

De la frente al vientre: ética inmanente y violenta en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño

From the Temples to the Venter: The Immanent Ethics of Violence in “El Ojo Silva” by Roberto Bolaño

Jorge Estrada
Investigador visitante (DAAD) en KU Leuven
jorge.estrada.b@gmail.com

Enviado: 13 agosto 2019 | **Aceptado:** 11 noviembre 2021

Resumen

Este artículo trae a la luz la ética inmanente que subyace al tratamiento de la violencia en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño. Para desarrollar esta lectura en su totalidad y mostrar la interrelación entre una concepción inmanente y una estructura narrativa, el artículo parte de rasgos estilísticos y termina con especulaciones teóricas. De esta manera, es posible tanto posicionar el cuento dentro de una tradición literaria extensa como plantear que las iteraciones narrativas nutridas por la imaginación representan un ejercicio de la razón práctica que abarca generalizaciones, historia y ficción. La argumentación está dividida en cuatro partes: el planteamiento de un caso por medio de la *captatio benevolentiae* de la retórica clásica, el exilio como experiencia histórica y alegoría, el evento violento como centro inmanente y, por último, la violencia soberana en relación con una poética de la excepción. Este itinerario muestra cómo las dimensiones éticas y estéticas de un texto están imbricadas.

Palabras clave: Evento, inmanencia, alegoría, exordio, excepción.

Abstract

This paper unearths the immanent ethics that underlie the thematization of violence in Roberto Bolaño’s “El Ojo Silva”. To provide an encompassing reading and reveal the interrelationship between a notion of immanence and a narrative structure, this paper takes as point of departure stylistic features and concludes with theoretical speculations. In this manner, it is possible to position the short story in relation to a long literary tradition, as well as show how the imaginative iterations engrained in the narrative structure tune practical reasoning through generalizations, history, and fiction. The argumentation is divided in four parts that intertwine: a case posited by resorting to the “winning of goodwill” from classical rhetoric, the exile depicted as historical experience and an allegory, a violent event as immanent core, and, lastly, sovereign violence as key element in poetics of exception. This itinerary shows to which extent a text’s ethic and aesthetic dimensions are imbricated.

Keywords: Event, immanence, allegory, exordium, exception.

“Seul l’homme libre peut alors comprendre toutes les violences en une seule violence, tous les événements mortels *en un seul Événement* qui ne laisse plus de place à l’accident et qui dénonce ou destitue aussi bien la puissance de ressentiment dans l’individu que celle de l’oppression dans la société”.

DELEUZE, *LOGIQUE DU SENS* 247

Lo político y lo ético convergen en la violencia, en un evento que involucra una decisión, quizás una voluntad, pero que a pesar de entrelazar a varias personas se resiste a cualquier determinación puramente individual. Persiste como efecto, explicado y motivado por un orden simbólico. Por eso, se podría decir que el evento violento se desenvuelve en dos series que lo despojan de lo accidental, una interior y otra exterior. Tratar de unirlas implica un error, una transgresión de fronteras categoriales que las ciencias sociales zanján metodológicamente, pero que la ficción toma como aliciente, como invitación a hilvanar series heterogéneas, a afinar la razón práctica (Ricœur), y explorar cómo ambas facetas de la violencia se entremezclan en una narrativa.

En la obra de Bolaño, esta interrelación involucra a lo estético y da lugar a construcciones abordadas de diversas maneras por la crítica. Ya sean escrituras del mal (González) o visiones postapocalípticas (Poblete), estéticas de lo abyecto (Hennigfeld), de la aniquilación (Candia) o de lo terrible ornamental (Klengel), todas estas aproximaciones parten implícitamente de la multifacética noción del evento que pone en marcha los mundos de Bolaño. Dentro de esta constelación el cuento de “El Ojo Silva” (2001) brilla de forma peculiar. Pasado, presente y futuro están marcados por un evento acrónico, por una violencia que sella el destino del protagonista, lo vuelve espectador impasible y lo obliga a desentrañar con un relato el sentido de su experiencia. Este fatídico y enigmático derrotero se despliega con una estructura narrativa que en un primer momento se apega al esquema del cuento moderno de Poe y su “unidad de efecto” afianzada en un planteamiento, tensión y punto culminante (Agudelo 36).¹ En un segundo momento, este efecto cede su lugar a un escepticismo que lo permea todo, que desencadena variaciones, posibilidades alegóricas y así permite articular una ética inmanente, es decir, una ética que surge de la contraposición de perspectivas, de un tratamiento de la violencia que incluye lo jurídico y epistémico, sentidos alegóricos, un evento acrónico e inespacial, y una excepción en sentido político y literario. Al entrelazar estos aspectos, el cuento lanza una mirada más allá del humanismo y la ilustración y se apropia de esa modernidad que nunca fue.

1 Gloria Agudelo discute el cambio de un esquema cuentístico moderno basado en Poe a uno posmoderno en el que hay variaciones y un “impulso alegórico” (48).

Esta interpretación se fundamenta en las siguientes páginas con un análisis filológico del recurso estilístico de la *captatio benevolentiae*, la que permite identificar la tensión entre conocimiento y ontología en el relato y establecer al texto como una composición narrativa posmoderna que se desarrolla en torno a categorías de lo excepcional y singular. Cuatro momentos dividen la argumentación. Primero examino cómo el inicio del cuento deja entrever vestigios de la retórica clásica al delimitar un caso y establecer su alcance epistémico. En segundo lugar, un vistazo a la dimensión alegórica del cuento revela la inversión del paradigma cartesiano de la certeza. En un tercer momento discuto dos interpretaciones alternativas y no excluyentes sobre el evento que marcó la vida del protagonista; mientras una alternativa ofrece una perspectiva moderna que esboza a un sujeto racional enfrentando a un mundo contingente, la otra se centra en la producción de sentido en términos deleuzeanos y revela cómo el empalme de órdenes simbólicos, las oscilaciones perceptuales y la ambigüedad accionan un redireccionamiento ontológico que desemboca en lo inmanente. En la cuarta parte concluyo con reflexiones sobre la literatura ejemplar y la violencia soberana. Las últimas consideraciones se mueven en un plano general y proponen otra clave para enriquecer el diálogo sobre la reconfiguración de la modernidad en la obra de Bolaño, una reconfiguración que, según Zavala, desmantela cualquier fundamento trascendental con estrategias narrativas dispersivas y así, explica Baeza, se mueve por los márgenes.² En conjunto, estos pasos argumentativos buscan desarrollar hasta sus últimas consecuencias una posible lectura del cuento y mostrar la correlación entre estética y ética, entre rasgos estilísticos y nuestras nociones de racionalidad, entre la idea de lo ejemplar universalizante y la excepción. Para ello, es necesario abarcar distintos niveles de un texto narrativo, comenzar con una discusión sobre el marco epistémico, ontológico y ficcional que se establece en las primeras líneas de relato, pasar a un análisis filológico que toma en cuenta algunas posiciones críticas sobre la obra de Bolaño, para por último especular sobre una ética y poética excepcional con un motor inmanente. Esto significa que sin el fundamento retórico las consecuencias poetológicas aquí exploradas son impensables.

