuente cambio de una identidad por otra –la identidad huidiza que mencionamos en las primeras páginas– es lo que alimenta y le da vida al sujeto.

Juan de Warni supera de cierta forma a su padre y a los otros habitantes de la casa cuando toma a la Musaraña como una herramienta utilizable en su vida cotidiana. Mientras todos los demás cumplían una sola triste y sacrificada representación en el mundo de lo real, cargando el espacio del juego con todas las identidades reprimidas y cambiantes, este joven la saca a la realidad y se sirve de ella para su sobrevivencia. Ante esto, la simulación deja de enmarcarse en el pequeño mundo y se abre paso al gran mundo, es decir, que ya no es posible considerarla como elemento caracterizador de la irrealidad.

Para responder qué es lo real y cuáles son sus límites, una interpretación posible es entregarle al juego de la Musaraña la capacidad de encarnar la realidad, en tanto coincide con lo que se desea ser ardientemente, con lo que se es en esencia. Y podríamos respaldarlo con la naturalidad con la que se desarrolla el juego, mientras que, por otro lado, podríamos afirmar que la realidad de la vida cotidiana es pura apariencia, en la medida que en ella se oculta lo que en verdad se quiere ser, lo que en verdad se es y se reprime, ocultado en un disfraz. Todo cambia desde la perspectiva del Neobarroco, donde situar a la realidad en uno de los dos mundos planteados o contraponerla a la apariencia es un error. La simulación trasciende, como la configuradora de distintas realidades. Si alguien por confusión te cree el enemigo en la guerra, intentará matarte como tal; en cambio, si te cree de su bando, te pasará un arma para que lo acompañes en la lucha, dependiendo sólo de la calidad de la representación.

Si la pulsión de simulación se gesta en la nada, quiere decir que ella misma y su proyección se potencian en esa ausencia: más presente cuanto más intensa es la representación. Así es como el ornato recupera su lugar, que en el travestismo, camuflaje, mimetismo o usurpación, desde la vacuidad inicial, todo es decorado y teatralidad en exceso.

## 2. Sexualidad y poder

### 2.1. Erotismo

Pese a que en un comienzo el erotismo no fue del agrado de la Iglesia Contrarreformista<sup>5</sup>, ésta no pudo detener la fuerza con que poco a poco se fue imponiendo, menos aún cuando se configuró como uno de los aspectos en que se manifestaba la mística, que, junto al ascetismo, impulsaba amorosamente el alma hacia la unión con Dios. Ante ellos, se comprendió que debía potenciarse, por convertirse en una eficiente forma de profundizar y sensibilizar la devoción, tal como lo evidencia las obras plásticas de varios autores del Barroco, quienes desarrollaron un amplio trabajo del erotismo en torno a la mística religiosa, que es definida por Werner Weisbach como:

El sentimiento expresivo de una devoción que busca el logro del supremo bien en actitud pasiva frente a todo lo terrenal, mundano y jerárquico, por vía individual y abismándose en sí misma, que mediante el delirio y el abandono a los sentimientos busca su satisfacción y aquieta su ansia de salvación (Weisbach, 1948, p. 75).

El mejor ejemplo para lo anterior lo entregan los místicos españoles, de quienes destacan Santa Teresa y San Juan de la Cruz, para quienes el elemento erótico es un componente íntimo de la mortificación de la carne, es decir que, por medio del sacrificio, buscaban la unificación con el altísimo, donde sus almas encontraban paz, reposo y goce.

El arte manifestará de distintas formas el misticismo, haciendo diferentes conjugaciones entre los componentes: ascetismo, erotismo y crueldad. Los resultados variarán según las habilidades de cada artista; unos interpretarán mejor psicológicamente el misticismo, como Murillo, que lo asimila a una relación sentimental, amorosa; otros, como

---

<sup>5</sup> Respecto del paso del arte religioso renacentista al contrarreformista: “El mundo tuvo que acostumbrarse ahora a que las obras de arte destinadas a la iglesia fuesen examinadas en cuanto a su decencia y a su contenido piadoso” (Weisbach, 1948, p. 62). Puntualmente, en relación a la exhibición del cuerpo: “Algunos adoptaron un punto de vista de absoluto rigor y defendieron la opinión de que ni siquiera el niño Jesús había que representárselo desnudo; otros trataron de fundamentar una posición intermedia” (Weisbach, 1948, p. 63).

los italianos, se basarán en el estado fisiológico y no psicológico de la profundidad mística, como sucede en *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652)<sup>Anexo1</sup> de Bernini, que es pura sensualidad y erotismo; en tanto, una obra como *Beato Enrique Susón* (1636-1638)<sup>Anexo2</sup>, de Zurbarán, que expresa placer y dolor, permite hacer un estudio fisiognómico de ella, atendiendo de igual manera lo fisiológico y lo psicológico, o utilizando uno de estos elementos para la compleción del otro, si fuera necesario. Este último ejemplo expresa de mejor forma lo que era habitual en el Barroco, la intención ilusionista y psicológica de hacer vivir al espectador los mismos sentimientos que se expresan en la obra de arte: “la imagen del éxtasis, debe, pues, conducir a un sentimiento de éxtasis” (Weisbach, 1948, p. 242).

Bernini, será uno de los principales artistas que favorezca el proceso de erotización<sup>6</sup> del arte, al tomar la autobiografía de Santa Teresa –quien desarrolla una mística nupcial– los elementos para representarla en la obra ya citada, puesto que el lenguaje que ella utiliza para describir su éxtasis amoroso está cargado de terminología y metáforas eróticas, como lo expresa Weisbach:

“con caluroso lenguaje entusiasmático se complace en la dulce sensación de abandono, en el arrebatador éxtasis del comienzo de la celestial unión y pinta en rápidos bosquejos situaciones que llevan la imaginación al terreno de lo corporal y lo sensual” (Weisbach, 1948, p. 242).

De este artista, también destaca su obra *La beata Ludovica Albertoni* (1671-1674)<sup>Anexo3</sup> y el intenso trabajo que hará, tanto él como varios artistas italianos, en torno a la figura de María Magdalena, esta última siempre expresando la tensión entre el cuerpo de la mujer en plena floración sensual y una expresión doliente, melancólica y resignada.

---

<sup>6</sup> Aunque Werner Weisbach (1948) no defina ‘erotismo’ explícitamente, en relación a la mística nupcial y la producción artística dirá: “Continuamente surge en este género de mística el fenómeno de que el hombre, si quiere objetivar y comunicar a los demás con sus recursos mentales y verbales aquel acontecimiento espiritual que es para él una evidencia íntima y que le ha elevado a un máximo de goce, tiene que tomar sus expresiones en la esfera de imágenes del amor sexual, por ser el único capaz de ofrecerle fórmulas de expresión adecuadas, sentimientos análogos de placer y deleite.” (p.70 ) Para ver más, leer la 4ta. parte del Primer Capítulo de la misma obra citada.

Paralelo a la sensualización de los asuntos religiosos, se da el mismo efecto en la literatura y en las artes plásticas, posicionándose el erotismo no sólo en el arte religioso, sino que también en el profano, haciendo de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres el tema principal de la lírica profana. Lo erótico entrega un juego sumamente interesante para el arte, llegando a hacer coincidir ciertos aspectos entre la mística religiosa y la profana: “los poetas mundanos tomaban ideas del campo de la mística, mientras medios expresivos, verbales y artísticos creados para el modelo género erótico profano eran llevados al terreno espiritual” (Weisbach, 1948, p. 84). El barroco, además de su anhelo por lo sensual, también se interesa por lo cruel y espantoso, todos elementos que se producían espontáneamente en la vida cotidiana, en un tiempo donde los autos de fe de herejes y hechiceros se realizaban con gran pompa y con la presencia masiva de público. La literatura y el arte plástico se interesan en gran medida por este fenómeno, resultando de ello numerosas producciones donde se manifiesta la energía sexual que porta la crueldad.

La Contrarreforma promoverá el uso de la sangre, la crueldad y el horror, y profundizará su contemplación, con el objetivo de estimular la fantasía y despertar el estremecimiento piadoso como sentimiento religioso, tal como se refleja en las representaciones intensas y detalladas de San Ignacio y sus ejercicios espirituales, de la pasión de Cristo y del infierno, entre otros. Con esto, favorecerá también la vocación por el martirio, preocupándose de “guiar este impulso hacia lo doloroso y terrible por los caminos prefijados y dirigirlo a sus fines” (Weisbach, 1948, p. 86).

Veremos, una vez que nos introduzcamos en el análisis de la obra *Frente a un hombre armado* (Wacquez, 2002), que la utilización del erotismo que se hace en el Barroco, como herramienta de fe y en relación con el misticismo religioso, aquí no se realiza. Si bien es un elemento fundamental en el Barroco y Neobarroco, en las épocas y lugares en que se desarrollan su uso responde a necesidades distintas, tal como lo refleja el simple hecho de que en pleno siglo XX latinoamericano no hay en marcha una Contrarreforma que requiera captar, mantener y potenciar la fe de sus fieles. La reelaboración que hace el Neobarroco del erotismo mantiene el ímpetu atrevido para provocar a un sistema político y económico dominado por una burguesía cuyos valores e

intereses sólo apuntan a la producción, y que además guarda valores que fomentan día a día su conservadurismo, ante lo que se le refriega su propia represión y cinismo.

Interesante para partir resulta la afirmación de George Bataille (2005) sobre el erotismo, quien señala que en cualquiera de sus formas, se trata siempre de “una sustitución del aislamiento del ser –su discontinuidad– por un sentimiento de profunda continuidad” (p. 20). Esto es porque para él, el ser es esencialmente discontinuo, en tanto cada ser es distinto de otro ser: su nacimiento, muerte y cada acontecimiento de su vida, sólo le competen a él mismo; es decir, entre dos seres existe un abismo, una discontinuidad insalvable: todos somos individuos. Así, por muy clara que sea la diferencia entre erotismo y reproducción, este autor plantea que la clave del primero se encuentra en el segundo, en tanto pone en juego a seres discontinuos, como lo explicaremos a continuación.

En la reproducción sexual, tanto el espermatozoide como el óvulo se encuentran en el estado elemental de los seres discontinuos, ya que vienen de ellos, pero realizan la acción de unirse, y aunque de eso resulta otro ser discontinuo, este portará en sí una continuidad que le permite ser. Claro está, los seres progenitores –distintos entre sí– desaparecerán, pero de su fusión mortal surge otro ser –distinto a ellos y a cualquier otro– que porta en sí la continuidad.

