

POR UNA ERÓTICA DE LA ESCRITURA. DISPOSITIVOS NEOBARROCOS EN FRENTE A UN HOMBRE ARMADO (CACERÍAS DE 1848) DE MAURICIO WACQUEZ

TOWARDS AN EROTIC OF WRITING. NEOBAROQUE DEVICES
FRENTE A UN HOMBRE ARMADO (CACERÍAS DE 1848) BY
MAURICIO WACQUEZ

CONSTANZA RAMÍREZ ZÚÑIGA*

RESUMEN: Desde la pregunta con respecto a los diálogos que establece la obra de Mauricio Wacquez con su contexto, el presente artículo analiza su escritura, en específico, *Frente a un hombre armado* (Cacerías de 1848), a partir de la concordancia que la novela suscita con los dispositivos neobarrocos, en tanto se articula a partir de una erótica de la escritura que modula, desde la mutación y fuga continua, la construcción de un sujeto en crisis, situado en un universo en constante movimiento, sobre el cual transita una multiplicidad de máscaras. A partir de esta perspectiva, las conclusiones de este análisis apuntan a situar la obra wacqueziana en diálogo con otras novelas que recurren a los mismos dispositivos, trazando con ello un itinerario que lo vincula a una tradición de escrituras de autores chilenos, todo ello enmarcado en un trasfondo neobarroco.

PALABRAS CLAVE: neobarroco, Mauricio Wacquez, erótica de la escritura, descentramiento del sujeto

ABSTRACT: Starting from the question of the dialogue that Mauricio Wacquez's work establishes with its context, this article analyses his writing, specifically *Frente a un hombre armado* (Cacerías de 1848), from the concordance that the novel establishes with neo-baroque devices, as it is articulated from an eroticism of writing that modulates, from the constant mutation and escape, the construction of a subject in crisis, located in a universe in constant movement, through which a multiplicity of masks pass. From this perspective, the conclusions of this analysis aim to place Wacquez's work in dialogue with other novels that use the same devices, tracing a path that links it to a tradition of writing by Chilean authors, all set against a neo-Baroque background.

KEYWORDS: Neobaroque, Mauricio Wacquez, Erotics of Writing, Decentering of the subject

Recibido: 15.12.23. Aceptado: 27.01.25.

* Doctora en Literatura. Académica de la Universidad Diego Portales. Santiago, Chile. Correo electrónico: constanza.ramirez@udp.cl. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-1229-7301>

EL PROPÓSITO DE ESTE artículo reside en dar cuenta de que las estrategias que el escritor chileno Mauricio Wacquez utiliza para la construcción de un sujeto en crisis, instalado en un mundo que muta permanentemente, núcleo central de *Frente a un hombre armado. Cacerías de 1848* (en adelante, *FHA*), se condicen con el centro de una escritura neobarroca, la que pone en evidencia la constitución del sujeto a partir de las máscaras que lo visten. Así en *FHA* ser hombre, ser fuerte, ser burgués, ser aventurero, ser amante, son todos antifaces, que recurren al artificio armado de palabras, las que le ocultan el ser solamente cuerpo, materialidad destinada a desaparecer.

Esta convergencia estilística encuadra la escritura wacqueziana en el sistema neobarroco, el que además aparece específicamente en la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, lo cual sitúa al autor chileno en un espectro cultural dialogante con su contexto, a la vez que nos entrega claves de lectura decisivas para aproximarnos a su obra. La puesta en común de *FHA* con la estética neobarroca ya ha sido planteada por Gisela Pardo (2010), en su informe de seminario de grado de licenciatura, sin embargo, la autora permanece en el estatus de la trama, mientras que aquí planteamos un cruce entre estructura y representación, principalmente desde la propuesta de una erótica de la escritura como regocijo y placer en ella.

En 1979 Mauricio Wacquez terminó de escribir *FHA*. La novela fue publicada en España en 1981, mientras que en Chile recién en 2002, por Editorial Sudamericana. Las causas de esta demora las encontramos, por una parte, en la censura de su editor, quien cuestionó la explícita puesta homoerótica, y, por otra, en la temprana salida de Wacquez de Chile, signo de la generación del 60, su generación¹. Aquellas condiciones de la novela,

¹ Él mismo se ubicó en la generación de “Los novísimos”, cuyas publicaciones comenzaron a fines de los 50 y principios de los 60. El primer libro de Wacquez se publicó en 1963 y corresponde a un conjunto de cuentos titulado *Cinco y una ficciones*, al que le seguirá su primera novela, *Toda la luz del mediodía* en 1965. Por otra parte, entre sus compañeros de generación nombra a Skármeta, Avaria y Palazuelos, entre otros. “Los novísimos”, en palabras del autor, se caracterizarían por un exquisito gusto literario, que se repartiría entre los franceses —del siglo XIX hasta el *nouveau roman*—, los norteamericanos de la generación perdida (desde Thomas Wolfe a William Styron), y un interés en las lenguas clásicas y la filosofía. Conocimientos todos estos que los llevará a criticar de la generación anterior —la de los 50— el que fueran autodidactas y que no hubiesen leído a Kant ni a Marco Aurelio, siendo por eso considerados unos analfabetos (crítica que, como lo reconoce Wacquez, fue injusta. En el ámbito internacional, Wacquez (2004) cuenta como reveladora la aparición de *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1958/2008), en tanto que su autor demostraba “que [una novela en español] se podía escribir en el tono y con los recursos de la gran literatura” (p. 169). Bajo este contexto, nacería lo que daría en llamarse “la generación desvencijada” (tal como se titula la segunda parte de su libro de ensayos, *Hallazgos y desarraigos* (ver Wacquez, 2004), en tanto que se difuminó muy rápido, casi completamente, puesto

en efecto, provocaron que esta fuera escasamente leída, sumándose el hecho de que, en términos amplios, su literatura fue catalogada como difícil de explicar o bien, circunscrita a un género de novelas escabrosas, caracterización atribuida a la ausencia de pudor en sus relatos de amor bi u homosexual. A partir de ello, su literatura fue clasificada como portadora de una imaginación sádica, relegando a un segundo plano la potencia estética de un estilo finamente recargado, excesivo, generador de una erótica de la escritura en tanto que rodea, muestra y expande sus reflexiones y motivos a partir de una calculada estrategia de seducción. Lo anterior supuso que su obra quedara desmarcada de una contextualización precisa dentro del cuadro de la producción escritural de los años 70 y 80 en Chile y Latinoamérica.