2 Los relatos de Bolaño menoscaban con una mezcla de poética y política la idea de unidad de un campo literario. Ríos Baeza, por ejemplo, sostiene que Bolaño construye una textualidad ambivalente, pues sus relatos tienen un efecto dispersivo que promete y simultáneamente difumina un centro que regule la interpretación de los márgenes y lo subsuma (17-18; 239-248). El descentramiento, por otro lado, no solo atañe a los géneros literarios. En la interpretación de Zavala, la dispersión conlleva una postura (pos)occidental frente a la modernidad y sirve para apropiársela por medio del sinsentido, lo absurdo, lo ridículo y patético. El programa narrativo bolañesco trastoca el canon latinoamericano que, por ejemplo, remite a las reflexiones de Paz y Sarmiento y su búsqueda por construir una identidad nacional para mediar entre una idea de modernización y un campo simbólico regido por nociones de racionalidad y progreso. Contra esta forma de participar de la modernidad y contra la salvación trascendental y la ansiedad por ser legitimado por un centro cultural, Bolaño despliega una intertextualidad dispersiva y perfila un canon borgeano que siempre tiene lugar para una nueva ficción (Zavala 19-21, 58-60).

Carácter e historia: caso y generalización

El inicio de “El Ojo Silva” posiciona al cuento de una forma críptica pero tajante dentro de una amplia constelación literaria y filosófica. Por un lado, afianza sus raíces literarias retomando las recomendaciones de la retórica clásica sobre el exordio. Por el otro, usa estos recursos estilísticos para discutir en términos metanarrativos el alcance de su relato, el cual incluye una reflexión sobre la certeza narrativa, una poética conversacional y una ambigüedad ontológica que nos lleva hacia el exilio como alegoría. Esta red de relaciones se dispara con una frase que resulta habitual a primera vista, pero desconcierta como punto de partida narrativo: “Lo que son las cosas...” (215),³ dice el narrador para lanzar la mirada a una “realidad inmediata” (Agudelo 42).

El narrador podría simplemente haber informado, por ejemplo, que “La marquesa salió a las cinco...”, para así poner el primer eslabón causal de un mundo ficcional estable y localizable. Sin embargo, con “Lo que son las cosas” dirige la atención hacia sí mismo y pone en tela de juicio su credibilidad, es decir, logra el efecto contrario. Da a entender que no se fía de su memoria o de sus capacidades para relatar, y que uno está a punto de leer una narración que contiene inexactitudes o, desde un punto de vista estrictamente factual, errores. Con estas cinco palabras problematiza la autoridad del narrador y la legitimidad de su relato (Agudelo 41). Sin embargo, a pesar de estas inconsistencias el narrador asegura que su relato es capaz de sostener una certeza. Con este guiño el texto introduce la temática epistemológica que remite al *cogito* cartesiano y a los esfuerzos filosóficos modernos que fundan autoridad, legitimización, determinación y legislación en y por medio de la razón individual pero común a todos (Pippin 110).⁴ El método para lograrlo corresponde en este contexto a una estructura narrativa y a una poética que construyen y problematizan la certeza.

Si “Lo que son las cosas” no confiere un halo de certeza a las palabras subsecuentes, sino que implanta una duda, lo que sí logra es evocar una conversación que se ha descarrilado y que alguien intenta salvar con un poco de certidumbre, con una convicción que está más allá de las opiniones y las circunstancias atenuantes, más allá de todo lo que parece, pero no es. Como estrategia narrativo-epistémica esta frase debilita la fiabilidad del narrador, pero insta una poética conversacional. Deja de lado referentes y significados para concentrarse en un lenguaje que se libera de exigencias prácticas y se vuelca sobre sí mismo. Se revela como un inicio tentativo en un mar conversacional. No pretende referir a un mundo real o ficcional, ni reafirmar el lenguaje utilizado para describirlos, sino que participa en un diálogo sin principio ni fin y dirige la mirada hacia el futuro, hacia las historias que volverán a narrarse, hacia lo que *puede* ser definido como un caso dentro de

3 Las citas pertenecen a Bolaño 2010 y se darán solo con número de página.

4 Este paso de la certidumbre sobre las imágenes mentales hacia el giro Kantiano con la formalización de juicios *a priori* que recaen en el objeto es el eje de la interpretación de la historia de la filosofía de Rorty (45, 316).

un lenguaje dado y, más importante aún, hacia una reconfiguración simbólica inmanente que expresa cómo se *debería* volver a narrar un caso.⁵

Al establecer un marco conversacional, el inicio no solo invita al público lector a cuestionar si las cosas son o no son, sino también a considerar cómo las palabras afirman un estado de cosas, implica un orden simbólico y conforma una certeza. Esta frase, no obstante, es solo un preámbulo metatextual que establece los parámetros dentro de los cuales se presentará un caso. El texto sigue las recomendaciones de la retórica clásica sobre el exordio⁶ y en las siguientes líneas muestra a un litigante exhortando al público lector a juzgar si el caso corresponde a un marco legal:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende (215).

La imposibilidad de escapar de la violencia representa una ley o, mejor dicho, una generalización que debe subsumir un caso compuesto de dos partes: el protagonista, cuya intención está definida por su *ethos*, y los sucesos históricos que este enfrentó. Respecto al protagonista, lo que debe quedar fuera de toda duda es su caracterización por medio de acciones. En vez de llamarlo "cobarde" y proyectar con el adjetivo una imagen estática, el narrador lo define –independientemente de las opiniones de sus coetáneos ficcionales– como alguien que siempre se alejaba activamente de la violencia. Su *ethos* está compuesto por una biografía de intentos que el público lector espera leer hasta encontrarse en el relato con el momento en que Mauricio Silva no pudo resistirse a la violencia, el momento en el que el mundo se opuso a las intenciones del Ojo. Esto significa que el relato debe desplegar dos versiones y mostrar tanto lo que le parecía posible conseguir al protagonista con sus intentos, como lo que de hecho fue posible en el mundo ficcional. Este mundo representa la segunda parte del caso y es histórico. Por eso, la generalización del narrador no es una ley natural. Se volvió necesaria por cuestiones históricas y recae sobre las y los jóvenes nacidos en los cincuenta, aquellos que vivieron y sufrieron el golpe de Estado pinochetista.