Aunque la reproducción no sea tema en nuestra obra, y teniendo clara la relación y distinción de ella con el erotismo, resulta significativa la idea de continuidad que Bataille le asigna esencialmente a este último elemento, que como tal, a la vez es en principio violento, en tanto arranca al ser de su naturaleza discontinua. Entrar en el juego del erotismo, significa para el ser un cambio de estado, una violación a su naturaleza:

“Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (Bataille, 2005, p. 22).

Hacer entrar en crisis, cuestionar la vida discontinua, violarla, son los factores que le permiten a la actividad erótica alcanzar su plenitud. Así, su portentosa aparición implica una disolución del ser y de toda forma constituida, tal como sucede en nuestra novela,

cuando a Juan de Warni, el protagonista, un encuentro erótico con un empleado le revela nuevas experiencias y sensaciones que lo enfrentan al cuestionamiento de lo que le han enseñado su familia y su clase, poniendo en riesgo el orden social que lo rodea.

Sobre Juan pesan las expectativas de su abuelo y de su padre, además de las propias, impuestas externamente por presiones sociales que lo obligan a cumplir con un orden establecido. León, su padre, hidalgo aburguesado, que vivió un rápido enriquecimiento con las especulaciones argelinas tras la ocupación francesa, se sentía forjador de su presente y futuro, asumiendo con ello rápidamente toda la carga ideológica que ello implicara. Edificando un imperio menos ambicioso, pero a la vez más seguro que otros, León intentaba hacer las cosas bien. Bajo la consigna de que la única moral existente era el éxito, creía que:

“La transacción exitosa causaba un cambio en el mundo y por eso el que la llevaba a cabo merecía una porción de ser mayor que la que le correspondía a los demás. La misión del hombre no era otra que la de acumular ser, poder, que le permitiera defender una identidad incuestionable” (p. 37).

Es decir, tener es igual a ser, ser es igual a poder; este último sólo mostraría la exterioridad de una identidad connotada. Esta forma de pensar, no busca mantener una forma de vida económica y comercial estable, sino que obliga a avanzar progresivamente, exigiéndole a los sujetos que la llevan adelante a constituirse como seres fuertes y seguros, inequívocamente viriles, como sujetos activos, que van manteniéndose o siendo eliminados, según su fortaleza.

Esta forma de pensar era la que le habían impuesto a Juan de Warni y él la había acogido como proyecto de vida, aunque en la realidad no haya tenido mucho donde elegir, puesto que por una cuestión de sangre y apellido, él debía asumir y continuar con el legado familiar. Esto se mantuvo en pie hasta que vivió una experiencia que le volteó el mundo construido hasta ahí. Conoció a Alexandre, uno de sus empleados, en un contexto particular: la cacería, situación que potenció los cuestionamientos que comienza a hacerse.

La cacería se constituye como la metáfora perfecta del poder, haciendo de su ejercicio el adiestramiento del dominio que luego debería llevarse a la práctica en la vida

misma. Los roles son claros, hay un cazador y una presa, cada uno con sus destinos ya trazados, tal como relata el mismo Juan:

“Nuestro punto de mira, es decir, el destino del ojo, no era otro que un adversario externo, definitivamente real y ausente de reflejos engañosos, dueño de una autonomía y de una libertad de las que dependían, se hubiera dicho, nuestra libertad y nuestra autonomía. El juego se basaba en hacer creer que el animal atentaba contra lo más estimable de nosotros, teníamos que fingir un enfrentamiento cuyo desenlace hubiera sido nuestra propia muerte” (p. 38-39).

Lo que sucedió luego fue que Juan reparó en su empleado, quien lo había acompañado otras veces, y ese día en especial durante toda la jornada, pero al que nunca había mirado. Tras reconocerlo, se vio envuelto en una nueva escena de caza, ahora protagonizada por él y Alexandre, y no por una perdiz o un zorro. Sus posiciones sociales y la misma actividad que venían llevando a cabo cada uno hasta ese momento, demarcaba los roles: Juan llevaba el arma y era asistido por Alexandre en todo lo externo a la caza misma –el acarreo de piezas, la preocupación por los perros, entre otras cosas–. Es decir, aquí el sometido era el empleado, determinado socialmente por lo que tiene y por su trabajo, que –a primera vista y bajo el pensamiento de León– pone en evidencia una historia familiar lejos del poder adquisitivo, de las influencias y, lo más importante, de una actitud frente a la vida que no se interesa o no tiene la fuerza para tomar las riendas y forjar los cambios que le permitan surgir. Juan, en cambio, el heredero de un nombre y una posición social acomodada, es el que ejecuta y se sirve tanto de Alexandre como de su arma para poner en ejercicio su poder, haciendo valer lo que ha ganado su familia en años de esfuerzo y decisión.

Lo anterior da la posibilidad de reflexionar en torno a la identidad de los sujetos, en la medida que se corresponde perfectamente ‘lo que tienen’ con ‘lo que hacen’ o con que ‘pueden hacer’, porque es así: el sujeto que acumula riquezas es el que, a la vez, acumula libertad. En el caso de Juan, por ejemplo, él es el que porta un arma y pertenece a la clase dominante, afirmando su condición en esta toma de poder donde puede, sencilla y de una vez, acabar con su enemigo. Porque esta es una realidad, no basta el poder en su potencialidad, este debe ser puesto en práctica y reafirmado constantemente por el

poderoso, que se impone frente a los demás con su fuerza, tamaño y el pleno conocimiento de su adversario y sus movimientos.

Entonces, retomando el encuentro entre Warni y Alexandre, es el primero de ellos el que lleva el arma, es el burgués, y por ende, el que tiene el poder, mientras el segundo sólo era el que lo asistía, el que no tiene nada y no debe más que obedecer. Los roles están claros y reconocidos, pero un hecho gatilla un enfrentamiento especial: la sola sonrisa del empleado, actuando como un arma mortal, deja a Juan sin siquiera la posibilidad de defenderse, haciéndolo sucumbir y convirtiéndolo en la presa.

Juan vive un doble cuestionamiento: por un lado, en la escena misma, tiene conciencia en todo momento de su paso de cazador a presa; por el otro, ve cómo se desmoronan sus principios, su orden humano y proyectos de hombre, toda una estructura impuesta que ahora es trocada por sensaciones que lo acercan a la libertad. En palabras del protagonista, lo que experimenta es el reconocimiento de “algo definitivo y horrendo” (p. 39) acerca de su condición: no se imponía con su virilidad, ni siquiera con la actitud de un cazador, se transforma de pronto en una presa temerosa, amenazada y errática. Qué posibilita este cambio de roles: el erotismo, que diluye al ser del protagonista hasta el punto de trastocar todo el mundo que lo rodea. Llama la atención cómo se desarrolla, sin ideas preconcebidas ni con un deseo contenido que ahora viene a desencadenarse, sólo sucede, a partir de una mirada y una sonrisa, intensas ambas, claro está, pero sutil dentro de todo. Es una escena cargada de sensualidad, sin contacto ni sexo de por medio.

## **2.2. “Teoría del poder”**

Nuestro protagonista cae al suelo, se entumece, se debilita ante Alexandre. Lo sucedido lo estremece en tanto significa una inversión de toda su visión de mundo, dejando en claro que no se trata de una alteración o una nueva perspectiva, es en realidad un giro completo y definitivo, que de un momento a otro pone al revés todo lo concebido hasta ese entonces y problematiza su identidad, enfrentando lo que debe ser con lo que en realidad es –y se le acaba de revelar–. Ante esto, Juan necesita poner en orden su nuevo escenario,

haciéndoselo indispensable comprender y reflexionar al respecto, para poder así asumir lo que le será heredado, para tener el control de lo que le tocará gobernar.

El primer factor a considerar es que, aunque lo explicado en el párrafo anterior implica un choque de golpe con una realidad otra, más que terror a la nueva posición adquirida, más que desconcierto, Juan experimenta una atracción incontenible por ella y expresará:

“Sentí un sobresalto en las entrañas al sentirme el objeto de esa mirada fija, de esa luz, una suerte de delicia que como un gran viento me arrancaba las ideas de ambición ... tan firmemente atadas a mi ánimo, y las reemplazaba por el desfallecimiento, por el orden de la seducción, una necesidad ... de agrietarme para acoger esa sonrisa, de abrirme y darme vuelta y perderme. Ambicionaba, y lo supe allí de una vez para siempre, abandonar la partida por adelantado, anticiparme a cualquier lucha y ser derrotado antes de combatir” (p. 40).

En su reflexión, Juan está experimentando todas las sensaciones que le despertó ese episodio. Ahora, sin siquiera entrar a la lucha, sin siquiera conocer a su oponente, el personaje principal siente el deseo de anticiparse y abandonar la partida, encontrando el gozo en el abatimiento: quiere ser la presa atrapada y vencida. Estas sensaciones, no pasan por el amor, es el erotismo puro que desenmascara, y por ende, amenaza; tampoco se trata de muerte, ninguno sucumbe aún, es más bien un aminoramiento del ser, que implica un aminoramiento de poder y, con ello, el cambio de rol.

Todos los pensamientos del protagonista se desenvuelven sin límites entre la fiebre y el sueño, donde no existen las aprensiones que le otorgaba la realidad. Tras su encuentro con Alexandre, el joven cae a la cama, lo que le permite evitar la caza, analizar lo ocurrido y mantenerse un largo tiempo apartado de lo que era su realidad. Durante ese tiempo, vivirá en la libertad del sueño, donde desempeña su nuevo rol sin prejuicios, fantasea con su empleado y se enfrenta a una curiosa situación: su desdoblamiento. Las fantasías que comienza a experimentar se presentan de manera indistinta, Alexandre (o no) era portador de múltiples rostros, los escenarios eran variados, pero todos trataban de lo mismo. Esto quiere decir que no era sólo su empleado el que le provocaba los cambios ya mencionados,

sino que éste fue el detonante de un cambio permanente, donde si había algo claro, era su postergación a la condición de siervo.