Según Alejandro Zambra (2003), *FHA* se podría puntualizar como “uno de los proyectos más complejos de la literatura chilena” (p. 35), en tanto que se constituye como una

especie de delirio en el que todas las convenciones de la narrativa tradicional han sido dislocadas con muy premeditada arbitrariedad: el relato salta innumerables veces de la primera a la tercera persona, así como varían incesantemente los escenarios, los tiempos y el lenguaje, de manera que el lector jamás tiene la impresión de pisar suelo seguro. (p. 35)

Por su parte, Carla Cordua (2005) concluye que “el libro no ofrece en ninguna de estas partes [las dos que lo conforman] una narración novelesca confiable, coherente y continua, en el sentido convencional del género novelesco” (p. 331), razón por la cual ella concuerda con la autorreflexión del texto y con el nombre que le da su propio protagonista/narrador, quien se refiere a ella como “crónica”. Asimismo, Adriana Valdés (1981) establece que, a través del concepto de la caza, metáfora que cruza todo el libro, se articulan múltiples inversiones y desestabilizaciones, de manera tal que “el mundo estructurado se vuelve al revés; el cazador es la víctima, y el mundo de la víctima no es el mismo, sino el reverso del mundo, el cambio de signo de todas las cosas” (s.p.). De la misma manera, Andrés Soto Vega (2023) propone que el texto rompe “las convenciones del género narrativo y tiende

que sus integrantes o murieron muy jóvenes (ejemplar es el caso de Palazuelos, que murió en 1967 luego de dos publicaciones) o tuvieron que salir de Chile para el golpe de Estado de 1973, dispersándose inexorablemente. La generación de Wacquez, de tal suerte, es un conjunto en diáspora, con escritores dispersos por el mundo o encerrados en sí mismos en algún remoto lugar; autores que han “sobrevivido mal que bien en las ciudades, en las universidades, en el mundo editorial y, otros, en pequeños reductos rurales que nos preservan de una muerte conocida pero no llegada” (Wacquez, 2004, p. 170).

trampas al lector con el meridiano propósito de indagar las zonas abisales del poder... sin la pretensión teleológica de construir un relato que sirva de vehículo de algún discurso político en particular” (p. 32). Todo ello articularía una violencia de la escritura que desestabiliza la legibilidad de la obra.

Las apreciaciones que hemos mencionado coinciden en definir *FHA* como un complejo producto narrativo que, articulando una poética propia, se presenta, sobre todo, como una *sucesión de desestabilizaciones* que sobrepasan cualquier sentido final. Se trata, en efecto, del terreno incierto de una narración que se construye a partir de desplazamientos y desdoblamientos de voces narrativas, personajes, tiempos y espacios, los cuales, desde su hipérbole, tensionan, desacreditan y parodian las posibilidades de la escritura y la literatura.

Desde esa perspectiva, la novela se condice con los rasgos que Carmen Bustillo (1990) sintetiza para la definición de una narrativa neobarroca, vale decir

tendencia a alejarse de la representación del mundo externo para construir universos verbales que confrontan al lector, no solo con un discurso muchas veces hermético que hay que descodificar para empezar a aprehender, sino con una imagen del hombre y el mundo que —cual espejo deformante— sacude todas las preconcepciones y los esquemas racionales que lo unen con su realidad y con su pasado. (p. 205)

De manera análoga, Cristo Rafael Figueroa (2006) sostiene que en tales narrativas se articula en último término la “inestabilidad ontológica y el disfraz existencial” (p. 149), en la medida en que el sujeto se encuentra inmerso en una caotización del mundo. De ese modo, en términos generales los dispositivos neobarrocos congregarían una “tipificación basada en la parodia y en el artificio, ... la que virtualmente puede responder a diversas obras de la literatura hispanoamericana” (Celorio, 2001, p. 21).

El primero en acuñar el término “neobarroco”, en español, fue el cubano Severo Sarduy (1999), quien en su ensayo “Barroco y Neobarroco” reduce el concepto de Barroco a “un esquema operatorio preciso ... que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual” (Sarduy, 1999, p. 1386), y donde son además sistematizados los rasgos estéticos del Barroco, justamente para analizarlos con respecto a la producción del arte latinoamericano de los 60 y 70. A partir de ahí, Sarduy establecerá que el Neobarroco lleva al Barroco hasta el extremo de hacerle perder todo centro unificador y estabilizador, instalando su soporte medular en reflejar “estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la ho-

mogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico... reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto” (Sarduy, 1999, p. 1403). El sujeto neobarroco, por lo tanto, despunta como un individuo en crisis consigo mismo y con el sistema epistemológico y cultural en el cual se inserta.

Igualmente, Sergio Rojas (2010) sostiene que en el plano de la representación de la escritura neobarroca, esta deviene “un plano de fuga del sentido, en que la visibilidad opera como el soporte de un sentido que, paradójicamente resulta incompatible con lo visible” (p. 229), desde esa perspectiva se trata de un “sentido que se oculta y aplaza indefinidamente” (p. 229). De esa manera, “el objeto del neobarroco es el *objeto perdido*. El objeto se ha perdido en el lenguaje, en su abundancia” (p. 231). Esto se condice con lo que Sarduy denomina como una dimensión erótica, es decir, como “la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (Sarduy, 2011, p. 32).

Es así como lo neobarroco reduce todo a un puro artificio crítico “fuera de toda pretensión didáctica, como procedimiento, denunciando su ‘naturaleza’ de truco” (Sarduy, 1999, p. 1309). En ese aspecto reside además una de las diferencias fundamentales con el Barroco, puesto que este, si bien implica un sistema descentrado, también es, finalmente, armónico, en tanto subyace en él un sentido ordenador (Dios) que no traspasa el límite. La estética neobarroca, a su vez, deviene desde la divergencia de un paradigma en crisis, desarrollándose como una estética crítica de la “modernidad de la razón del progreso”, la cual estaría signada por:

la confianza en las posibilidades benefactoras y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo medible), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero ... orientación hacia un pragmatismo y el culto de la acción y el éxito ... [que] mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media (Calinescu, 1991, p. 51).