5 En su teoría del discurso Stierle plantea que mientras la primera oración se yergue sobre la inmediatez del mundo por medio de la referencia, la segunda se relaciona con la primera y así suspende la referencia y pierde su vínculo inmediato. Con la segunda oración se reafirma el lenguaje de la primera, se funda una situación que incluye y apela a un tú y lo libera de premuras prácticas. De esta manera la conversación se precipita hacia un orden inmanente (59-60). Desde esta perspectiva, el relato presupone una primera oración, pero pone en entredicho su relación con lo inmediato, como si el único inicio posible fuera una conversación ya empezada que no reafirma un vínculo originario, sino que, al contrario, promete una tercera oración que debe ser juzgada por el público lector. Este inicio introduce una situación metatextual que se concentra en el futuro. No se trata entonces de reafirmar con una segunda oración el lenguaje y orden simbólico de una primera oración, sino de considerar si los casos futuros a subsumir bajo una regla son deseables y/o inevitables dentro de ese lenguaje.

6 Para el exordio, véase Aristóteles, *Rétorica* (I, i; III, xiv-xv); Cicero, *De Oratore* (I, xxxi; II, lxxx); Quintiliano, *Institutio Oratoria* (II, v, 7; III, viii, 7; III, ix, 8). Según Aristóteles, el exordio crea o destruye prejuicios y es para aquellos que carecen de una capacidad aventajada para juzgar.

Entre personaje y mundo hay una tensión que se construye con la generalización sobre una violencia inescapable y que el relato promete resolver. Esto resulta más evidente si resaltamos un detalle que hemos pasado por alto y parece una inconsistencia, pues ¿cómo es posible que una construcción falible de conocimiento como la certeza hable de una verdad inescapable, necesaria e independiente de un individuo? La aparente contradicción entre una descripción trascendental del mundo y una poética conversacional –escéptica frente a los orígenes– se desvanece si consideramos que la certeza que se busca fundar con una especulación narrativa debe mostrar cómo la contingencia se vuelve necesidad, cómo un personaje se ve acorralado en una situación que lo obliga a actuar: salir victorioso o sucumbir frente al mundo.

Hablar de “verdadera” violencia no minimiza la violencia de una dictadura de la que se escapa –lo cual extrañaría en una obra narrativa conmocionada por el mal radical–, sino que marca un uso de “verdadera” como adjetivo intensificador y así dirige la vista a una verdad que solo se puede alcanzar por medio de estrategias narrativas, es decir, sondeando los intersticios de la ficción y de la verdad historiográfica. Por eso, el tipo de certeza que el cuento busca instaurar es narrativa y está ligada a una conceptualización de la razón práctica que abarca las explicaciones objetivas del sustrato factual y los componentes emotivos e individuales que proporcionan razones para actuar. De esta forma, el narrador se propone relatar el instante que definió futuro y pasado del Ojo Silva. Para ello, enmarca el relato con una generalización, perfila el caso que confirmará u obligará a reformular la generalización, y apela a la empatía del público lector de forma casi imperceptible.

“Al menos no nosotros”, dice el narrador, quien en momentos se identifica empáticamente con el protagonista e incluso se confunde con él (Agudelo 36), y por eso pide a las y los lectores indulgencia ante los actos violentos del Ojo Silva. Esta frase, que parece exigir que uno se ponga en los zapatos del protagonista al formar un juicio, sirve para apelar a la buena voluntad de la audiencia como recomienda la retórica clásica. Con la *captatio benevolentiae* un orador asume la perspectiva del acusado e intenta disolver la culpa. Trae a colación las circunstancias atenuantes, históricas, materiales, personales, para concluir tácitamente diciendo: lo hicimos, pero no somos culpables. Esto quiere decir que los subterfugios y digresiones que están relacionados con la *captatio benevolentiae* no debaten si las acciones presentan un caso subsumible bajo una generalización, más bien retardan una inevitable sentencia adversa. Por eso, esta estrategia retórica no es efectiva ni recomendable y Aristóteles la adjudicó a los esclavos, quienes no contestan directamente porque saben que tienen un mal caso. Quintiliano, siguiendo la misma línea, incluyó en la lista a los bárbaros, quienes usan dichos recursos con la finalidad de pedir misericordia. En otras palabras, esclavos y bárbaros no solo tienen un mal caso, sino una causa perdida.⁷ Ahí reside la verdad

7 Aristóteles, *Rétorica* (III, xiv, 4); Quintiliano, *Institutio Oratoria* (II, xvi, 6).

de la violencia a los ojos del narrador: es un caso del que no se puede escapar porque no está en sus manos. Sin embargo, en esta definición de la *captatio benevolentiae* también reside la posibilidad de llevar el caso a lo absurdo con una acumulación digresiva que descentra cualquier generalización.

La comprensión por medio de digresiones permite en el relato trastocar el marco legal e ideológico que define el caso y que sirve para catalogar a unos como bárbaros carentes de recursos epistémicos y otros como miembros de *humanitas* que han adquirido un lenguaje autónomo y crítico (Mignolo 87-100). La *captatio benevolentiae* se revela así con un potencial decolonial para debilitar los fundamentos epistémicos ilustrados y por eso es instrumental para entender el papel de lo excepcional más adelante analizado. Las digresiones trastocan desde los márgenes una configuración del conocimiento que se considera universal, representan argumentos que podrían ser válidos en un marco discusivo distinto y son parte de una estética dispersiva que socava la idea de una perspectiva sin prejuicios ni preconcepciones, una perspectiva que identifica lo necesario en el mundo. En pocas palabras, las digresiones pueden socavar el sentido común porque en la tradición literaria a la que apela Bolaño la *captatio benevolentiae* desmantela prejuicios, juega con perspectivas y versiones que no se mueven dentro del mismo marco interpretativo que perpetúa privilegios y despojos.⁸

La *captatio benevolentiae* exige al público lector ser precavido con sus inferencias. Uno no debe inferir, por ejemplo, que la simple sucesión narrativa implica una relación de causa-efecto. Esto lo aprendió el narrador en uno de sus encuentros de juventud con el Ojo: "Esa noche me confesó que era homosexual, tal como lo propagaban los exiliados, y que se iba de México" (217). Aunque probable por el hostigamiento que sufren homosexuales a manos de "gente de izquierdas que pensaba, al menos de cintura para abajo, exactamente igual que la gente de derecha" (217), el Ojo no deja el país por su sexualidad, sino que "un amigo le había conseguido un trabajo en una agencia de fotógrafos en París" (217). Más allá de reconocer lo que es o no es, la inferencia fallida revela que la ambigüedad y varios marcos interpretativos también están en juego.