Y aparece ‘el otro Juan’, personaje con el que Juan iniciará una lucha. Nuestro protagonista se desdobra en sujetos que llevarán por delante roles y moralidades opuestas, cargadas como estandartes en la lucha que ambos protagonizarán. Se acaban las metáforas para enfrentar una relación sexual, donde tal como lo establece la tradición, uno es el activo y el otro el pasivo; uno es el cazador y el otro la presa; uno es el hombre y el otro la mujer. Juan conoce su rol y lo enfrenta, quiere llevarlo a cabo:

“Pero, entonces, ¿quién era yo para Juan?, ¿yo era tal vez una mujer? ... Él escuchó lo que yo pensaba, pues me aferró la mano obligándome a moverle la piel de atrás adelante mientras sus manos deshacían los botones de mi cintura y me bajaba de un golpe el pantalón y el calzoncillo, dándome vuelta ... Sentí el extremo del cuerpo embistiéndome por detrás. Presa de un pánico y de una delicia indescriptible, me pareció que un molusco tibio y resbaladizo trataba de invadirme, un tentáculo trémulo y duro que debía cobrar la inferioridad que yo había reconocido en mí” (p. 141-142).

Este sueño le termina por confirmar a Juan su verdadera identidad: él es el débil, el sometido, representándose a sí mismo; mientras que el otro Juan viene a encarnar el poderío que debería representar Warni, por su posición social y por lo que se le ha impuesto familiarmente como el único heredero, depositario de un nombre, tierras y riquezas.

El tiempo que el joven se encierra en su habitación tras el episodio con Alexandre, comienza a extenderse sin justificaciones lógicas ni médicas para el resto, por lo que León, preocupado por él –más en su condición de heredero que de hijo–, lo visita esperando una respuesta. Al principio, es cierto que una fuerte fiebre mantiene a Juan debilitado, pero no se trata de una enfermedad, es más bien la ansiedad que le provocan las expectativas de tener contacto con otro cuerpo, el deseo incontenible que ha despertado Alexandre. Posterior a esto, pasada la fiebre, Juan decide no salir de su habitación, desarrollando una intensa reflexión en torno al encuentro con su empleado y sobre los sueños que ha tenido a partir de ese mismo hecho. Sin contacto con otra gente, evitando a sus primos, a sus padres, se la pasa entre su habitación y la biblioteca, donde M. Albert, en su calidad de archivero,

intenta ayudarlo dentro de sus posibilidades a encontrar bibliografía que lo orientara en su búsqueda, pero no hay mucho al respecto, o no se ha abordado el tema que él busca. La Psicología, el Derecho, las enciclopedias no respondían a su nueva inquietud: “quise entender, fuera del ardor del sueño, por qué la muerte puede ser deseada como forma eminente de placer” (p. 46). Dentro de sus divagaciones, por un momento creyó comprender que todo lo que soñaba, no era más que eso, sueños, en los que no hay de qué responsabilizarse, por ser impuestos por “un dios oscuro y peregrino” (p. 46), pero no. Lo sucedido con Alexandre fue realidad y debía responder por las sensaciones que le causó esa mirada seductora. Esta revelación lo deja nuevamente abatido, en su habitación, teorizando al respecto.

Tras dos meses de encierro, cuando León lo va a buscar, Warni le dará a conocer las reflexiones que lo han mantenido encerrado, y que no se trata de una enfermedad, sino de un intenso trabajo para la comprensión de su ubicación en el mundo, su naturaleza, su identidad. El joven no comprende cómo el poder, la condición de poderoso, se puede heredar. Quiere “conocer los detalles, las razones, las leyes que nos hacen honorables y si de eso se extrae algún placer, aparte de la abundancia” (p. 61) y le ejemplificará a su padre con la caza y la autoridad, de las cuales no comprende su origen ni sabe dónde se gesta el misterio de dominar y ser dominado:

“El hecho de dominar o su contrario deben provocar un placer que no se aclara del todo en mi cabeza. La docilidad del sometido ¿se debe sólo a una disposición del que lo somete? ¿No hay también un consentimiento previo aparejado a un goce secreto? (...) Debe sorprenderte que mi retiro se haya consumido en estos problemas, ajenos, es verdad, a lo que tú esperas de mí. Pero ¿hay algo que sea ajeno, por muy insignificante que parezca, a lo que tú esperas de mí, es decir, al orden que debe imperar en los negocios?” (p. 61).

Sin lugar a dudas, fue la mirada de su empleado la que dio pie a su teorización en torno al poder, que antes, por llevarlo integrado naturalmente –entiéndase esto como parte de su formación social y cultural desde la cuna–, no era tema a reflexionar. Ese mismo hecho, que lo desplaza en la relación de poder a la posición de dominado, es el que determina su discurso en un primer momento. Warni no hablará del poder como una fuerza

impositiva en la que el sujeto que lo posee se abalanza sobre un otro que sucumbe; no se trata de una lucha desigual donde se gana o se pierde todo, según los dos roles bien determinados existentes que adelantan los resultados. Juan, al experimentar el papel del sometido, comprende que no se trata de ganar o perder, en tanto la condición de vencido le ofrece las mismas satisfacciones que la de vencedor: “dominar o ser dominado son facetas de una misma delicia, y mientras no se establezca que el dolor es un estado inferior de la existencia debemos aceptar su idéntica jerarquía frente a las opciones de la dicha” (p. 58).

Lo anterior, cambia un poco cuando Juan piensa en el traspaso de poder de su padre, que podía darse tarde o temprano, ya que siente el deber de asumir lo que le será heredado, ante lo cual la debilidad del sometido que comenzaba a experimentar no le servía para nada. Era difícil enfrentar la decisión de asumirse como heredero con el deseo de abandonar esos derechos y gozar la derrota, cuestionamientos que le ocasionaron más de una crisis, hasta que finalmente, decide cumplir el rol que socialmente le ha sido asignado y, ante el temor de no realizarlo, elabora la teoría y reflexiones ya mencionadas, con el fin de empoderarse en un saber superior, que le permita mantener la distancia en las relaciones de poder, teniendo pleno conocimiento de los roles de los participantes, sus movimientos y secretas intenciones. Es aquí cuando su incursión por el rol de poseído le resulta beneficiosa, pues experimenta en carne propia los sentimientos y deseos de esa parte antes desconocida por él y su clase. Ahora se pregunta si la sumisión que muestran sus empleados ante el sometimiento responde sólo a un deleite o más bien a un secreto plan para atacar en el primer momento de debilidad. Juan quiere esclarecer esta duda: “yo quiero saberlo, adentrarme en el oscuro subsuelo, quiero descifrar ese rostro que aún tiene rasgos y ejercer el mando desde dentro, desde el corazón de su ley” (p. 62).

A partir de una experiencia sexual, nuestro protagonista comienza una profunda reflexión sobre el poder. Más allá del acto de consumación sexual, en otras relaciones de poder se hace presente un elemento que parece intrínseco sólo al primero, este es el erotismo, que se manifiesta con una fuerza desestructuradora que pone en crisis el desequilibrio –que se cree– natural de estas relaciones, tal como lo veremos a continuación.

### 2.3. Transgresión y subversión del poder por medio del erotismo

*Frente a un hombre armado* se presenta como una alegoría del poder, y su personaje principal se encargará de reflexionar sobre cómo esta cuestión se cuele en todas las relaciones humanas. Para Wacquez, entrevistado (Donoso, 1981) a propósito de esta misma obra, opina que “el poder es celular y no podemos escapar a ello. Es el modo de ser de lo vivido”. Pasando por la autoridad, la propiedad y la caza, la metáfora más importante trabajada en esta novela será la concretada en las relaciones sexuales, en tanto es en esa situación en la que se le revela al protagonista la realidad sobre el ejercicio del poder, más allá del discurso dominante sobre el tema, que sólo plantea las cosas como debieran ser y no como son el realidad.

La importancia del poder radica en la delimitación identitaria que significa para el sujeto, quien en relación con un *otro* pondrá en marcha todas o las pocas capacidades que le han indicado que posee, es decir, toma su rol.

Como muy bien capta el protagonista, para hablar de poder, se deben considerar sus dos categorías dialécticas: el que lo ejerce y el que lo recibe, o más bien, el que domina y el dominado. La mejor forma con que Wacquez ejemplifica lo anterior, es utilizando la metáfora sexual, que será finalmente lo que hará entrar al protagonista en su reflexión y teorización sobre el poder en su totalidad. Hasta ahora, Warni no se ha cuestionado su posición social, las comodidades con las que vive su vida ni la cantidad de empleados que lo asisten en cada actividad que desarrolla: para él todas estas cosas son parte de la realidad que le ha tocado y la enfrenta con naturalidad. Lo destacable de esta situación es que Juan, teniendo conciencia de su poder, no lo comprende y desconoce totalmente en que se funda o cuál fue el desarrollo que tuvo para llegar a ese estado. De hecho, esto ni siquiera es un problema para este personaje, son cuestionamientos que están fuera de sus pensamientos, pero sólo hasta que conoce a Alexandre.

Cuando Juan de Warni vive la perturbadora experiencia de sucumbir ante la mirada de su empleado Alexandre, se enfrenta a preguntas que nunca antes se había hecho y que ahora se le hacían urgente responder. Luego de este episodio, ya no podrá llevar su vida con

la naturalidad de antes, porque comienza a cuestionarse todo lo que lo rodea. Partiendo por la comprensión de esa experiencia desestabilizadora y pasando obligatoriamente por un reconocimiento personal, de su propia identidad, nuestro personaje comenzaría a formular una teoría en torno al poder en general, que lo llevaría finalmente a la comprensión del orden social que lo rodea. Al verse convertido en la presa de su propio empleado, siente la incomodidad de comprender que ese no es el lugar que le ha sido asignado socialmente y, al mismo tiempo, enfrenta la cómoda atracción por esa posición, lo que le hace cuestionarse la naturaleza y funcionamiento de las relaciones de poder que están a su alrededor, tanto en su condición de joven acomodado como de heredero.

Si nos preguntamos qué es lo que detonó la crisis –e inició todas sus posteriores cavilaciones– en Warni, responder que fue una sonrisa o una mirada del empleado no es suficiente. Lo que sucede en realidad es más complejo, ya que Alexandre hizo uso de un poder del que se sabía dominador: la seguridad y fuerza de una mirada llena de erotismo, que mueve todo al orden de la seducción y que es capaz de desestabilizar el rol de poderoso de su amo hasta el punto de convertirlo en el sometido.

Cuando Juan vive esos dos meses de encierro, entre alucinaciones, reflexiones e investigaciones, experimenta en carne propia lo que lo ayudará en la formulación de su teoría. La permanente rememoración del encuentro con su empleado y las alucinaciones con ‘el otro Juan’, principalmente, son experiencias que tienen en común el mantenerlo en el rol de pasivo, receptor de un poder que lo hace sucumbir y estar al servicio de otro. Esta situación no lo hace sufrir o sentirse en desmedro frente al rival, ya que descubre en ella un estado placentero y una gran atracción por mantener ese papel en la relación. Si a esto le sumamos el interés por el conocimiento y la comprensión de sus experiencias y orden social, entenderemos por qué se enfoca no en la parte poderosa de toda relación, sino en la relación misma, que contempla al que somete y el que es sometido.