Esta modernidad habría sido forjada por un sujeto burgués, plano intelectualmente, vacío de un interés creativo, preso de una rutina vulgar, y cuyo principal producto estético, según el mismo Calinescu, sería el realismo. En contraposición a aquella modernidad, Sarduy plantea una postura desafiante, e instala el gesto de la estética que definimos en la labor de:

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. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje, únicamente en función del placer –y no como en el uso doméstico, en función de la información es un atentado al buen sentido, moralista y ‘natural’ – como el círculo de Galileo— en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El Barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor— deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo (Sarduy, 1999, p. 1250).

Por otra parte, Rojas (2010) a partir de la lectura de Sarduy, determinará que la escritura neobarroca implica tres puntos fundamentales. El primero de ellos sostiene que “el curso de los acontecimientos se sigue en la lectura siempre remitido al nivel de la producción de sentido” (p. 375) de manera que da cuenta de un trabajo con un “lenguaje que altera la comprensión del sentido” (p. 375). El segundo punto sostiene que la escritura neobarroca se orienta a “*la producción misma de significación en el plano signifiante*” (p. 375), de manera que es posible reconocer lo “neobarroco” en una multiplicidad de obras. El último punto, en tanto, refiere a que “el curso narrativo se ha complicado por *el acontecimiento de cierta visualidad* imposible: ‘imágenes’ que requieren el concurso de la imaginación solo para desbordarla inmediatamente” (p. 375).

La escritura neobarroca, por lo tanto, constituye una erótica de la escritura, en la medida en que, penetrando desde la superficie lingüística hasta el contenido, propone provocar con su desborde y reafirmar la caída de un sistema ya corroído, además del disfrute sensual de este derrumbe. Así en el juego de límites y desbordes, de imágenes y lenguaje, de mostrar y esconder, el sujeto se perderá, guiado tan solo por las falsas pistas del artificio.

Así, veremos que el protagonista, Juan de Warni, se constituye como una *conciencia neobarroca*², de modo que *FHA* supone una situación de inestabilidad que se despliega a partir de la metáfora del movimiento, o,

² Es imposible no reconocer en este punto, atendiendo entre otros motivos a la profunda base filosófica de la escritura de Wacquez, una reflexión sobre la dialéctica del amo y el esclavo conceptualizada por Hegel (1807/2000) en *La fenomenología del espíritu* (p. 117 y ss.). Esa reflexión, estimamos, apunta en último término a asumir la identidad a partir de la diferencia, como en Hegel, pero dislocando toda presunción de plenitud final y, correlativamente, mostrando la densidad de los juegos de máscaras que se activan en esa dialéctica. Las lecturas de Judith Butler (2012), planteadas en *Sujetos del deseo*, específicamente en el capítulo “Paradojas corporales: señoría y servidumbre”, son también decisivas en este punto, en tanto que estudia aquel célebre texto de Hegel, crucial para toda la filosofía contemporánea.

dicho de otro modo, la obra se modula desde la mutación y fuga continua, rasgos que se instalarán a partir de la misma apertura de ella, con la figura de un narrador que describe la llegada de Juan de Warni: “En septiembre de 1946, otoño bermejo y antelado en las llanuras altas, donde las viñas, imagino, se vuelven herrumbrosas... Juan de Warni, aún adolescente, bajó del barco en La Rochelle y miró el mar” (Wacquez, 2002, p. 13). Se trata de una voz omnisciente que comienza a mostrarse de a poco con su “imagino”, y que da pequeñas señas de las imprecisiones (o de la imposibilidad de las certezas) que componen el relato. Este juego se complejizará aún más, cuando veamos que este joven es también un reflejo (de él mismo), mezclando así los niveles de desdoblamiento, voces y figuras que, desde ese entrecruzamiento, se hacen (y permanecen) ambiguas. Observamos por lo tanto que se construye desde el juego de una escritura neobarroca que, articulando reflejos y espejismos, apela a las imágenes que apuntan al desborde de la imaginación. Así, se instala, desde el principio, el punto de vista que deja ver el artificio que la construye.

El punto de partida de la novela, tal como lo señalábamos, sitúa a Juan de Warni volviendo de una serie de aventuras y recorridos que comenzó a vivir antes de su salida de la hacienda familiar, Perier. El mundo de aquella hacienda, en tanto, alegoriza un sistema económico/social que se condice con la modernidad del progreso, la que se significa en la figura de Leon (padre de Juan)³, lo que posiciona una suerte de polaridad entre padre e hijo, siendo el primero el centro de un sistema económico y epistemológico que será subvertido por el segundo desde la acción y desde la factura compositiva misma de la novela. Ello se condice intensamente con los gestos que articula el neobarroco. Por otra parte, la riqueza de los hombres como Leon y sus descendientes se sustenta en el orden de dominio sobre el otro, por lo que en él:

No podría haber la debilidad, ni el titubeo, ni la falta de información; todo estaba controlado por la severidad de un aprendizaje adecuado a un progreso que pedía de nosotros una conducta inequívocamente viril, combativa, la implantación de un dominio de hombres entre hombres y contra hombres. (Wacquez, 2002, p. 38)

A partir de esta definición, se cimenta el aparato estratégico que asegura la perduración del sistema social, el cual se signa en el entrenamiento de la

³ Sin tilde en el original.

fuerza y el manejo de esta, para así perpetuar el dominio sobre los hombres. En esta línea, los dispositivos de aquel ejercicio serán las armas, de modo tal que quien las posea y maneje será quien ostente y mantenga el poder. De ahí que Leon sea caracterizado como el gobernador de la casa, que organiza sus quehaceres con la misma estrategia con que los soldados recorrían todo el país, buscando “la más mínima escisión, del más mínimo ruido sospechoso que los obligara a disparar” (Wacquez, 2002, p. 17).