8 Dos casos canónicos en esta tradición literaria son T. Gautier y Poe, a quienes Bolaño recomienda leer en sus "Consejos sobre el arte de escribir cuentos" (*Entre paréntesis* 324-325). Gautier inicia el cuento de "La morte amoureuse" (1836) hermanándose con el público lector, que tiene la experiencia suficiente para contener sus prejuicios y ver lo singular de su historia: "Vous me demandez, frère, si j'ai aimé ; oui. C'est une histoire singulière et terrible, [...], j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. Je ne veux rien vous refuser, mais je ne ferais pas à une âme moins éprouvée un pareil récit. Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés" (521). De forma similar, Poe enfatiza que solo adoptando la mentalidad de un loco se podrá percibir la evidencia contradictoria y ver la lógica que liga unos acontecimientos cuyo sentido es ajeno a su presentación factual: "For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it in a case where my very senses reject their own evidence. Yet mad am I not—and very surely do I not dream" (348). Un último ejemplo que muestra cómo la *captatio benevolentiae* no solo tiene una función clave en la literatura fantástica, sino que esta misma forma de impugnar un realismo literario se vuelve instrumental al atacar los fundamentos epistémicos de un mundo es de Aimé Césaire, quien nos exhorta: "gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse..." (42). Una situación marginal no se puede explicar desde una postura de espectador impassible que ve a alguien con un mal caso y dice: así es el mundo, ese es tu caso inamovible.

La ambivalencia que pospone el momento en que una versión sobre los hechos se estabiliza es fundamental para internarse en la alternativa ontológica que propone el cuento y que deja atrás el eje epistemológico que localiza un caso en espacio y tiempo. La *captatio benevolentiae* sirve para instaurar esta ambivalencia porque permite desplegar versiones contrastantes y así prepara el momento –como veremos– en el que la violencia irrumpe para trastocar el orden y los fundamentos del mundo. Esto quiere decir que la violencia en el relato va de la mano de una incertidumbre ontológica común en la literatura posmoderna (McHale 54). Este vacilar sin encontrar reposo define dos caras de la violencia. Una cara corresponde a ese *ethos* que intenta escapar de la violencia y la otra a ese mundo externo que se lo impide. Entre ambos se alza una ambivalencia gracias a la *captatio benevolentiae* que propulsa variaciones digresivas y, al mismo tiempo, asegura que algo inevitable pero deleznable va a pasar.

Al asegurar en una vena wittgensteiniana que hay un caso que debe ser discutido y determinado de tal manera que un mundo y su orden simbólico resulten implicados en ese lenguaje, el relato enfatiza que todo está en juego en ese prometido suceso violento, como si se tratara de un juego de azar, de un tiro de dados en el que se cree dominar lo contingente. Esta promesa, aparentemente totalizante, nos lleva a dos elementos de la poética de Bolaño que ya han sido estudiados y que vale la pena analizar para dar una imagen completa del alcance metanarrativo de este inicio.

En primer lugar, prometer que algo va a pasar, pero nunca satisfacer las expectativas es característico de la poética de Bolaño (Andrews, “Algo va a pasar”) y está ligado a las epifanías narrativas de los *Dubliners* de Joyce (Andrews, “Epifanías e inminencia” 28). Por eso, la verdadera violencia que aguarda al Ojo en el futuro se suscita súbitamente; ninguna serie causal u orden simbólico vaticina este evento que no puede preexistir en el mundo ni cede todo su significado porque está íntimamente ligado al estado “emocional del sujeto que las experimenta” (“Epifanías e inminencia” 37). Tales vivencias pocas veces definen positivamente al personaje y en la mayoría de las ocasiones “revelan lo que el personaje no es” (“Epifanías e inminencia” 29). De esta manera, posponen la tarea de determinar si este caso planteado retóricamente es o no es. Incluso, al perseguir esta promesa aventurándose fútilmente por distintos derroteros narrativos, Mauricio Silva se precipita hacia los límites de un marco actancial moderno y cae, como veremos, en Quijotismo: persiguiendo y perseguido por constructos literarios.

En segundo lugar, la vida del Ojo Silva está acechada por el espectro de la violencia, por fantasmagorías que no solo se expresan en la vida mental del personaje, sino que se articulan en el relato biográfico. Las *biografías mínimas* que aparecen a lo largo de la obra de Bolaño como “inscripciones de una lápida” son fundamentales para entender su poética (Manzoni 20). Perfilan una vida como cumplida, pues recurren a un repertorio narrativo que da la impresión de repetición. Sin embargo, parece “como si los sentidos que atraviesan cada uno de los relatos y se entrecruzan con los de otros biografiados, no estuvieran fijados para siempre; como si fueran, incluso, intercambiables y hasta

infinitos" (21). Mientras las lápidas se mantienen fijas y se multiplican con el paso del tiempo, los sentidos las sobrevuelan como fuegos fatuos. Este tipo de repetición es el fardo que el lenguaje, los acontecimientos históricos y materialidades circundantes imponen a diferentes vidas y así las vuelven infinitas, comparables y tan similares que corren el riesgo de caer en lo mismo. La mismidad, no obstante, está fundada en una repetición que no solo afirma sistemas deterministas, sino que también permite desplegar sentidos. Solo por medio de las repeticiones y la contraposición de casi lo mismo es posible desplegar sentidos y ver las diferencias más allá de las predeterminaciones, es decir, la diferencia que surge al contraponer una versión factual y una versión que con su retórica y repertorio narrativo busca mostrar lo excepcional y sin parangón de un caso. Por eso las repeticiones y variaciones que desencadena la *captatio benevolentiae*, aunque parezcan digresivas, no molestan con su redundancia al narrador, quien explica al inicio la importancia del destino del protagonista: "El caso del Ojo es paradigmático y ejemplar y tal vez no sea ocioso volver a recordarlo" (215). Si recordar se considera un tipo de repetición, "volver a recordar" nos sitúa entonces entre espejos que se encuentran cara a cara, reflejando la misma imagen hasta el infinito, pero variando el mundo especular que, aunque oculto a nuestra vista, acompaña cada repetición. Estos mundos especulares son producto de la representación y pueden contener diferencias más allá de lo factual, algo más allá de un destino en común, como es el caso de los exiliados, algo como variaciones sin asidero esencial o conceptual. Gracias a estas variaciones es posible reflexionar sobre un orden simbólico y desplegar una lectura alegórica, incluso identificar el "impulso alegórico posmoderno" en ese destino compartido de los exiliados (Agudelo 48). Por eso, el golpe pinochetista del once de septiembre cambió la vida del Ojo Silva y de muchas otras personas con un exilio que, afirman Alvarado y Romero, tiene una faceta material y otra moral (162). Debido a esta dimensión "moral", Mauricio Silva "pierde su nombre de pila individual y es generalizado a través de una adecuación universal dentro del contexto latinoamericano, abriendo la posibilidad interpretativa de ubicarlo dentro de los contextos análogos" (158). Lo ejemplar de su destino reside en una forma de entrelazar ambas facetas del exilio con una biografía mínima y con la promesa de una epifanía, con la promesa de que algo va a pasar en la vida del Ojo Silva y ese acontecimiento nos permitirá comprender –incluso reconfigurar– procesos históricos y una dimensión simbólica a partir de un destino individual.