Conocer el rol de poseído, que debía serle totalmente ajeno por su nombre y posición social, le da a Juan la posibilidad de reconocer factores que complejizan las relaciones, como lo son la toma de poder que en realidad tiene el subyugado y el placer que experimenta en su condición. Ante esto, el joven comprende que el poder no es detentado sólo por uno de los participantes de la relación –principalmente porque el juego que se da

es mucho más profundo que plantear a uno imponiéndose sobre el otro— y que debe considerarlos a ambos al momento de elaborar su teoría.

¿Qué le entrega el poder al participante que se creía desplazado en la relación de poder? Es el erotismo, que actúa como un elemento desarticulador, modificando las capacidades de los participantes hasta el punto de invertir los roles: el que ejerce el poder en un primer momento, puede pasar a ser quien lo recibe en otro.

Aunque el mejor ejemplo para graficar lo que se afirma en el párrafo anterior es lo que sucede en las relaciones sexuales presentes en la novela, no podemos quedarnos ahí, puesto que la reflexión que hace Warni se posiciona por sobre eso, extrapolándola a cualquier relación de poder. Él ha sido testigo del deseo que despierta ser el poseído y de la tentación que significa no salirse de esa condición, rindiéndose incluso antes de iniciar cualquier batalla.

Lo que posibilita el erotismo es una relación de poder desjerarquizada, no en el sentido de equiparar fuerzas, pero sí en la igualación en importancia y en el carácter de imprescindible de los roles participantes. Deducimos que el poderoso —quien tiene el poder— no es uno, sino que lo son ambos: el que somete y el sometido, a la vez, en tanto no existe uno sin el otro —en sus posiciones— ni se da el goce sin una entrega mutua. Ambos roles tienen una doble cara, mediada por la búsqueda de placer y la puesta en marcha del erotismo: el que tiene el poder es poseedor y poseído a la vez, en su calidad de activo y su grado de dependencia del sometido en el encuentro del placer; el poseído, en tanto, está definido por su actitud pasiva, pero a la vez muestra su poder en el deseo que despierta en el otro, en la metamorfosis física que propicia en el mismo y en el placer le provoca.

Ante esto, lo mejor es plantear que no existe la superioridad de un rol por sobre otro y que el discurso sobre el poder que parece ser el dominante, responde únicamente a una convención o, mejor, a una imposición de parte de la clase dominante, a la que no le conviene que la clase trabajadora conozca su poder.

Dentro de sus reflexiones, Juan se cuestiona si el gesto de sumisión del poseído es una entrega al deleite o si en realidad tiene un trasfondo inconsciente que busca un abrupto

y definitivo cambio de roles aprovechándose de algún momento de debilidad, tal como le recriminará a Alexandre:

“Has creído que buscando lo que buscas vas a transformarte en otro ser, de alguna manera crees que serás como yo si me despojas de algo mío, lo que quieres es despojarme lo que tengo, quieres destruir el mundo de mi padre destruyéndome a mí. No, dijo Alexandre. Calla, déjame terminar, no puedes decir nada, ignoras hasta las razones más claras ya que no hablo de que sepas que quieres destruirme sino que, inconscientemente, no puedes dejar de quererlo; pues estás ahí, desposeído, frente a un hombre armado con todo lo que tú y los tuyos necesitan; tú eres el instrumento de un grupo de hombres oscuros que no se atreven, como tú, a pensar lo que quieren realmente” (p. 165).

Estas mismas preocupaciones le transmitirá a León en la visita que le hace a su cuarto, ante lo que su padre le responde: “No te preocupes tanto por la amenaza que venga de abajo: mientras los inferiores no lo sepan, votarán en la dirección que nos conviene ... Como yo, tú vivirás para ser el símbolo removible de un mundo superior” (p.169). A su clase la protege un discurso y la posesión de armas, que pasan a configurar el poder mismo, y aunque confiesa sentir la misma atracción que su hijo por entregarse al enemigo, dice tomárselo con más humor y dejarle al juego de la Musaraña la posibilidad de ser el otro.

### 3. Muerte en el Placer

#### 3.1. Muerte y Erotismo

El presente capítulo se ha propuesto hablar de la muerte, pero no ligada al concepto de fin, sino en su paso previo: la agonía, la sensación de muerte, el sufrimiento, el movimiento del cuerpo ante su inminencia. Bajo la perspectiva del Barroco, el tipo de muerte que queremos destacar en *Frente a un hombre armado* es la muerte en movimiento<sup>7</sup>, descrita por Jean Rousset en *Circe y el Pavo Real* (1972) en una pregunta: “¿es la vida verdaderamente la vida?” (Rousset, 1972, p.164).

A partir del año 1630 el teatro francés –además del ballet, la ópera, entre otros– comienza a llenarse de elementos ligados a la muerte, pero en su aspecto terrible: cadáveres, cabezas cortadas, sangre, entrañas arrancadas, signos fúnebres, etcétera. Rousset se pregunta si esta nueva forma de hacer teatro corresponde a un nacimiento o si en realidad es la reanudación de una tradición más antigua; aunque, como sea, estamos frente a una transformación evidente. Desde aquí, la incorporación de la muerte en el arte comienza a hacerse recurrente, ya no sólo como temática, sino como una incertidumbre, como una forma de entender la vida, que se expresa en el cruce indefinido de vida y muerte, sin saber qué es lo que se vive. Es una extraña sensación de delicioso temor e incerteza la que se alimenta con la incorporación de la muerte a la vida:

“Las imágenes de la muerte, cruel o fingida, invaden la vida de los hombres de este tiempo, que alimentan con ellas sus sueños ... para deslumbrarse, para perder pie, para conmover sus certidumbres cotidianas, para insinuar en todas partes la ilusión y el equívoco” (Rousset, 1972, p.164).

Un ejemplo de lo anterior, son las innumerables obras de múltiples autores que retrataron martirios: *Martirio de San Vital* (1580-1583)<sup>Anexo4</sup> de Barocci, *San Sebastián* (1618)<sup>Anexo5</sup> de Rubens, *Martirio de San Lorenzo* (1626)<sup>Anexo6</sup> de Da Cortona, *Martirio de*

---

<sup>7</sup> Ver “El espectáculo de la muerte”: Capítulo IV de *Circe y el Pavo Real* (Rousset, 1972).

*San Erasmo* (1629)<sup>Anexo7</sup> de Poussin, *Martirio de Santa Agueda* (1750)<sup>Anexo8</sup> de Tiepolo, entre tantos. Lo que nos muestran estas obras no es a los mártires muertos, sino que “a punto de expirar, luchando frente a nosotros, invitándonos al espectáculo de su tormento” (Rousset, 1972, p. 164). Sabemos, al igual que el santo martirizado, que el paso siguiente es la muerte y que lo que se retrata es el instante previo, ese momento de máxima tensión.

Para comenzar a introducirnos en la relación muerte-erotismo, y ya habiendo dado luces del tipo de muerte que analizaremos en este trabajo, se hace necesario recurrir a lo abordado en el capítulo anterior sobre el erotismo. Vimos que George Bataille (2005) le asignaba a este elemento el carácter de continuidad que lo convierte en un factor que atenta contra la naturaleza discontinua del hombre, ya que cuando éste se introduce en el juego erótico, el cambio de estado que experimenta es tan violento que diluye su ser hasta su punto más íntimo, cuestionando su propia naturaleza y violando su vida discontinua.

Este mismo autor, en *Las lágrimas de Eros* (2000), ve al erotismo como un aspecto que, dentro de la actividad sexual animal, sólo se da en la vida humana y que podríamos definir como “la búsqueda consciente de un fin que es la voluptuosidad” (Bataille, 2000, p. 63), cuyo desarrollo se liga íntimamente con el conocimiento o conciencia de la muerte que va adquiriendo el hombre en su desarrollo cultural. Es decir, es el surgimiento del erotismo lo que opone el hombre al animal, que en el hombre de Neanderthal –aún algo simiesco– surge al mismo tiempo que la preocupación por enterrar a los suyos, con el respeto y miedo que revela una supersticiosa conciencia de la muerte.

Si bien la sexualidad del simio coincide con la del hombre en su realización no determinada por ningún ritmo estacional, difieren en la discreción con que la llevan a cabo. Este factor es clave: “el sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte y los muertos” (Bataille, 2000, p. 52). La vida enmarcada en un orden y continuidad establecidos se ve violentada por hechos que la alteran, como en este caso son el erotismo y la muerte:

“La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se

relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso habitual de las cosas” (Bataille, 2000, p. 52).

El llanto, la risa o el miedo son respuestas a sentimientos que surgen por acontecimientos que nos sacan de un continuo y estable vivir, por situaciones que cobran importancia en la medida que nos sorprenden y conmueven. Cuando la evolución y el desarrollo cultural y emocional nos permiten experimentarlos, se ha dejado la vida animal para adentrarse compleja y definitivamente a la humanidad.

En un ensayo sobre Hegel<sup>8</sup>, Bataille (2001) expone la visión que tenía el filósofo sobre la espiritualidad del mundo judeo-cristiano, la cual se realiza plenamente bajo la concepción del más allá. Es decir, que el ser espiritual es, necesariamente, temporal y finito, determinado por la muerte, que le garantiza su existencia:

“Si el animal que constituye el ser natural del hombre no muriera, lo que es más, si éste no tuviera la muerte dentro de sí como la fuente de su angustia, tanto más fuerte cuanto que la busca, la desea y a veces se la provoca voluntariamente, no habría ni hombre ni libertad, ni historia ni individuo. Dicho de otro modo, cuando se complace en lo que sin embargo le da miedo, cuando es el ser, idéntico a sí mismo, que pone en juego al mismo ser (idéntico), entonces el hombre es en verdad un Hombre: se separa del animal” (Bataille, 2001, p. 287).