En la medida en que a los sujetos se les pedía un comportamiento viril, es posible sostener que la masculinidad resulta ser un tema fundamental en la novela, y que permite equiparar la dominación de un hombre con la capacidad de poseerlo/penetrarlo. Así lo señala Soto Vega (2023), al afirmar que la obra busca “establecer una correspondencia figurativa entre la violencia sexual y la violencia sistémica de las clases dominantes” (p. 32).

Desde esa égida, en *FHA* se afirmará la hombría como la capacidad de someter al otro bajo sus órdenes, al igual que se es hombre mientras se logra cazar una presa y matarla. Esta línea mantendrá la tradición del poder de clases, un poder basado justamente en esa ecuación. Así, dirá Juan a su padre: “Las armas brillan en las estanterías del salón como adornos y no piensas que la llave que las custodia... establece un orden brutal,... la jerarquía permanece intacta; las armas son nuestras” (Wacquez, 2002, p. 152).

Articulada esa ecuación de dominación, la crisis de De Warni surge en el mismo momento en que nace el deseo por su sirviente, sujeto que, desde ese preciso instante, adquiere un nombre: Alexandre. En este descubrimiento se concentra el núcleo de su desestabilización, porque al desear que su sirviente lo sodomice, quiebra su condición de sujeto burgués y de “hombre”. A partir de ahí, el descubrimiento significará el inicio de “una salida a la quietud en la que reconocí algo definitivo y horrendo acerca de mi condición” (Wacquez, 2002, p. 38), constatando que “el orden natural del poder se había alterado” (Wacquez, 2002, p. 47).

De esta manera, en su deseo, Juan se percibe entregado a la inversión de poderes, dándole la superioridad al sirviente, mientras que renuncia a su condición de amo, y de paso a la virilidad, en tanto que, como ya se enunció, la masculinidad pasa por un concepto de fuerza y capacidad de ejercer el poder⁴. Bajo esa perspectiva, se entiende que la encrucijada del

⁴ José Amícola (2000) explica que nos insertamos en una tradición en que la penetración sexual goza de una carga política y de subordinación jerárquica, de manera que el individuo penetrado pierde la capacidad de ejercer poder. De esa manera, sigue Amícola, en la Antigüedad griega la penetración implicaba una marca de autoridad de uno de los participantes sobre otro, lo cual se reafirma en que la victoria le corresponde al principio masculino “activo”, puesto que se pone en marcha la antinomia

protagonista radica en la pasión por un sirviente y en todos los órdenes que esto subvierte. En correspondencia con ello, siguiendo la trayectoria de Juan, Daniela Buksdorf (2022) sostiene que *FHA* puede ser definida como una *Bildungsroman queer* que cuestiona, tensiona y trasgrede normas, procesos y convenciones sociales y culturales (cf. p. 8), lo cual supone la construcción de un personaje que representaría “un sujeto nacional torcido; no como el joven ejemplar personificado por Martín Rivas en la novela homónima de Blest Gana” (p. 11).

Desde la trayectoria que se propone, diremos que la primera parte de *FHA* (se conforma por dos) se divide en dos momentos que se cruzan indistintamente (articulados al modo de una conciencia, sin que exista un orden lógico, ni de temporalidad, ni de espacios, en su relato): el primero, aún en Perier, cuando Juan descubre su quiebre y comienza la búsqueda de una redefinición de quién o qué es; y el segundo, cuando, tras ser penetrado por Alexander, debe salir de su casa, comenzando el divagar del héroe por el mundo, viviendo las aventuras que relata.

Al cruzar la frontera del hogar (sistema), Juan de Warni quedará despojado de su identidad, en tanto que esa es una propiedad del amo, instalándose en un espacio titubeante, de un lado a otro, constituyéndose entonces como un sujeto en fuga, en una búsqueda que no encuentra respuesta. Se trata así de un hombre condenado a los desplazamientos, a la búsqueda y al escape, tanto de sí mismo como de Alexandre, su objeto de deseo.

Desde ahí, tal como ya lo hemos apuntado, se organiza un personaje que salta de un tiempo a otro, de un espacio a otro, de una voz a otra, que prueba uno y otro lado, sin que encuentre un punto fijo donde anclarse; en sus propias palabras: “creí adivinar algo que terminó por ser la forma esencial de mi existencia: la posibilidad de saltar de un lado del tiempo y el espacio” (Wacquez, 2002, p. 28), declaración que se suma a que la noción de “disfraz” “representó para mí un medio de vida, el único posible para un caballero que había renunciado a sus prerrogativas de herencia” (Wacquez, 2002, p. 31). Este despojamiento se significará también en el cambio de indumentaria con un cocinero: “le alcancé mis ropas y me puse las suyas. ... Y por una de las habituales burlas de la identidad me sentí despojado de un ser que ahí me di cuenta, me estorbaba... yo volvía a nacer desde otra

pasividad/actividad, en la cual penetrar significa ejercer la autoridad (p. 25). Se trata de una larguísima tradición, por cierto, y en la cual la escritura juega un rol decisivo. Piénsese a este respecto, por ejemplo, en cómo la condena de la escritura, en el contexto griego, está sustentada en la exclusión de la supuesta “pasividad” de la lectura. Sigue siendo esencial, en este ámbito reflexivo, la lectura de Derrida (1972) sobre Platón.

sustancia” (Wacquez, 2002, pp. 75-76). Desde esos sentidos y significaciones observaremos que la novela se revela como una ilusión, en la cual se concretiza una premisa decisiva, a saber: la esencia es el disfraz.

En un contexto neobarroco, el disfraz, según Severo Sarduy, constituye la anulación del cuerpo, vale decir, acabar con él, liquidarlo con respecto a su apariencia, subvirtiendo la noción de que “[e]l hombre puede pintar, inventar, o recrear colores y formas que dispone en su exterior, sobre la tela, fuera de su cuerpo; pero es incapaz e impotente para modificar su propio organismo” (Sarduy, 1999, p. 1268). Para referirse a esta operación, el escritor cubano utiliza la figura de la mimesis biológica, es decir, el camuflaje, y citando a Roger Caillois refiere que en todos los seres vivos existe una pulsión de hacerse pasar por otro y que no tiene más sentido que el juego, puesto que no hay más pulsión que el deseo de aparentar hasta superar y deshacer esa apariencia (cf. Sarduy, 1999, p. 1267).