Exilio como condición errante y la violencia como destino

Del caso histórico e individual del Ojo se desprende una lectura alegórica que trata sobre una transformación en el plano simbólico. El protagonista representa al ojo cartesiano de la mente que es reubicado en el vientre bajo, es decir, se transforma un recto carnavalesco que se ha hecho de las facultades de la razón y así muestra una ética

que emerge del intercambio con un entorno y no de una facultad abstracta, una ética que el Ojo Silva encarna. Como veremos, esta alegoría también postula la condición humana como un errar que alterna certezas y convicciones con errores y melancolía. En el errar reside la solución humanista a la tensión entre repeticiones biográficas y singularidad epifánica, entre la materialidad del exilio y su dimensión moral.

El primer indicio que corrobora esta lectura aparece cuando el narrador resume las primeras etapas de lo que será el largo exilio de Mauricio Silva. Tras una breve parada en un Buenos Aires que presagiaba una dictadura, viajó a México:

Los primeros meses el Ojo Silva sobrevivió a base de tareas esporádicas y precarias, luego consiguió trabajo como fotógrafo de un periódico del DF. No recuerdo qué periódico era, tal vez *El Sol*, si alguna vez existió en México un periódico de ese nombre, tal vez *El Universal*, yo hubiera preferido que fuera *El Nacional*, cuyo suplemento cultural dirigía el viejo poeta español Juan Rejano, pero en *El Nacional* no fue porque yo trabajé allí y nunca vi al Ojo en la redacción. Pero trabajé en un periódico mexicano, de eso no me cabe la menor duda (216).

Los datos, por ejemplo, de que fue fotógrafo y trabajó en un periódico en México, están fuera de toda duda, pero palidecen en comparación con todo lo que hubiese podido suceder. La proliferación disyuntiva –digresión motivada por la falta de memoria– reduce los hechos a una mínima expresión y, además, con la enumeración de opciones roza el sinsentido y revela posibilidades alegóricas: el mejor lugar de trabajo para un Ojo sería auspiciado bajo el *Sol*, cuya luz –de haber existido– le hubiera permitido ver claramente, pero esa falta de anclaje no es un problema para el *Universal* que no necesita un particular, como tampoco es obstáculo para un nacionalismo cultural, provocativo y crítico que es dirigido –lo cual es históricamente exacto– por un exiliado español en México. Al barajar alternativas para no caer en alguna inexactitud el narrador reproduce el forcejeo que se da dentro del campo simbólico para fijar el sentido de los acontecimientos y establecer o subvertir un orden. Por eso, esta digresión invita a adentrarse en la dimensión alegórica del texto y ver cómo el Ojo Silva solo puede asumir su agentividad al transformarse en el plano simbólico.

El cambio se da paulatinamente. Al principio el narrador habla de alguien “llamado el Ojo” (215), de su “caso” (215), de cómo “sobrevivió” (216). Después Mauricio Silva consigue trabajo y el narrador cuenta, por ejemplo, que “vino el Ojo a comer” (216), que “el Ojo correspondía al cariño de mi madre, de mi hermana, [...]” (216) e incluso lo que “el Ojo dijo”. Este apelativo causa un ligero extrañamiento si se piensa que aquí el órgano relacionado con la vista de pronto habla y come. Sin embargo, estos actos son cotidianos y no confieren plena agentividad, sino que representan esfuerzos por sobrevivir. No afectan la esencia vítrea que el narrador reafirma en uno de sus encuentros en un café del centro de la ciudad de México: “Parecía translúcido... El Ojo parecía de cristal” (217). La comparación, sumada a su profesión como fotógrafo, torna al Ojo testigo objetivo de los sucesos históricos. Es pura percepción, un órgano

que reproduce al mundo tal cual como se le presenta, una maquinaria representacional que incluso no actúa porque "la violencia no era cosa suya" (217).

Este testigo impasible es un ojo cartesiano que obtiene una imagen sobresaturada con hechos y causas que lo atan a un mundo sin dejarle espacio para actuar. Su visión panorámica domina lo visto por medio de la objetividad, pero pone en problemas a la razón práctica. Al protagonista le resulta imposible encontrar una intención o decisión que no sea reproducir lo dado. Cualquier cambio que uno crea posible no solo requiere un acto violento, sino que parece una quimera que tiene que ser recibida con escepticismo. Esta duda se expresa con una aporía que parece una glosa al planteamiento del caso y dirige la atención hacia el orden simbólico que debe ser manipulado para alcanzar la agentividad.

Mientras el caso y la generalización sobre lo inescapable de la violencia plantean una pregunta, la siguiente sentencia insta un destino. Mauricio Silva será alcanzado por la violencia y terminará por transformarse en uno de los "*luchadores latinoamericanos errantes*, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás era el peor" (217). Este tipo de entelequia critica el imaginario del boom. Se niega a reproducir, como dice Bolaño en un ensayo, "entelequias salidas de manual de realismo mágico, [...] postales para consumo externo y abyecto disfraz interno" ("Los perdidos" 97), pues su exotismo nutre un imaginario que parece regodearse en la violencia inescapable. Para Bolaño, el sustrato histórico que hace de la violencia un principal quehacer de la literatura latinoamericana exige una visión más compleja sobre la experiencia de la violencia. Este replanteamiento remite al error.

Errar refiere tanto a andar por ese mundo despojado de una finalidad y sin brújula para orientarse como a equivocarse o formar un juicio erróneo. El problema del Ojo gira entonces en torno a lo que sabe y lo lleva a actuar, es decir, si en un primer momento intentó escapar de la violencia porque sabe que el mejor postor siempre será el peor, ese escepticismo se vuelve en el punto climático del cuento un error, o por lo menos es anulado por una experiencia que lo enfrenta con una evidencia singular e indiscutible que le da un motivo para actuar y fallar. Hablar de una evidencia singular e indiscutible resulta enigmático, pero esa expresión marca el punto en el que se deja de lado el conocimiento y emerge una ambivalencia ontológica.