Para Alexandre Kojève, la filosofía antropológica de Hegel es una *filosofía de la muerte*, en donde el hombre es "la muerte que vive una vida humana" (Kojève, en Bataille, 2001, p. 285) y, bajo el pensamiento de la tradición occidental, de él destaca la libertad, la historicidad y la individualidad. La negatividad expuesta en esa concepción pasa a ser el principio de acción del sujeto y, en una contradicción, inserta al hombre en la historia: por un lado, el hombre niega a la Naturaleza en el nivel de la conciencia, pero, por el otro, exterioriza esa negación modificando la realidad de la naturaleza:

“El hombre trabaja y combate: transforma lo dado o la naturaleza: destruyéndola crea el mundo, un mundo que no existía. Por un lado hay poesía: la destrucción que

---

<sup>8</sup> “Hegel, la muerte y el sacrificio” (Bataille, 2001), surgido del estudio sobre el pensamiento fundamentalmente hegeliano de Alexandre Kojève, expuesto en su obra *Introducción a la lectura de Hegel*.

surge y se diluye de una *cabeza ensangrentada*; por el otro Acción: el trabajo, la lucha. Por un lado la ‘pura Nada’, donde el hombre ‘no se diferencia de la Nada sino *por un tiempo determinado*’. Por el otro un Mundo histórico, donde la Negatividad del hombre, esa Nada que lo roe por dentro, crea el conjunto de lo real concreto (a la vez objeto y sujeto, mundo real modificado o no, hombre que piensa y modifica el mundo)”<sup>9</sup> (Bataille, 2001, p. 285).

Cuando el hombre niega la Naturaleza, lo hace sin desprenderse de su parte animal –lo que él es en primer lugar: ser natural–, por lo que, al mismo tiempo, se está negando a sí mismo; está negando su estado natural y desconociendo su origen y existencia completa: el hombre no existe fuera de la Naturaleza. Así, la Negatividad humana se expresa en la negación de la Naturaleza, destruyéndola, ante lo cual, el sujeto, en tanto Naturaleza, se expone a su propia Negatividad.

La muerte del hombre se ve posibilitada por el entendimiento, por esa fuerza disgregadora que desde el “puro Yo abstracto” se opone a la fusión de la Naturaleza. Es por esto que: “El animal que no niega nada, perdido en la animalidad global sin oponerse a ella, así como la animalidad también está perdida en la Naturaleza, en verdad no desaparece...” (Bataille, 2001, p. 291-292), mientras que el hombre, separado de la Naturaleza y de sus semejantes, está condenado a desaparecer de forma definitiva en la muerte, convirtiéndose en el único animal que le teme, o dicho de otra forma: la muerte humana es la única que espanta. Entonces, este ser natural, temporal, consciente y temerosos de su finitud es el único animal que le teme a la muerte, en tanto ha asimilado que, como ser separado e irremplazable, con ella adviene su desaparición futura.

Por otro lado, la muerte se configura como la manifestación privilegiada de la Negatividad, ya que en principio le revela al hombre su condición de ser natural. En el plano de la filosofía hegeliana, el hombre destruyó el animal dentro de sí, dejando subsistir únicamente la verdad no corporal que describe Hegel, lo que hace de él un ser para la muerte. Y se marca una nueva contradicción: en el sacrificio lo que se consume es la corporeidad del ser y, al mismo tiempo, es donde “la muerte vive una vida humana”

---

<sup>9</sup> Hemos mantenido las comillas indicadoras de citas –que corresponden a la obra de Kojève mencionada en la nota anterior– y cursivas que presenta la edición utilizada.

(Kojève, en Bataille, 2001, p. 285). Pero lo anterior enfrenta una aparente imposibilidad: ante la muerte del sujeto, este no puede ser testigo de la revelación, para ello requeriría sobrevivir o mirar –como testigo– el proceso en que deja de ser: “en otros términos, la misma muerte debería volverse conciencia (de sí) en el mismo momento en que aniquila al ser consciente” (Bataille, 2001, p. 297). Para concretarse, aunque de manera fugaz, se construirá un artificio como lo es el sacrificio –tomado como ejemplo por Bataille en su obra ya citada–, rito que puede repetirse incansablemente para revelar y recordarle al sujeto la invasión de la muerte. En él se llevará a cabo un ejercicio particular: “Aquel que lo ejecuta se identifica con el animal herido de muerte. Muere así viéndose morir” (Bataille, 2001, p. 297). En *Frente a un hombre armado*, este fenómeno se expresa en el término “espejo atroz”, con el que el protagonista, Juan, se refiere a ese reflejo que le devuelve su propio rostro en vez del de la víctima en el momento en que está dispuesto a derrotarlo definitivamente. Dentro de la necesidad de conocer sobre la muerte, de comprender qué la hace tan atractiva, el sujeto busca saciar su necesidad de matar:

“Inmovilizados por la fuerza que yugula el aire, por las manos que aprietan, confundimos la realidad de la forma que muere con la del victimario. Es éste el que se ha puesto en nuestro lugar ... Frente a este hombre, armado con nuestra propia muerte, siempre he preferido dar un salto fuera del espejo” (Wacquez, p. 27).

Bataille propone al sacrificio como un subterfugio o, más bien, como un espectáculo necesario, que le impide al hombre pasar por esta vida sin conocer a la muerte y, por ende, llegado ese momento final, le permite adquirir su carácter humano. Así, mientras la obra misma de Wacquez se presenta como una representación artística de la muerte, dentro de ella se dan dos particulares formas de enfrentamiento que, incluso, podríamos decir que funcionan como metáfora: la caza y la guerra. La primera se daba como una instancia recreativa y de entrenamiento del dominio: toda una puesta en escena donde el señor burgués debía actuar con la misma decisión con la que luego tomaría el poderío de su herencia –ya cuenta con el nombre, luego vendrán tierras, inmuebles y empresas–, viendo en la presa un gran enemigo, que era su potencial asesino. La segunda lo enfrenta a un peligro siempre inminente, del que se salvaría sólo actuando con una estrategia eficiente, y donde ese juego con el límite le entrega completa satisfacción: “Como siempre, la idea de

morir estaba rodeada de un atractivo inexplicable; vi las huestes entrando en aquel salón, mezclándome con los que intentaban extinguir el fuego y con los que cargaban las armas de los tiradores” (Wacquez, p. 74).

### **3.2. Homosexualidad**

Como la obra que hemos abordado a lo largo de este trabajo trata sobre la homosexualidad, no está demás hablar de la concepción que tienen de la sodomía autores tan importantes como Foucault y Sardu. El primero de ellos nos aportará con la visión histórica de este tema, centrándonos en cómo se daba entre los griegos y bajo qué razonamientos; el segundo, nos entregará el fundamento desde el Neobarroco.

Michael Foucault, en el segundo volumen de su *Historia de la Sexualidad* (2006), presta un capítulo de su obra para hablar de las relaciones entre hombres que se daban tan naturalmente en la Grecia antigua, esto principalmente bajo la lógica de que se establecían como respuesta a un ímpetu por saciar el deseo. Importante es mencionar que ese deseo también podía despertarlo una muchacha, en igualdad de condiciones frente a un muchacho, ‘ganando’ únicamente el que resulta más deseable. He aquí su naturalidad: no se trataba de ser homosexual o bisexual, términos no aplicables a la verdadera experiencia que se concretaba. El hombre simplemente se entregaba al placer en sí, sin distinguir categorías o dos formas de deseo. De hecho, el que hiciera esa diferencia era mal visto desde la moral:

“Aquello que oponía a un hombre atemperado y dueño de sí mismo de aquel que se daba a los placeres, era ... mucho más importante de lo que distinguía entre sí a las categorías de placeres a las que uno podía consagrarse por entero” (Foucault, 2006, p. 207).

El deseo era uno y respondía a los sujetos –hombres o mujeres– deseables, encontrando su única reserva en que era más o menos noble en la medida que el destinatario era más bello o más honorable.

Amar a los muchachos estaba permitido por leyes y por la opinión pública, incluso tenía el apoyo de instituciones pedagógicas y militares, además de contar con la caución

religiosa y el ensalzamiento por parte de la literatura. Todo este apoyo sociocultural, tenía su contrapeso en el desprecio que despertaban los jóvenes demasiado fáciles, los que escondían segundos intereses y los afeminados, es decir, por todos aquellos que rebajaban moralmente la práctica. Vemos, entonces, que este tema tiene una preocupación moral particular, rodeándosele “de valores, de imperativos, de exigencias, de reglas, de consejos, de exhortaciones, a la vez numerosos, premiosos y singulares” (Foucault, 2006, p. 213).

Si bien es un tema muy mencionado la diferencia de edad entre los hombres que se entregan a la relación, hay que destacar que siempre es el muchacho –aún en formación, que no ha alcanzado su posición viril– quien se presta a la pasividad, no encontrando en eso argumentos que lo degraden moralmente, en tanto él aún no ha logrado consolidar un estatus definido y está en una etapa –que se sabe breve– en que necesita ayuda, consejo y apoyo. Por otro lado, Foucault plantea que cuando la relación se daba entre dos hombres maduros, ésta podía prestarse para críticas e ironías bajo la pregunta por cuál de ellos tomaba el rol pasivo, en edad que sí es mal vista, puesto que un hombre de formación ya acabada tomaba un rol dentro de la sociedad que lo obligaba a desempeñar una función social, moral y sexualmente activa. Todo esto se comprende mejor cuando se reconoce la relación de isomorfismo que tienen la relación sexual y la relación social, basada en la polaridad entre activo y pasivo, donde el primero de ellos tiene el papel intrínsecamente honorable, en tanto domina, penetra y ejerce su superioridad, de lo que se desprende la natural condición de inferioridad de la mujer.

Lo mencionado en el párrafo anterior nos remite de inmediato a lo abordado en el segundo capítulo de este trabajo, donde se expresa la tremenda problematización que enfrenta Juan de Warni cuando no concuerdan su deseo erótico de pasividad y el rol social que le sería heredado.

Sarduy (1987), por su parte, desde el Neobarroco le da al erotismo un significado ligado a la protesta y a la ironía, ideas que tomaremos en estricta relación con la sodomía. La homosexualidad, el masoquismo, el erotismo y la muerte, entre otros, se plantean como transgresiones que resultan altamente molestas para la burguesía, ya que son parte del despertar al entendimiento que hablaba Bataille.

Las manifestaciones enunciadas se prestan al juego, al desperdicio, es decir al placer, una actividad para nada productiva y en total discordancia con la lógica de la economía burguesa. Un derroche con fin en sí mismo: “Erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (Sarduy, 1897, p. 210). Lo único mejor que ‘erotismo’ en la cita anterior y en relación a nuestra obra, es ‘sodomía’, en tanto consumación de un acto sexual que ni tiene la posibilidad de ser productivo ni cumple con el requisito mínimo que son dos sujetos de sexo opuesto. Sin duda esta crisis se da en *Frente a un hombre armado*, pero no nos quedemos en el simple hecho de la sodomía en la novela y reflexionemos en torno a la posición social de los protagonistas, a los roles y el deseo de abandonar todo por ese desperdicio en función del placer, porque sí, sin duda, esta obra responde al (Neo)Barroco:

“Ser Barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (Sarduy, 1987, p. 209).