A partir de la conceptualización que se ha realizado, la cual han mostrado cómo se articula la metáfora del movimiento que modula el texto desde la mutación y fuga, observamos que la escritura de *FHA* se condice directamente con los dispositivos neobarrocos. Así, la complejidad de *FHA* es coherente con aquel despilfarro al que apelaba Sarduy, en tanto que es una escritura que se plantea como flujo y desborde de identidades, hombres que mudan de nombre y vestimentas, así como también de tiempos que circulan desde el s. XIX al XX, y, además, de escenarios, pues estos saltan desde la campaña francesa hasta los campos del Chile burgués. Desde esa enunciación, en efecto, es apreciable el constante movimiento del protagonista Juan de Warni, que transita entre espacios y tiempos distintos, lo cual supone un hombre perdido y en una continua búsqueda de su centro dislocado.

Del mismo modo, la crónica se estructura imitando la estrategia narrativa de una conciencia evocadora, vale decir, se constituye a partir de un fluir recurrente de imágenes, las cuales seguirán una lógica de recuerdos que se sucederán sin ninguna dirección más allá del inevitable orden que exige un relato. Se tratará, por lo tanto, de un tiempo interior⁵ que pretende articular la simultaneidad de una conciencia que lo vive y lo es todo. En ella se despliegan también las multiplicidades de sujetos, que se presentan

⁵ Tomamos el concepto de “tiempo interior” en coherencia con lo que Henri Bergson (2004) denomina “duración real”. Se trata del tiempo que se maneja en la conciencia, el cual se percibe como indivisible. De ello afirmará: “no estoy en desacuerdo con que el tiempo implica sucesión. Pero que la sucesión se presente en primer lugar a nuestra conciencia como la distinción de un ‘antes’ y de un ‘después’ yuxtapuestos, eso ya no podría aceptarlo” (p. 27).

como uno y reflejo del otro, como lo es la historia, por ejemplo, del otro Juan, niño que aparece “hacia los nueve años, un Juan de trece, surgido por milagro” (Wacquez, 2002, p. 136). Este Juan, más grande que él, será quien le muestre el vasallaje del dolor, enfrentándolo a su propia debilidad, a la vez que le enseña el poder de un hombre, significado en el falo.

Como lo hemos sugerido, la novela, a partir de las premisas antes elaboradas, cobra legibilidad a partir de una retórica neobarroca, en cuanto que esta se basa en la fuga y exacerbación de la corriente de significantes, justificada por el solo hecho de regocijarse en sí mismos, escenificándose con ello una ruptura del centro estructural del logos, lo cual plantea, desde el lenguaje, la falsedad de una estructura ya sea de pensamiento o de mundo. Esta falsedad la observamos en todo el universo que construye *FHA*, en tanto que la primera parte del libro coincide con la muerte de Juan de Varni. En ese punto se relata el encuentro de Alexandre con de Warni. Este último, en su pulsión contradictoria de poseer y de vengarse por dejarse someter, enterrará un puñal a su sirviente, quien, para defenderse, con un último soplo de fuerza, ahorcará a Juan de Varni hasta quitarle completamente el aire. Ambos cuerpos inertes quedarán desparramados en el suelo, recordándonos a su vez de forma irreprimible la imagen barroca de cuerpos sufrientes⁶.

Después de ese episodio, se entra en la segunda parte del libro, en la cual se revela que Juan nunca salió de Perier y, por lo tanto, nunca traspasó el límite del sistema en el que estaba inscrito, de modo tal que todas las aventuras “vividas” tras su salida fueron solamente la elaboración del instante previo a la muerte, momento en el que convergen pasado, presente y futuro. Este soplo es entendido como la proyección de las posibilidades que no se alcanzaron a vivir, “alejando con ello la nostalgia y la inquietud de la tumba” (Wacquez, 2002, p. 206). De esa manera, todo emerge como una crónica de lo que nunca ocurrió, un juego de posibilidades construidas como un espejismo. Se tratará, en último término, de una *crónica de las posibilidades imposibles*.

Otro aspecto crucial de la especificidad neobarroca puede pesquisarse en la exploración por los distintos niveles de lenguaje, que muchas veces escenifica en un mismo plano lo coloquial y lo culto, lo real y lo onírico, lo histórico y lo lúdico, instaurando un nuevo orden estético, un orden que, “enriquecido con mestizajes lingüísticos, se sitúa en el juego de los bordes y

⁶ Particularmente elocuente, en este sentido, es la obra de Caravaggio. Téngase a la vista, por ejemplo, obras tales como *Judit y Holofernes*, de 1598, o *La crucifixión de san Pedro* de 1601.

desplazamientos que es América Latina” (Figueroa, 2006, p. 144). Ello también se corresponde con un trabajo de lenguaje que realiza su producción de significación en el plano significante, tal como lo señala Sergio Rojas (2010).

Esta texturización lingüística podemos leerla en *FHA* a través de los discursos que reproducen el habla de las “nanas”, aquellas que cuidan a los hijos de los patrones: “¿No le da vergüenza? mire, cómo está, si ya está grande... Ahora la nana pierde la paciencia, ya pues niño, si para lo único que sirve es para darle trabajo a una” (Wacquez, 2002, p. 93). Gracias a esta transcripción de la expresión campesina, se introducirá el habla popular en la trama de la novela, rompiendo la idea de la campiña europea, trabajada por los sujetos árabes que se había descrito, para instalarnos entonces en alguna región de Chile. En ese sentido, podríamos decir, Francia es Chile, Chile es Francia⁷.

Desde estos enclaves de análisis, se va articulando en *FHA* una *hipérbole neobarroca*, “cuyo ‘desperdicio’ veremos que no por azar es erótico” (Sarduy, 1999, p. 1388). Ese erotismo es a su vez el que articula la sensualidad de la propia escritura y el artificio de la novela, derrochándose sin más fin que el goce de hacerlo, característica que despunta en contraposición al lenguaje económico y austero de la comunicación cotidiana. “Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, trasgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (Sarduy, 1999, p. 1251).