La tensión entre el protagonista y su mundo se ve así desplazada hacia modos de ser, hacia el *errar* como condición moderna y hacia la transformación alegórica que desemboca en agentividad plena: poder soberano constituyente por medio de acciones. Al principio, las acciones son caracterizadas como un error gobernado por el conocimiento y por una visión escéptica que asegura que en retrospectiva cualquier decisión habrá sido una imprudencia. Sin embargo, la razón práctica –como veremos– anula el escepticismo cuando un evento transforma los presupuestos cognitivos y muestra un cuerpo traspasado por el conocimiento. En esta metamorfosis el ojo analítico de la mente se ve reemplazado por un órgano que no reproduce el mundo,

sino que se mantiene en los márgenes como una presencia entrañable, descontenta o insatisfecha, que siempre disiente:

Con el paso del tiempo empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza nada enfática que asociaba con el Ojo Silva, un Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había adquirido un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de su movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud (218).

Más que una imagen, el tiempo solo deja trazos de una personalidad melancólica que opina desde las sombras. En lugar de que el testimonio de sus fotos le dé razones y motive a actuar, el Ojo permanece envuelto en la duda, pero no se detiene y no encuentra quietud, como si se tratara de borborismos, murmullo de movimientos peristálticos que le recuerdan su concreción. Este recuerdo que conecta el vientre y el Ojo es preámbulo de una unión carnavalesca que lleva al Ojo de la frente al vientre, a lo “bajo, que mata y da vida a la vez” (Bajtín 361).

El nexo entre lo alto y lo bajo se materializa en un momento de reconocimiento del cuento, es decir, en el momento clave para la poética aristotélica en el que ilusión y realidad, intenciones y mundo, chocan o se unen (Erle 131-134). Aquí el reconocimiento es mediado por la memoria y sucede años después del exilio en México y del evento que cambió la vida del Ojo. El narrador va de regreso a un hotel en Berlín:

No era muy tarde aunque casi no había gente por las calles. Atravesé una plaza. Sentado en un banco estaba el Ojo. No lo reconocí hasta que él me habló. Dijo mi nombre y luego me preguntó cómo estaba. Entonces di la vuelta y lo miré durante un rato sin saber quién era. [...] Di unos pasos hacia él y le pregunté quién era.

Soy yo, Mauricio Silva, dijo. ¿El Ojo Silva de Chile?, dije yo. Él asintió y sólo entonces lo vi sonreír (218-219).

La tensión entre imagen del mundo e intenciones se resuelve en una sonrisa que no deja de sorprender al narrador, quien, recalando el tenor melancólico del Ojo, dice “sólo entonces” y confronta al público lector con otro misterio más. Aunque el contenido exacto de los recuerdos de un personaje ficcional sea pura especulación, el gesto revela que el apelativo que le dieron en México activa su memoria. El recuerdo no solo lleva al protagonista a asentir y aceptar ese pasado, sino que con esa sonrisa demuestra un sentido del humor que le permite apropiarse de ese nombre.

Apodo, apellido y origen, presentados por primera vez en conjunto, no solo hacen referencia a su trabajo como fotógrafo y a su exilio. También son un juego de palabras, pues lo apodaron el Ojo para referir veladamente a su homosexualidad y, por consiguiente, a su posición marginal en una sociedad marcadamente homofóbica, en un grupo de personas exiliadas que con su “maledicencia” y “chisme” (216) impulsaron al Ojo a un doble exilio.

"El Ojo Silva de Chile" es un albur, un juego de doble sentido que usa el homónimo silbar para construir la imagen de una cavidad en la frente que tendría que ser despojada del globo ocular para poder silbar. Pero más que mostrar a un fotógrafo sin lente, esta imagen de abismo ciclópeo se puede reubicar para revelar las profundidades del vientre. Para ello, únicamente se necesita una "c" minúscula, es decir, trocar el genitivo de procedencia "Chile" por un genitivo objetivo que aluda a un fallo. Esto no significa que asentir y sonreír ante este apelativo sea un gesto apologético frente a la homofobia, sino que con ese gesto el Ojo reconoce su propia historia y se apropia de los periplos de un héroe que ha entrado y salido de ese inframundo moderno que se extiende a lo largo de los suburbios empobrecidos por la lógica colonial.

Pasado por el tamiz alegórico, Mauricio Silva representa entonces un ojo cartesiano que fue inoculado durante la conquista de América y que después, ante nuevos intereses coloniales que apoyaron el golpe pinochetista, parece intentar regresar al centro de la lógica colonial, a París, a una de las residencias de la razón ilustrada, del colonialismo y de *l'art pour l'art*. Sin embargo, este regreso es momentáneo, pues la *hybris* moderna añora un oriente para autoafirmarse y por eso lo mandan a la India a recabar material fotográfico para dos proyectos: uno de mirada exotizante, con arquitectura derruida y naturaleza aún sin cultivar, "como en estado latente"; el otro, sobre los sórdidos bajos mundos. Simplemente le encargaron reafirmar una imagen, pues "hay gente así, dijo [el Ojo], gente que quiere ver la India a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*, y uno está para complacer a los editores" (220). Antes de partir el Ojo no sospechaba –a diferencia de las y los lectores que esperan que algo pase– que su visión de mundo sería puesta a prueba, pero sí está consciente de la pugna que se desarrolla en el plano simbólico. Entre texto y fotografía hay una "fricción aporética" (Agudelo 39), pues "su reportaje solo era el primero de una serie que comprendería barrios de tolerancia o zonas rojas de todo el mundo, cada una fotografiada por un fotógrafo diferente, pero todas comentadas por el mismo escritor" (221). El marco conceptual se mantiene independientemente de lo representado, lo cual solo reduce las experiencias a un mínimo denominador que los despoja del algo. Por eso, el Ojo ve con sospecha la alianza entre la ilusión mimética y una razón que solo ve naturaleza que explotar, sordidez que conmiserar, o –como veremos– entuertos que enderezar. Independientemente de su contenido, las fotografías implican un andamiaje representacional. En cada imagen hay una abstracción universalizante, es decir, una imagen del pensamiento que gobierna la interacción entre las diferentes facultades del aparato perceptual y postula una armonía que permite proyectar una imagen estable del mundo (Deleuze, *Différence et répétition* 174-176).