Ahora, si la improductividad de la sodomía causa revuelo en la burguesía, el rol de pasivo en la relación parece ser motivo de declaración de guerra, y se convierte en el acabose cuando la desempeña uno de sus miembros, como lo es el protagonista de la obra, quien no sólo goza en esa posición, sino que la prefiere. A lo anterior debemos sumarle que el que hace de activo es su propio empleado. Se ha subvertido el orden –supuestamente– normal de las cosas y se nos presentan sólo excesos.

Es necesario aclarar que el uso de los términos ‘activo’ y ‘pasivo’ en sexualidad se hace desde una larga tradición conservadora que los determina y opone tajantemente, por ejemplo, desde la naturaleza, donde el hombre debiera ser únicamente activo; desde el placer, que sólo el activo experimentaría; y desde la moral, donde el rol concuerda con la superioridad o inferioridad espiritual de los participantes. Tras la lectura de la novela, entendemos que esta diferencia no es tal, que cuando el protagonista experimenta en carne propia sensaciones opuestas a lo que le decía el discurso oficial, para poder comprenderlo, se le hizo necesario construir una teoría al respecto, en la que le entregaba al pasivo –rol

con el que se identificaba—, no sólo la posibilidad de experimentar placer sino que también poder, que ejercía hacia el otro.

Ejemplo de anterior es lo que sucede en la violenta relación que tendrá Juan con el otro Juan, donde el primero es sometido a golpes. Cuando creemos tener claro quien es el poderoso de la relación, Juan nos cuenta: “(el otro) Juan me hacía ver perfectamente cuál era mi sino, aunque también permitía que me diera cuenta de mi poder: mi mano producía en él una metamorfosis sorprendente: sus rasgos se atenuaban, desaparecía su violencia, su respiración se volvía ronca” (p. 145).

### **3.3. La lucha y la muerte en el placer**

Retomando la idea de espectáculo, por medio del erotismo y del sadomasoquismo, el sujeto es insertado en un escenario donde lo que se busca es estar al borde de la muerte — no llegar a ella— o, más bien, en un juego de palabras, el objetivo es morir en el placer,

Hablando de luchas, y en relación a lo ya mencionado sobre la caza y la guerra, Warni tiene otra favorita: la sodomía.

“Como la guerra, la caza tiene un fin simple y trágico: la muerte de la presa. Ser sodomizado, en cambio, se emparenta con ambas actividades pero como en una paradoja. El remedo de la muerte se parece al encuentro entre lo lleno y lo vacío, un compendio de contrarios en el que la muerte es buscada como anhelo de ser y no como necesidad” (p. 80).

Con la última parte de la cita anterior coincide la observación hecha por nuestro protagonista respecto a su teoría del poder, quien encuentra un equilibrio moral entre las fuerzas que se enfrentan, desjerarquizándolas en una relación que no contempla a una por sobre la otra, ya que ambas son imprescindibles a la hora de consumir el acto, trayendo consigo un placer que será experimentado por cada uno desde su rol. Hay que precisar que este equilibrio no anula la lucha de los opuestos, el enfrentamiento se mantiene, pero sin cuestionamientos valorativos.

Así es como se hacen recurrentes a lo largo de toda la obra términos –siempre en su acepción erótica– como ‘enfrentamiento’, ‘sometimiento’, ‘presa’ y ‘cazador’, ‘víctima’ y ‘victimario’, entre otros tantos, ligados a un término mayor que les sirve de clímax: ‘muerte’, refiriéndose principalmente al sentimiento de muerte, al temor y placer que causa experimentarlo. Pese a su cara negativa, al ‘espejo atroz’, esta sensación será buscada incesantemente, creando el propio sujeto los escenarios y situaciones para concretarla:

“La misma impresión de oleada, de repetición infinita, la misma excitación de aumento. Mientras más cercano estaba el peligro, el golpe de machete o la punta de la lanza, mayor era el disfrute y mejor la eficacia de la puntería. El hecho mismo de matar no agregaba ningún pormenor al placer: tenía que hacerlo a pesar mío, pues en ello se me iba la vida. Para que los estímulos y el arrebató funcionasen, bastaba con que el ataque me pusiera al borde de la muerte y que, sobre todo, fuera reincidente, que los asaltos se sucedieran sin cesar...” (p. 57).

Es el sadomasoquismo, con la imposición, el uso excesivo de fuerza y la utilización de armas, quien explica de mejor manera este placentero acercamiento a la muerte. En el exceso, en el deseo de la transgresión, en la violencia, se esconde un placer semejante al orgasmo, porque de hecho, este último es violento en sí mismo y no por casualidad George Bataille lo llamó ‘la pequeña muerte’ –por ese placer espasmódico–. Ligándola al improductivo erotismo –más lúdico que cualquier cosa–, opone su voluptuosidad al horror sin límites de la muerte definitiva, como expresión de la ambigüedad humana que puede sumergirse en el dolor y alzarse en el gozo.

Foucault escribirá unos años más tarde sobre la violencia del acto eyaculador:

“Desde su origen, se analiza el acto sexual como una mecánica violenta que lleva al escape de la esperma. Primero, el frotamiento del sexo y el movimiento dado al cuerpo entero tienen por efecto producir un calentamiento general; éste, conjugado con la agitación, tiene como consecuencia dar al humor, extendido por todo el

cuerpo, una mayor fluidez hasta el punto de que acabe por ‘espumear’ (*aphrein*)”<sup>10</sup>  
(Foucault, 2003, p. 143).

Menciona también la diferencia con que se lleva a cabo el acto sexual entre el hombre y la mujer, marcada por la violencia e intensidad con que se desarrolla en él tras la brusca excreción del humor donde culmina su placer, mientras que en ella éste se extiende tanto como el acto mismo.

Cuando la sodomía se cruza con el sadomasoquismo, Juan siente la dicotomía del placer: los abusos del otro Juan lo someten hasta la humillación y bordean la tortura, pero no deja de retribuirle una satisfacción que compensa lo anterior con creces, como sucede cuando, con posterioridad al acto sexual, el otro Juan arremete a patadas contra Warni:

“el punta pie fue más rápido que el ojo, en medio del pecho, el crujido del pecho bajo la inesperada lluvia de patadas, la única noción que me permitió reconocer el mundo como algo diverso de la locura; digo bien, todo era confuso pero el dolor y la humillación me permitían prolongar el estado anterior, dispuesto a no debatirme, sino a morir” (p. 142).

El otro Juan reconoce en él una ‘violenta fiebre’ que lo incita a matar y que, mientras lo mantiene en el goce, lo sume en un ensimismamiento bestial que se corresponde en un peligroso juego con el deseo de morir del joven Juan. Sólo la práctica y la costumbre dan paso al equilibrio necesario para no transgredir el placer.

A diferencia de la escena anterior, el encuentro final de los amantes Juan y Alexandre tendrá que considerar un inesperado factor que boicotará la relación de placer, superando el límite de la muerte.

Sin lugar a dudas, desde el comienzo sabemos que seremos testigos de una lucha: Juan decide concretar el encuentro con su empleado y busca un escenario: su propia casa, que estará vacía gracias a que la familia sale a visitar al *manoir* de los Lauvergnar e intencionadamente no hay empleados. Su nerviosismo le anunciaba que se venía algo

---

<sup>10</sup> Reflexiones que parten con la tradición mecánica de Diógenes de Apolonia, y seguida por Clemente de Alejandría. Esto es posterior a la tradición patológica de Hipócrates, quien afirmaba que el goce sexual tenía la forma de una pequeña epilepsia.

grande. A su llegada, siguió a Alexandre con la vista desde la casa, acechándolo sin pronunciarse: sin duda se sabía el controlador de la situación. Posteriormente decidió hacerlo pasar y mostrarle la biblioteca y archivos medievales, y hacerle un recorrido por su territorio, todos actos realizados con la altivez del cazador. Llegado el momento, Alexandre es quien toma la iniciativa y provocándolo le dice que vayan a su cuarto. Ante este gesto, que Juan consideró un milagro, buscó un puñal recamado de turquesas para dárselo como obsequio a Alexandre. Una vez en la habitación, Juan detiene a su empleado un momento para él ir a la habitación de su madre, donde se mira desnudo frente a un espejo y siente como su sexo le molestaba en esa ocasión, por lo que se puso un slip de deportistas que ceñía la parte delantera dejando las nalgas al descubierto. Los últimos pasos antes de volver con su empleado fueron lubricarse y ponerse una túnica blanca de su madre.

Cuando regresa para concretar el encuentro, Juan se entrega a la pasividad, temeroso y consciente del dolor que le vendrá, “pero el manejo de Alexandre fue tan delicado en esta primera fase de búsqueda y sentido que no pasó de ser una bella y desazonante caricia. Así, cuando embistió, fue demasiado tarde para Juan” (p. 194), sintió una flecha en el vientre que lo torturaba y de la que no podía zafarse, “se dio cuenta de la trampa y percibió la inminencia de la verdadera muerte” (p. 194). El dolor en que se sumió fue tal que experimentó gran terror a la muerte que veía venir, cegándolo por completo sin permitirle encontrar el equilibrio. Olvidó el juego que tenía con su empleado, del que este momento era el premio esperado, y se desmayó; Alexandre por su cuenta “cada vez encontraba una resistencia menor, secundado por la crema y la sangre, y... sentía más acelerado el ritmo de su corazón en su cabeza, más próximo el placer que comenzaba a paralizarlo” (p. 195).

Perdido en el placer, el cansancio y la tristeza, Alexandre no captó cuando Juan reaccionó y tomó el puñal, que terminó enterrado en su cuerpo. ¿Qué podemos decir de Juan y su teoría del poder? Sin duda fracasó. Se dejó llevar por la fuerza demoleadora que, “fuera de la imaginación o del sueño, no puede pasarse como complemento o adorno de la delicia, que finalmente la fuerza no se propone sino como mal absoluto ineludible” (p. 206). Se impuso uno por sobre el otro con todo su ímpetu, hasta anularlo, restableciendo la jerarquía entre los participantes que ya no se cooperan en la mutua entrega de placer.