Tanto el neobarroco, en general, como la novela, en particular, encontrarán el placer en las palabras, articulándose en el regocijo de las imágenes, razón por la cual, en último término, resultarán estas siempre desbordadas y excesivas, jugando a ocultar su objeto, a disfrazarlo de lenguaje, para después desnudarlo y mostrarlo en la exageración de su entramado descriptivo. En ese sentido, cabe destacarlo, podemos leer la configuración del sirviente del padre de Juan, Alí, “que una vez creyéndose solo, desenrolló desde dentro del pantalón una especie de tentáculo o trompa y se puso a orinar entre los setos” (Wacquez, 2002, p. 44). Observamos en efecto el des-

⁷ Esta desestabilización se puede observar también en la construcción de la especificidad de la hacienda de Perier, la que cuenta con especies endémicas chilenas. Esos espacios, según lo sostiene Sebastián Schoennenbeck (2020), “transparentan las fisuras, desencuentros o contradicciones de la nación moderna, utopía bajo cuya luz el sujeto pretendió definirse” (p. 128). Soto Vega (2023), por su parte, siguiendo a Buskdorf y Schoennenbeck (2019), plantea al respecto que “la presencia de flora chilena –así como de otras especies introducidas típicas del Valle Central– en la quinta de Perier (un “paraíso perdido” para Juan de Warni) remitiría a cierto concepto de pastiche”, p. 14). Esta inclusión ironizaría el paisaje nacional, implicando una dislocación de la nación.

borde de la imagen, que además congrega el despilfarro de orina, exacerbación de la corporalidad que se despliega monstruosa. Siguiendo el juego del derroche, lo erótico tomará así un matiz sexual directo, “una fantasía desatada que lo lleva junto a él y lo obliga a tocarlo, a reemplazar con su mano la mano que sostiene el miembro ese que miró fascinado, oculto por el seto, flácido y carnoso, ondulando entre las piernas a la altura de las rodillas” (Wacquez, 2002, p. 44.), se trata así de la visualidad imposible que señalaba Sergio Rojas (2010).

Estas imágenes van fraguando el sexo como exacerbación y liberación de la erótica de la escritura, en la que el sujeto (y el lector) se perderá en las múltiples trampas que el narrador deja para su lector (consciente de que este existe). Se trata de los devaneos de un narrador que, como personaje o no, estará siempre en fuga, para volver una y otra vez a diferentes puntos de lo narrado: “Alexandre se ha desdibujado en una fuga de individuos anónimos entre los cuales surge sin invocarlo uno de los lacayos de Leon” (Wacquez, 2002, p. 44).

Resulta fundamental consignar, por otro lado, que la segunda parte del texto está narrada por una voz omnisciente que se hace patente e imponente, utilizándose la figura de la metalepsis, es decir, mediante la “intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.)” (Genette, 1989, p. 290). En ese gesto, por lo tanto, la otra voz es introducida conscientemente en su condición de extranjera, provocando la desestabilización de los niveles de narración, en la medida en que estos se desarman y se traspasan. Es, en conclusión, la intromisión de un agente externo al mundo narrado.

El sentido de la metalepsis radica en desmontar la ficción, y de tornar consciente al lector de que hay una estructura fabricada para él, evidenciando el sustrato de sí misma en tanto obra literaria de ficción, idea que, en último término, según el mismo Genette (1989), supone que “[t]odos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud” (p. 291). Dicho de otro modo, es lícito afirmar que a partir de ese mecanismo se articula una transgresión de las condiciones de la narrativa, convenidas antes de leer un relato.

Como correlato de esto, habíamos leído ya en la primera parte una figura que interrumpió durante todo el texto, esto es, la voz narrativa múltiple, voz que despliega esa interrupción intentando desarticular la maquinaria narrativa y planteando, desde ahí, una lucha con el personaje. Se trata de

una voz escurridiza, que se presenta dando instrucciones y acotaciones respecto a lo que se espera del relato, y así, por ejemplo, podemos leer:

El orden de una crónica no tiene más límite que el capricho del narrador o la paciencia misericordiosa del lector. Sobre todo en este caso que el personaje es casi irresponsable respecto a lo narrado y no tiene nada claro del curso a seguir. Haciendo un llamado a la benevolencia del lector, me propongo entregarle el núcleo central de la intriga, sin detenerme en la conveniencia literaria de tal medida. (Wacquez, 2002, p. 113)

Desde ese gesto, el narrador irá cuestionando y derribando la construcción del héroe, hasta llegar al punto final, en el que abiertamente se critica la estrategia del personaje, negando así el sustrato mismo de la crónica.

¡Ah! Y en cuanto a los ardides de Juan en el oficio mismo de contar, hay que decir que echa mano demasiadas veces a la niebla como para creer una y otra vez lo que nos cuenta. Cuando la descripción debe llegar a precisiones comprometedoras, Juan de Warni hace aparecer la niebla que lo encubre todo.

No, Juan de Warni nunca salió de Chateau de Perier. (Wacquez, 2002, p. 204)

Plantearemos, asumiendo esta perspectiva, que entre la voz narrativa omnisciente —develada completamente en la segunda parte— y de Warni se crea una relación de dominación y sumisión, en la que el primero durante todo el relato cuestiona al segundo, negándole su autonomía y libertad para articular vivencias propias. De esta manera, el primero se construye como un narrador vacilante, que aparece y se esconde, para después presentarse en su total magnitud, refutando las construcciones de la ficción y los juegos de verosimilitud que hubiese intentado el personaje. A guisa de ejemplo, leemos, “Juan habla de autopistas en tiempos de la postguerra europea; sin pudor inaugura los cierre-eclairs en las braguetas de 1848, en circunstancias de que solo en 1893, Judson solicitó la primera patente para desarrollar el artilugio” (Wacquez, 2002, p. 202).