Entre los encargos y la mirada crítica del Ojo hay una ambivalencia que permite al ojo cartesiano invertir su posición y desde el vientre bajo percibir una verdad oscura, palpitante e inexacta. Este mecanismo perceptual no puede enfocar ni identificar claramente un objeto, menos aún ubicar un evento en espacio y tiempo. Por eso, dentro

de la dimensión alegórica orientarse es una tarea difícil y se refleja en una nueva disyunción, en un vacilar estructural que muestra lo arbitrario de cualquier origen y lleva a plantear un tercer inicio para la historia del Ojo: “Aquí empieza la verdadera historia del Ojo” (221), en “el barrio de las putas de una ciudad cuyo nombre no conoceré nunca” (221). No importa que el narrador haya comenzado su relato vacilando con “lo que son las cosas”, ni que haya dado la palabra al protagonista que le hizo un dibujo “a grandes rasgos [...] de los avatares del fotógrafo free lancer” (219). El evento que transformó al Ojo desdeña el inicio y el fin, e insta un reino extratemporal de lo que ya ha sido y siempre será.

Este juego estructural indica que cualquier inicio –como en una conversación– es tentativo y puede ser abrogado por un evento que nunca podrá ser delimitado. Al despedirse de Descartes y su plano, el Ojo se despidió de la capacidad de orientarse en un marco espacio-temporal unificado para simplemente errar, contar una y otra vez esa historia.

Esa es la razón por la que “pese a los ruegos del francés, no volvió a París” (227). Que el exnovio francés sea incapaz de persuadirlo se puede entender en el plano alegórico como un gesto decolonial que mina la retórica y lógica adjudicada a Francia y encarnada en un novio que “todavía me quería, dijo el Ojo, aunque en mi ausencia se había puesto a vivir con un mecánico argelino de la Renault. Se rio después de decirlo. Yo también me reí. Todo era tan triste, dijo el Ojo” (227). De nuevo la jocosa melancolía del Ojo dirige la vista hacia una maquinaria cultural que pone a trabajar a alguien de una excolonia en la industria nacional de autos. Ese es el orden simbólico al que le resulta imposible regresar. Su derrotero de exiliado y su *ethos* doblemente marginado confluyen en una epifanía violenta que trastoca cualquier conceptualización previa.

Que la violencia sea para el Ojo tanto error como errar la neutraliza. La violencia subyace a cualquier acción, ya sea buena o mala, dañina o benéfica, prudente o acrática. Pero esto no es tanto signo de un relativismo ético desaforado, sino de una postura humanista. El escepticismo del Ojo trae a la mente la locura erasmiana y lo asinino de Giordano Bruno: tarde o temprano la certeza que motiva cualquier actuar se revelará como una locura o una burrada, necesarias para no anegarse en la inacción y que necesariamente nos llevarán a errar de nuevo (*Cabale du cheval pégaséen* 125; Erasmus 54). Lo que es error para los cálculos milimétricos del rase-ro factual, puede ser una metamorfosis que destruye prejuicios y da cabida a otra visión, es decir, el error remite al mito de Acteón que fusiona cuerpo y mente, y que retoman Bruno (*Des fureurs Héroïques* 326) y Deleuze: “Nous sommes toujours Actéon par ce que nous contemplons, bien que nous soyons Narcisse par le plaisir que nous en tirons. Contempler, c’est soutirer. C’est toujours autre chose, c’est l’eau, Diane ou les bois qu’il faut d’abord contempler, pour se remplir d’une image de soi-même” (*Différence et répétition* 102).

Entre causas y efectos: destino y futuros contingentes

Llenarse de la imagen de sí mismo es para Mauricio Silva –como para Acteón que termina desmembrado por sus perros de caza– un evento violento. Este reconocimiento en un juego de espejos desgarrar el entretejido de la realidad, deja entrever diversas conceptualizaciones conviviendo en el plano virtual, pero es un juego propiciado por materialidades que lo anclan al mundo y revelan, solo por un instante, lo absolutamente necesario. Lo que, según Deleuze, fue el feliz momento griego en el que nuestras ideas y las cosas podían estar en armonía, resulta ahora una “violence originelle faite à la pensée” (*Différence et répétition* 181). La violencia y esa forma de violentarse que inciden en el pensamiento del Ojo Silva y en el mundo transforman al protagonista. Su esencia traslúcida y especular, su escepticismo y supuesta inacción, resultan ser en el nudo del cuento el mayor error que siempre intentó evitar. Como el público lector espera una acción violenta este nudo se esconde tras un anticlímax que defrauda por ser tan parco y decir: “hubo violencia”. La relación entre nudo y anticlímax apuntalan el papel del error y su unión a un “potencial no-condicionado” (Pérez Bernal 18), es decir, en este apartado analizaremos el instante en que la duda epistemológica instaurada con la certeza desenmascara lo inmediato como una representación y así las versiones simultáneas sobre lo que intentó el Ojo, lo que sucedió, lo histórico y lo alegórico revelan la dimensión ontológica subyacente a la duda: una ambivalencia.

Como sabemos, el Ojo fue a la Inda con dos encargos y el segundo lo llevó a un prostíbulo. Ahí tomó una foto y esa vida intentando de escapar de la violencia lo horroriza por su cuasi pasividad:

Le trajeron a un joven castrado que no debía tener más de diez años. Parecía una niña aterrorizada, dijo el Ojo. Aterrorizada y burlona *al mismo tiempo*. ¿Lo puedes entender? Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto.

¿Le sacaste una foto?, dije. Me pareció que el Ojo era sacudido por un escalofrío. Saqué mi cámara, dijo, y le hice una foto. Sabía que estaba condenándose para toda la eternidad, pero lo hice (223-224).

La diferencia entre “sacar una foto” y “hacer una foto” apunta hacia el instante en el que la situación sobrepasa al protagonista y representa el nudo del cuento. El Ojo comprende que la forma en que uno reproduce lo observable es un hacer que alimenta y reafirma una visión de mundo. La duplicación de una imagen del mundo, efectuada por la cámara y por presionar un botón con el dedo, nos hace copartícipes (Agudelo 42-43).⁹ La pasividad, producto de su escepticismo, fue el mejor postor al que el Ojo Silva le apostó y

9 Aunque Agudelo hable de “duplicación” y del Ojo como “copartícipe”, no señala la relación entre ambos, sino que toma la representación fotográfica como inmediatez o algo dado.

que al final lo defraudó. Incluso en la inacción y la quietud del testimonio la maquinaria perceptual tiene una relación codeterminante con el imaginario que reproduce, pues depende de principios, de un andamiaje formal que pretende instaurar una inmediatez y que, siguiendo a Klengel, torna cualquier acción en algo ornamental, en ritual, en pura repetición de un marco preestablecido que abole las preguntas sobre lo verdadero y lo bueno, incluso la responsabilidad, para así implícitamente regodearse en el mal (37-49). Al desenmascarar lo inmediato como representación construida, el instante confronta al protagonista con un devenir que se puede interpretar de dos formas: una gira en torno al conocimiento y la otra en torno a los modos de ser.