Todo esto empeora con la versión que el narrador en tercera persona nos entrega en la segunda parte de la obra –sabemos que el otro narrador, en primera persona, es el mismo Juan de Warni–, quien boicotea todo el discurso del personaje, entregándonos una versión totalmente distinta de los hechos e incluso muestra evidencias que desestabilizan el discurso de Juan. En primer lugar, tras el ataque que Juan le hizo a Alexandre, este último, antes de morir, habría reaccionando apretando el cuello de su amo, momento en que, previo a su muerte –al igual que una pintura retrata el martirio de un santo–, Juan echa a correr su imaginación donde acontece todo lo que él nos relató como sucedido a su salida de Perier:

“No, Juan de Warni nunca salió de Chateau Perier. La tragedia que lo unió a Alexandre, que en el relato leído aparece como un detalle de su vida, tuvo un desenlace muy distinto a como él lo presenta. Los hechos se desarrollaron en un instante y en una eternidad” (p. 204).

Si creemos en la versión de este narrador, estamos en presencia de una obra que no sólo presenta distintos escenarios y metáforas para el erotismo y la muerte, sino que ella misma, completa, sería un espectáculo en el que la muerte se presenta como vida humana, convirtiéndose esta última interpretación en la más interesante para una lectura neobarroca.

La contradicción del mismo Warni echa por el suelo su propia teoría, poniendo en práctica el discurso hegemónico y brutalidad de su clase social. Si Juan murió o no junto a Alexandre no cambia el hecho de su fracaso: si murió fue su propia responsabilidad, por intentar imponerse desde la fuerza; si sobrevivió, sin duda, se convirtió en un gran exponente de su clase: poderoso y reprimido, como León, su padre, y verá en el juego de la Musaraña la única posibilidad de enmascararse con lo que es o quiere ser en realidad.

## Conclusiones

Sin lugar a dudas la novela *Frente a un hombre armado (Cacerías de 1848)* resultó ser de gran conveniencia para una interpretación desde la teoría neobarroca. De hecho, la multiplicidad de procedimientos y temáticas que desarrolla calzan con tal perfección que podríamos afirmar que estamos frente a un obra neobarroca o, por lo menos, que un análisis desde esta categoría le es muy pertinente.

Ahora, aunque los criterios que se presentarán a continuación no fueron mencionados en el desarrollo de este trabajo, nos parecen muy oportunos para esta conclusión y su propósito de congrega reflexiones que nos ayuden en el respaldo de las afirmaciones que se han hecho tanto en el párrafo anterior como en el trabajo en general. Jean Rousset en *Circe y el pavo real* (1972) le dedica un capítulo completo al barroco literario y, dentro de él, en un subcapítulo, define los criterios de la obra barroca, que son:

“1. – *La inestabilidad*

de un equilibrio a punto de romperse para rehacerse de nuevo, de superficies que se hinchan o rompen, de formas evanescentes, curvas y espirales.

2. – *La movilidad*

de obras en movimiento que exigen del espectador que se ponga, a su vez, en movimiento y multiplique los puntos de vista (visión múltiple).

3. – *La metamorfosis*

o, más concretamente: la unidad moviente de un conjunto multiforme a punto de metamorfosearse.

4. – *La dominación del decorado*

Es decir, la sumisión de la función al decorado, la sustitución de la estructura por una red de apariencias fugaces, por un juego de ilusiones” (Rousset, 1972, p. 266).

Estas cuatro categorías son aplicables a nuestra obra, en tanto coinciden con los procedimientos literarios a través de los cuales se va construyendo la novela en general: sus historias, personajes, espacios y situaciones; y, a la vez, con las características de cada uno de los elementos mencionados que se obtienen como producto.

La inestabilidad la encontramos en el relato mismo, sin saber si estamos frente a la narración del testimonio de un hombre que vuelve de la guerra o si se trata del desvarío de un moribundo. A esto se le suma el hecho de que un narrador en tercera persona afirma que se trata de la segunda opción y el personaje principal, narrador también y quien fuera el moribundo, duda y es incapaz de desmentirlo, ante lo cual, como lectores, no nos queda más que encontrar el equilibrio entre ambas posibilidades o rehacer la novela desde una de ellas. Por otro lado está la narración misma, que va y viene en el tiempo, saltando a distintos espacios y que intercala la voz entre un narrador personaje y otro en tercera persona, haciendo que el proceso de configuración que hace el lector se yerga sobre un terreno que siempre está a punto de colapsar, con cada capítulo que se avanza e, incluso, con cada palabra, sin lograr siquiera que se logre afianzar con el término de la lectura y el cierre del libro.

Esta primera categoría se desarrolla junto a las segunda y tercera, puesto que, de la mano de alguna de ellas, características tales ‘fijación’ o ‘delimitación’ no veremos nunca. Así, la movilidad de la obra promueve la movilidad del espectador o, en este caso, del lector, quien va y vuelve con la narración. El ritmo que tiene la lectura es el mismo que lleva el relato y, por ende, el mismo que llevan las historias que se van desarrollando. Como lectores no nos queda más que distanciarnos un poco y dividir nuestra atención entre los distintos sucesos: lo que pasa en el mundo que parece ser el real, lo que pasa dentro del mundo del juego, lo que dice un narrador y otro, decidir –o no– si la historia acaba en la lucha entre los jóvenes amantes, confiar –o no– en que la historia sigue y creer en los hechos y fechas que se mencionan con posterioridad, etcétera. De todo lo anterior, no es que haya que decidirse por una de las visiones, sino que se hace necesaria una visión múltiple que las reúna sin fusionarlas.

Tomando uno de los ejemplos anteriores para desarrollar, veremos lo que sucede con los narradores: uno personaje y otro omnisciente. Principalmente, las primeras páginas

de la obra se reparten entre ambos, sin delimitaciones claras y con intercambios inesperados, incluso, en medio de oraciones. No hay puntos, comas o párrafos que indiquen el cambio de voz, plantando dudas como en qué momento fue el cambio o quién es el que narra en esos momentos cuando la descripción no da lugar a la marcas de persona. Y así llevamos la lectura, entre dos miradas, que se convierten en dos posiciones ante lo que se relata. Si bien la primera persona del personaje protagonista podría cargar su narración de convicciones frente a sus vivencias y experiencias, la memoria y la inseguridad le juegan una mala pasada, haciendo relucir en varios momentos la incertidumbre frente a lo que plantea:

“Si el infinito me parece nimbado de sus características más crueles y una historia, por desmesurada que parezca, no llena más que un instante desdeñable, entonces la empresa de consignar ciertos hechos oscuros o indecentes de mi juventud no pasa de ser un pretexto inocente de la eternidad” (p. 27).

De esta forma, mientras Juan muestra la movilidad en lo que narra y en cómo lo hace, tenemos al otro lado las certezas del narrador omnisciente, quien la demuestra sólo en lo que narra, como son esos episodios en que describe las alucinaciones del protagonista en esas semanas de encierro, por ejemplo.

La presencia de la metamorfosis es clara, atravesando temáticas tan importantes dentro de la novela, como lo son la identidad y la máscara, reunidas en el fingimiento. El ser de cada uno de los personajes nunca están fijos, ni siquiera cuando cargan una determinada máscara, puesto que está en proceso una transformación, permanentemente. Esto que identificamos como una potencialidad nos entrega la única convicción respecto al ser: se es lo que se parece ser, y pronto se parecerá otra cosa. El que las identidades sean múltiples, no significa que un personaje represente al mismo tiempo mil identidades distintas, más bien se es fugazmente una persona cada vez.

Si la metamorfosis es el fondo, el ornato es la forma; cuando todo es apariencia, la decoración se hace imprescindible. Y aquí tomamos la dominación del decorado –cuarta categoría –, tanto en los personajes como en los espacios, puesto que el mundo se ha convertido en un teatro: todos los sujetos representan algo y los espacios se transforma en escenarios. Una máscara, un disfraz o un simple gesto cargan de identidad a un personaje,

sucediendo algo parecido con los ambientes que se ven determinados por los ornamentos. Es decir, que la importancia del interior de las cosas es nula, mientras que las fachadas guardan la relevancia exclusiva, puesto que en ellas está todo: no existe un adentro, una base o una identidad oculta. Por eso se puede afirmar que las máscaras guardan una verdad: muestran lo que se finge en el momento en que se lleva puesta.

El fingimiento, principal característica de la teatralidad que llena la obra, es lo que logran la metamorfosis y el decorado, el que como un engaño reúne a la realidad y a la ilusión.

Inestable es la movilidad, movable es el decorado, el decorado posibilita la metamorfosis y la metamorfosis posibilita la inestabilidad. Y así podría hacerse un juego de palabras muy largo, con todas las combinaciones que permitieran hacer estas cuatro categorías, dentro de las cuales dos símbolos, desde la omnipresencia, aportan con la manera de ver y hacer el mundo, y estos son Circe y el pavo real.

Hasta aquí hemos ligado nuestra novela con el sistema Barroco, pero es a través de la propuesta latinoamericana contemporánea de Sarduy que nosotros la planteamos como una obra Neobarroca, puesto que reconocimos muchos elementos trabajados por Mauricio Wacquez que el autor cubano desarrolla como reelaboraciones de nuestro continente en pleno siglo XX a temáticas y procedimientos iniciados en Europa hacia el siglo XVI.

Desde el concepto de ‘simulacro’ parte la configuración de mundo que identificamos en *Frente a un hombre armado*. Esa forma de mimetismo que sólo busca dar la ilusión del modelo, sin pasar por la profundidad de la Idea, en una primera instancia creemos encontrarla únicamente en el juego de la Musaraña, que parece ser *el* lugar de la representación: un pequeño mundo construido dentro del mundo real. Pero los roles que se toman en el juego, vemos que responden a los deseos contenidos de los personajes, pudiendo desarrollar en él todo lo que se reprimía en la vida cotidiana, es decir, que la realidad también se configura como un espacio de representación, donde se carga con un papel que no se desea, mientras que en la Musaraña cada participante se desenvuelve libremente en el rol que desea ser.

Y ahora bien, si la representación se ejerce en ambos mundos, surge la pregunta por qué es lo real, o también por qué es lo que diferencia a un espacio de otro. El Neobarroco indica que no se puede oponer la realidad a la simulación, puesto que esta última corresponde al procedimiento configurador de mundos: todo es simulación, todos simulan ser.

Como ya lo vimos, los sujetos no poseen un sola y fija identidad, sino que al contrario, son una multitud que se sucede, cada una abordada desde la pura apariencia. Esto es porque todos guardan en sí el impulso constante e insaciable de querer ser otro, como una fuerza que, además de posibilitarle al hombre el cambio, lo llena de vida.