En aquellas correcciones, este narrador comprueba su superioridad con respecto al relato, ficción sobre la cual puede decidir (y hacer cumplir) las normas que la constituyen, por lo cual el lector solo puede confiar y estar de acuerdo con él: “[p]ero aún así, son posibles, a partir de él, varias posturas coherentes de las que sólo una, la mía, es verdadera” (Wacquez, 2002, p. 200). En este gesto, la voz autoritaria del narrador anulará al héroe, cifrándolo como un engaño.

Siguiendo esta línea y recordando el sentido que tendría la metalepsis, es lícito plantear que la imputación que presenta el narrador frente al personaje se hará extensiva conscientemente al lector, planteándolo como un sujeto que también debe someterse a él, en la medida en que le enrostra su ingenuidad al creer en el relato, dejando entrever la libre entrega que reside en el pacto de lectura.

Esta situación la podemos homologar de igual modo a las relaciones dialécticas de poder que se plantean en la constitución de la novela, y diremos que, en un nivel estructural, existe también un juego de fuerzas, en el que hay un “amo” del relato. Esta figura, en efecto, se ríe de la aventura, de su personaje y de su destinatario. En concordancia con eso, esta voz narrativa despunta como otra figuración del hombre armado, erigiéndose, además, como el único personaje, movido en un juego especular de reflejos.

Elocuente en este mismo sentido es la última imagen de la novela, compuesta por dos hombres muertos, como también la voz triunfadora del narrador, del *constructor de discurso*, es decir, la voz autoritaria que tiene el poder de legitimarlo o borrarlo. Lo anterior da cuenta también de la puesta en abismo de las estrategias discursivas que lo configuran, aspecto plenamente en sintonía con el neobarroco descrito antes, y muy específicamente con la idea de que la mimesis ya no es el principio estructural que dirige el discurso literario, la que se reduce, más bien, a la condición de objeto de aquel discurso. En aquella estrategia:

Se esconde la actitud crítica de una ‘poesía de la poesía’, de ‘una novela de la novela’ o de un ‘teatro del teatro’ con que la literatura ganará el derecho de hablar de sí misma como un mundo y de hablar del mundo en los de una pieza, de una narración o de un verso (Guerrero, 1987, p. 200).

En ese sentido, en efecto, queda en evidencia otro tópico clave neobarroco, y es que, a partir de una concepción del *mundo como representación*, se comprende finalmente “la descomposición barroca del principio de imitación en un juego de espejos encontrados y el nacimiento de una pintura y una literatura en segundo grado que harán del *trompe-l’oeil* y de la *mise en abyme* sus procedimientos favoritos” (Guerrero, 1987, p. 33). La noción del teatro sobrepasa al teatro y se pone en escena a sí mismo, para iluminar su maquinaria estructural a fin de dejar al descubierto el artificio que lo construye o, como explicará Maravall (1975), ya no importará tanto el objeto que se está montando, sino cómo se le monta: de esta forma, se pinta el pintar, o se narra el narrar (cf. p. 409). Aquello deja en evidencia el andamiaje

de la novela neobarroca, gesto medular con el que juega constantemente la escritura de Wacquez, lo cual, además, se condice con la noción que refiere Rojas (2010) con respecto a que en el curso de la escritura se remonta al nivel de la producción de sentido, haciéndose ver la composición del lenguaje.

Como fin queda la carcajada del narrador, los cuerpos y la estatua de Diana, la cazadora, y el resto “quincallería fantástica”, una *trompe-l'œil*: la construcción de un sujeto en crisis, un sujeto que ha sido destruido antes de haberse realizado⁸. Se trata, así, de una escritura del deseo que emerge correlativamente como una escritura de la frustración.

Podemos concluir por lo tanto que la obra se construyó desde un desborde de imágenes, figuras y palabras en un espacio en permanente desplazamiento, puesto en función de escenificar la complejidad del *sí mismo* y su tránsito de identidades, en tanto ser hombre, ser fuerte, ser burgués, ser aventurero, ser amante, todas estas máscaras que intentan recubrir un núcleo inaprehensible, uno que se eclipsó en la única evidencia que es, finalmente cierta, vale decir, el descentramiento del propio ser. Este, a su vez, está inscrito además en una materialidad destinada a desaparecer y sobre la cual convergen los inaprensibles disfraces existenciales⁹. En este sentido específico es localizable la relación con el fondo neobarroco de desestabilizaciones y desbordes, justificando la concordancia final con sus dispositivos. Así, y a modo de síntesis, diremos que esta novela está desafiando al sistema de la burguesía que en ella se construye y, correlativamente, desafiando al sistema de la representación mimética, gestos, estos dos, decisivos de la tentativa escritural neobarroca.

La propuesta así planteada cobra contornos delimitados asumiendo particularmente las ideas de “inestabilidad ontológica y el disfraz existencial”, concepto este último que ya habíamos citado. La expresión referida

⁸ La inserción de Diana es ejemplar si se tiene en cuenta que esa figura mítica, asociada al nombre de Acteón, condensa buena parte de lo que aquí hemos postulado, a saber, el entramado denso entre deseo, mirada, poder y transfiguración. Escrito solo un año antes que FHA, el ensayo de Pierre Klossowski (1980), *Le bain de Diane*, se concentra en este celeberrimo mito justamente por la densidad que su reflexión posee para una filosofía postmetafísica o postsubjetiva.

⁹ Es importante consignar que el problema del descentramiento del sujeto, tan caro a la filosofía contemporánea, emerge en el contexto francés de un diferendo de fondo con la fenomenología y el existencialismo. En este sentido, es bastante revelador que Wacquez, estudiante él mismo de filosofía, haga despuntar su obra también de una discusión con Sartre. Y más aún, que esa discusión no sea nunca desvinculada de la problemática de la escritura. En efecto, en un ensayo como “Sartre: La nostalgia del escritor”, podemos apreciar cómo para Wacquez están anudadas de forma inexorable la cuestión del yo (plano ideal) con la comprensión de la literatura como práctica “comprometida”, meramente “ilustrativa” o “ideológica” (véase Wacquez, 2004, p. 40).

es usada por Cristo Rafael Figueroa (2006), específicamente para definir el neobarroquismo de *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso, línea que también siguen Rojas (2010) y Bustillo (1990). Así, encontramos otro sujeto neobarroco en la tradición chilena: “El mudito” y Humberto Peñaloza, dos seres que son el mismo, que se despliegan e intercambian con otras figuras, y que terminan en la desaparición, en tanto que “El mudito” se cose a sí mismo (imagen tradicional “del imbunche”¹⁰) y se entierra en algún lugar de Santiago. De tal modo, vislumbramos una propuesta estética en común entre la literatura donosiana y la wacqueziana, desde un fondo neobarroco. En la comparación de ambos escritores, asimismo, es hallable la repetición de escenarios: la casa familiar, laberíntica y derruida; un sistema oligárquico burgués en crisis o amenazado y, por último, la presencia del disfraz, la *carnavalización* (y caída) del mundo, sin ofrecimiento de uno nuevo.

A modo de proyección de este artículo, podemos plantear la posibilidad de trazar una constelación de autores chilenos que marquen una ruptura a partir de la inmersión en el artificio del lenguaje, en sus pliegues y volutas, y que se deje llevar por el placer de la imagen y el cuerpo, síntesis elocuente de los dispositivos neobarrocos. Ahí encontramos por ejemplo a José Donoso, Diamela Eltit (ver Cabrera, 2022; Pino, 2014 y Areco, 2013) o Lemebel (ver Bianchi, 2015; Cid, 2017 y Castro Rodríguez, 2021), vínculos que surgen sobre el trasfondo neobarroco que hasta aquí hemos procurado desplegar.

REFERENCIAS

- Amícola, J. (2000). *Camp y Posvanguardia*. Paidós.
- Areco, M. (2013). Decir no diciendo: neobarroco, palimpsesto e intimidad en *Los vigilantes* de Diamela Eltit. *Ángeles maraqueros. Trazos neobarrocos-ch-os en las poéticas la-tinoamericanas*. Katatay.
- Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*. (Trad. y estudio preliminar J. Martin). Ediciones del Signo.
- Bianchi, S. (2015). Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿Un neobarroco chilensis?). *Revista chilena de literatura*, 89, 323-333. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000100018>

¹⁰ En una sugerente lectura, S. Rojas propone leer el imbunche, en la poética de Donoso, no sólo como un motivo, sino como una “operación de escritura”: “el cierre de la novela sobre sí misma” (Rojas, 2010, p. 429). Aunque no se detenga en la obra de Wacquez, creemos que las hipótesis propuestas aquí podrían dialogar de modo muy intenso con las ideas que aporta el importante estudio de Rojas sobre las poéticas neobarrocas.

- Buksdorf, (2022). *Autobiografía, autoficción y archivo: una propuesta de lectura de la narrativa de Mauricio Wacquez como Bildungsroman queer*. [Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura no publicada]. P. Universidad Católica.
- Buksdorf, D, y Schoennenbeck, S. (2019). Paisajes transplantados en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Frente a un hombre armado* de Mauricio Wacquez. *Chasqui*, 48(2), 283-298. <https://www.jstor.org/stable/26851170>
- Bustillo, C. (1990). *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Monte Ávila Editores.
- Butler, J. (2012). *Sujetos del deseo*. Amorrortu.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos.
- Castro Rodríguez, R. A. (2021). Lemebel, el neobarroco y la subversión de la lengua: Tengo miedo torero contra el discurso de la transición chilena. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24. <https://doi.org/10.1344/452f.2021.24.11>
- Cid, J. (2017). Vasos comunicantes del neobarroco: sobre las escenas y sentidos compartidos entre las obras de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel. *Acta literaria*, 55, 51-67. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482017000200051>
- Celorio, G. (2001). *Del barroco español al neobarroco hispanoamericano*. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar </www.jcortazar.udg.mx/documentos/celorio.pdf>
- Cordua, C. (2005). Frente a un hombre armado. *Mapocho*, 57, 331-334.
- Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Seuil.
- Figueroa, C. R. (2006). *De los resurgimientos del Neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX* [Archivo PDF]. *Poligramas*, 25. <http://poligramas.univalle.edu.co/25/figueroa.pdf>.
- Fuentes, C. (2008). *La región más transparente*. Alfaguara. (Obra original publicada en 1958).
- Fuentes, M. F. (2022). El laboratorio neobarroco: Lumpérica de Diamela Eltit. *Empossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 24, 8-27. <https://doi.org/10.30827/impossibilia.vi24.24422>
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Guerrero, G. (1987). *La estrategia neobarroca*. Edicions del Mall.
- Hegel. (2000). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1807).
- Klossowski, P. (1980). *Le bain de Diane*. Gallimard.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*. Maior.
- Pardo, G. (2010). *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 Literatura, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. www.repositorio.uchile.cl
- Pino, M. (2014). Ficción y crónica anarcobarroca en *Impuesto a la carne* (2010) de Diamela Eltit. *Amerika* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 22 juin

- 2014, consulté le 19 mai 2025. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/4824> ; <https://doi.org/10.4000/amerika.4824>
- Rojas, S. (2010). *La escritura neobarroca*. Palinodia.
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, S. (1999). *Obras completas. Vol. 2*. CEP. Biblioteca Nacional de España.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Cuenco de plata.
- Schoennenbeck, S. (2020). *Ensayos sobre el patio y el jardín. Couve. Wacquez. Donoso*. Orjikh Ediciones.
- Soto Vega, A. (2023). Alegoría transnacional y violencia de la escritura en *Frente un hombre armado* de Mauricio Wacquez. *Taller de Letras*, 72, 7-35. <https://doi.org/10.7764/TL.72.7-35>
- Valdés, A. (1981). Frente a un hombre armado. *Mensaje*, 300, 7. <http://www.letras.mysite.com/wacquez270102.htm>
- Wacquez, M. (2002). *Frente a un hombre armado (Cacerías de 1848)*. Editorial Sudamericana.
- Wacquez, M. (2004). *Hallazgos y desarraigos* (comp. y ed. P. Balmaceda). UDP.
- Zambra, A. (12 de nov. de 2003). Un embutido de obediencia y anarquía. *Las últimas noticias*, 35. Disponible en memoria chilena, Biblioteca Nacional. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83262.html>