La simulación resulta ser un ímpetu que se gesta en el vacío y, por lo mismo, existe desde ese primer momento, puesto que para mostrar su primera proyección debe travestirse en energía. Para Oriente es una vacuidad germinadora la que en su simulación sostiene la fe y la creación del mundo, desde ella toda intención de hacerla visible sigue siendo mediada por la simulación que llenará todo lo que venga. El exceso de esta presencia que es ausencia, lo posibilitan el vacío mismo y los múltiples procedimientos de permiten simularlo, en un juego proporcional donde entre más ausente, mayor es el decorado que se requiere para llenarlo, es decir, el resultado es la gran simulación de una presencia.

En este mundo del simulacro surgen un montón de temáticas y procedimientos que le son característicos, de los cuales, por desarrollarse en gran medida en la novela de Wacquez, ya varios han sido mencionados, pero que no por eso vamos a excluir de la siguiente enumeración: la identidad, la memoria, el doble, el juego de espejos, el erotismo, la muerte y el espectáculo fúnebre, el cambio y la inconstancia, la apariencia engañosa, el ornato, la vida fugitiva y el mundo inestable, entre otros tantos.

Nuestra primera intención para este trabajo era definir la novela que se presta de objeto como una obra neobarroca y, desde esa misma categoría, centramos en dos temáticas, puesto que no podemos responsabilizarnos de todas ellas y la intención de hacerlo quedaría coartada por la extensión y formalidad de este trabajo. Así, es que tomamos aquellas que más nos interesaron, por la importancia que tienen dentro de la

novela, por el desarrollo que cobran y por la interesante relación que se establece entre ambas: erotismo y muerte.

El erotismo, que durante el Barroco está íntimamente ligado a la plástica religiosa, es abordado en esta obra desde el contexto que le ofrecen tres siglos de diferencia, donde no hay en marcha ninguna Contrarreforma y la homosexualidad aún resulta ser un tema trasgresor –y, por lo mismo, de un gran atractivo–.

Como un elemento que es capaz de sacar al sujeto de su natural discontinuidad y, por ende, tan agresivo, guarda en sí la capacidad de alcanzar al sujeto en su punto más íntimo, diluyendo el ser. Esta es la experiencia que experimenta Juan de Warni con su empleado Alexandre, cuando este último con una sola sonrisa le desestabiliza de tal forma el mundo que le habían presentado hasta ahí, que se lo invierte.

El protagonista, como señor y heredero, era el reflejo de un poder, ya que la idea que prima entre su clase y familia es que el ‘ser es igual a tener’, es decir, que la misma identidad pasaba por la acumulación de riquezas de cada sujeto, siendo ésta la evidencia de una actitud frente a la vida, que dotaba –o no– a los hombre de una especie de virtud con la que se correspondía y le daba respuesta a los éxitos económicos que se iban sumando con el tiempo. Entonces, desde aquí se comprende que la jerarquía social determina la identidad de los personajes y su rol en el mundo, cargando a los sujetos de una moralidad y de expectativas por cumplir.

Juan es el joven perteneciente a la clase dominante que debe mantener –o agrandar, idealmente– el nombre de su familia y sus riquezas, pero este deber en realidad se impone por presiones sociales y no naturalmente, como pretende hacer creer esa clase social. Sobre esto reflexiona el muchacho cuando, al conocer a Alexandre, lo sobrepasa una debilidad que lo hace sucumbir. El erotismo que surge entre ambos, subvierte las jerarquías y el poder: Juan se siente dominado por Alexandre, quien tomará el poder y lo ejercerá, pero el primero descubrirá una sensación que no estaba contemplada: sentirá el placer de ser sometido.

Si en un comienzo Warni se cuestiona este cambio de roles, que no sólo invierte una jerarquía social, sino que toda una visión de mundo que le fue presentada desde siempre,

luego comienza a reflexionar sobre el poder, pretendiendo formular una teoría. Al ver que en el juego erótico y en la consumación del acto sexual el dominado goza en su posición, amplía el espectro del placer, quitándole la posición privilegiada al dominador, quien, desde un discurso tradicional y conservador, es el que disfruta, mientras el otro sólo aguanta el dolor. Lo primero que desde un análisis social le llama la atención al protagonista es por qué la clase dominada mantiene la sumisión y no se revela. La respuesta que encuentra es que en realidad también sienten placer en esa posición, como lo experimenta el muchacho en carne propia.

Su teoría, en vez de subvertir la jerarquía, la anula, considerando a los dos componentes de la relación en igual importancia; por más que uno tome el rol de sometido y el otro del que somete, estos no implican una mayor o menor experimentación de gozo, puesto que más bien son expresiones distintas de un mismo placer, además de que el dolor deja de considerarse como un estadio inferior de la existencia. Es en el planteamiento de la sodomía como enfrentamiento lo que pone sobre la mesa la idea de la muerte, que por el enigma que configura, pasa a convertirse en un elemento al que se le teme terriblemente, pero conservando una gran atracción por ella, en ese juego con el límite.

Por esto es que retomamos el concepto ‘muerte en movimiento’, tratado en el Barroco, y lo utilizamos aquí para identificar el suceso que queremos destacar. La muerte se vuelca a la vida, no sólo haciéndose parte de ella, sino que llenándola con su presencia y haciéndose tema recurrente y parte de la cotidianidad. No nos importa en su relación con el fin, sino en su juego con el límite, en ese punto cúlmine donde la sensación de muerte se vive, pero no se concreta.

Por medio del acto sexual que involucra a la violencia, uno de los sujetos hace de dominador y el otro de dominado, ejerciendo fuerza y encontrando el placer en el sufrimiento que le causa a su víctima. Esto se vuelve interesante, cuando –en términos de enfrentamiento– la sodomía se pone por sobre la guerra y la caza, estas últimas con la gran valoración social que tiene para los sujetos que se hacen parte de ellas, desenvolviéndose en el rol que le determina su clase. La superación de esta forma de lucha está en el equilibrio que logra con esa inestabilidad, donde el exceso bajo la forma de un peligro que amenaza

con acabar con todo se mantiene bajo control, como no sucede en la guerra y la caza, donde el fin es demasiado simple: la víctima se anula.

Si ligamos esto con la teoría de poder que formula el protagonista, guarda completa relación: hay dos roles que mantienen una igualdad; si alguno de ellos falta, el enfrentamiento no es posible, por lo que la importancia de ambos es fundamental. Ahora, si bien cada uno mantiene su diferencia del otro con la ejecución de los poderes que le fueron conferidos, no caben aquí conceptos como ‘pasividad’ o ‘actividad’, ya que no son pertinentes para la relación que establecen en la unión sexual: el que tradicionalmente fuera llamado pasivo, tiene el poder de erotizar al activo y de causarle placer; mientras, el que haría de activo, está lejos de ser el dominador de la situación y lejos, también, de someter a su compañero, sin que tampoco sea el único que experimenta el placer. Cuando Juan reflexiona sobre lo que luego será su teoría, se basa en la relación social de los sujetos, encontrando una gran metáfora de ello en la sexualidad, principalmente, por las vivencias personales que lo llevan a cuestionar su rol en la sociedad y su identidad.

En el encuentro sexual final que tiene con Alexandre, sucederá algo que ninguno de los dos esperaba. Juan se ve sobrepasado por el dolor, experimentando la sensación de muerte que lo pone al borde de la desesperación y sin poder encontrar el equilibrio. Se convierte en el animal de la caza, que ve su muerte como una realidad y hará lo que sea para salvar con vida, aunque eso implique matar a su victimario, como es lo que sucede. El protagonista utiliza un elemento que estaba completamente fuera de su teoría: la fuerza, como ese mal absoluto que termina anulando al otro participante y reanudando la jerarquía.

Si Alexandre le respondió el ataque o si Juan quedó o no con vida, no son hechos relevantes para esta conclusión, donde la importancia recae en el fracaso de la teoría del poder, a manos de su propio autor.

## **Bibliografía**

### **Del autor**

1. Wacquez, M. (2002). *Frente a un hombre armado (Cacerías de 1848)*. Santiago: Editorial Sudamericana.

### **Teórica y crítica**

1. Arana, E. (25 de marzo, 2001). *Frente a un escritor armado: entrevista póstuma a Mauricio Wacquez*. El Mercurio, p. E10. Recuperado el 10 de noviembre, de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044936.pdf>
2. Bataille, G. (2005). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
3. Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
4. Bataille, G. (2000). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores.
5. Cordua, C. (Primer semestre, 2005). *Frente a un hombre armado*. Mapocho, N° 57, p. 331-334. Recuperado el 10 de noviembre, de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0041521.pdf>
6. Donoso, Claudia (16 de diciembre, 1981). *Cazador prófugo*. Hoy, N° 230, p. 60-61. Recuperado el 10 de noviembre, de <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044967.pdf>
7. Foucault, M. (2006). *El uso de los placeres*, en *Historia de la Sexualidad, II*. Madrid: Siglo XXI
8. Torres, D. (2000). *Frente a un hombre armado Cacerías de 1848 de Mauricio Wacquez: el poder en las relaciones humanas: narrador y sujeto erosionados*.

Tesina para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica,  
Universidad de Chile, Santiago, Chile.

9. Rousset, J. (1972). *Circe y el pavo real*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
10. Sarduy, S. (1987). *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
11. Wacquez, M. (2002). *Frente a un hombre armado*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
12. Weisbach, W. (1948). *El Barroco: arte de la contrarreforma* (2da. Ed.). Madrid: Espasa Calpe.

## Anexos

### Anexo 1:



*Éxtasis de Santa Teresa, 1647-1651.*  
(Gian Lorenzo Bernini)

Anexo 2:



*Beato Enrique Susón, 1636-1638.*  
(Francisco de Zurbarán)

Anexo 3:



*La beata Ludovica Albertoni, 1671-1674.*  
(Gian Lorenzo Bernini)

Anexo 4:



*Martirio de San Vital*, 1580-1583.  
(Federico Barocci)

Anexo 5:



*San Sebastián*, 1618.  
(Peter Paulus Rubens)

Anexo 6:



*Martirio de San Lorenzo, 1626.*  
(Pietro da Cortona)

Anexo 7:



*Martirio de San Erasmo*, 1629.  
(Nicolas Poussin)

Anexo 8:



*Martirio de Santa Agueda, 1750.*  
(Giovanni Battista Tiepolo)