Sobre el conocimiento se puede decir que abandonar esa sórdida esquina del mundo implica para el Ojo una decisión definitiva. En un intento de resarcir su error el Ojo *se ve obligado* a secuestrar a dos niños para salvarlos. Las circunstancias exigen una convicción, pero al principio vacila: “En algún momento uno de los chulos le sugirió que si allí no había nada de su agrado se marcharan. El Ojo se negó. No podía irse. Se lo dijo así: no puedo irme todavía. Y era verdad, aunque él desconocía qué era aquello que le impedía abandonar aquel antro para siempre” (224). La zozobra que experimenta es desencadenada por un violentarse en el que se conjuga su *ethos* con las circunstancias y se vuelve evidente el dilema kierkegaardiano que nos ponen cara a la modernidad: la supuesta inmediatez es heterónoma, es decir, un absoluto legitimado por una abstracción que privilegia un aparato perceptual y un marco espacio temporal unificados en detrimento de los rasgos individualizantes de un *ethos*; por eso, para reclamar la propia libertad hay que escoger exactamente esa inmediatez que siempre estuvo ahí en nosotros como *aisthesis*.¹⁰ Quizá sería una exageración decir que en ese momento el Ojo Silva se escogió a sí mismo como un absoluto o como una inmediatez que emerge de su personalidad atravesada por la violencia, marcada por el exilio y por su trabajo fotográfico y testimonial. Lo importante es que más allá del destino del protagonista, la violencia une la dimensión de lo estético con una biografía y pone ante los ojos la posibilidad de decidirse éticamente por una inmediatez, por una visión o dimensión estética con implicaciones éticas. Este devenir que, siguiendo a Pérez Bernal, arroja al protagonista con sus tensiones entre patria/exilio, identidad sexual y realidad/sueño hacia lo indiferenciado (18),¹¹ marca el giro hacia una ética

10 Kierkegaard dice que el sujeto solo puede tomar las riendas del devenir cuando deja de confundir la noción de lo general con lo abstracto como inmediatez dada, es decir, uno debe decidirse absolutamente por lo general concreto: “En tanto tú ahora te escoges a ti mismo absolutamente, descubres fácilmente que este sí mismo no es ninguna abstracción o tautología; así puede en todo caso parecer en el instante del orientarse, en el cual uno separa y selecciona hasta que uno encuentra la expresión más abstracta para este sí mismo, e incluso entonces es una ilusión que este sea totalmente abstracto y sin contenido, pues en efecto no es la conciencia de la libertad en general, eso es una determinación del pensamiento; sino que surge por medio de una elección y es la conciencia de este determinado ente libre, que este es sí mismo y ningún otro. Este sí mismo contiene en sí mismo una rica concreción, una multiplicidad de determinaciones, de atributos, en pocas palabras, es el sí mismo estético en su totalidad el cual es éticamente escogido” (782, la traducción es mía).

11 Pérez Bernal aborda el devenir del Ojo desde la filosofía deleuzeana y se centra en el devenir madre, un devenir que solo es posible porque el Ojo “personifica lo indiferenciado”, es decir, el relato y por esta narrativa pone de relieve un “potencial no-condicionado” (18). Mi lectura armoniza con la exploración de Pérez Bernal y comparte

inmanente en el relato de Bolaño, una ética que busca, por un lado, internalizar la contingencia que representa la historia y determina al Ojo. Y, por el otro, enfatiza la responsabilidad crítica ante cualquier forma de representar en el mundo y la maquinaria contingente que lo mueve. La ética inmanente es una ética de lo simultáneo, de lo que fue y pudo ser, así como de lo potencialmente posible y de cada uno de sus modos de representación.

Decidir y devenir es una elección que suspende el sentido común y se vuelca sobre un raciocinio y percibir singular. Esta elección invita a ver intenciones, pero sigue afianzada en el conocimiento. Su dialéctica –esbozada vía Kierkegaard– presupone un límite transcendental o intelecto divino ante el cual todo es errar (769). Por eso, esta violencia que alcanza al Ojo es la misma violencia que siempre lo ha estado esperando y no es fructífera, es la imposibilidad de sobrepasar la certeza. La *verdadera* violencia, por otro lado, es positiva pero no tiene basamento. Reside en los efectos, en el absolutamente querer un destino, pero en un querer que depende del entorno que determina al individuo.

Esta sobreposición de lo trascendental con lo inmanente es clara en el anticlímax. Después de vacilar y de escogerse a sí mismo, la reacción del Ojo cae en lo prosaico y es recibida con humor sardónico:

Lo que sucedió a continuación de tan repetido es vulgar: la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta. Por supuesto, el Ojo intentó sin gran convicción el diálogo, el soborno, la amenaza. Lo único cierto es que hubo violencia y poco después dejó atrás las calles de aquel barrio como si estuviera soñando y transpirando mares (225).

A pesar de cualquier intención pasada o decisión actual, la violencia se precipita gradualmente siguiendo un patrón de acción tan conocido que parece una repetición, automatismo carente de convicción, un destino que ni siquiera amerita ser narrado en detalle. La certeza que puso en marcha el relato se ve así confirmada, su acontecer localizado, pero su sentido es diferido por una redundancia. Si al inicio el narrador vaticinó “habrá violencia”, ahora dice con certeza y con palabras que parecen reproducir fielmente la confesión del Ojo: “hubo violencia”. En lugar de concretar la violencia en una acción excepcional, esconde su singularidad tras un concepto, una idea que sin especificación es repetición semántica reducida al mínimo, sin referente, sin sentido, solo hubo violencia. Se alude a ella, pero la violencia no se narra. Por eso, si la

elementos fundamentales. La diferencia estriba quizás en que aquí relaciono el texto con discursos filosóficos y su idea de modernidad, así como con rasgos estilísticos y un análisis que enfatiza aspectos estructurales. No obstante, cabe mencionar que coincidimos en la relación del Ojo con lo anal y con el ojo de la mente (19-20), en el evento como una atemporalidad, lo indiferenciado como núcleo del relato, el eterno retorno en la representación, y el evento violento como eje de “la configuración simbólica del mundo del Ojo” que lleva un luto inacabable (36). Que la simultaneidad y el evento violento lleven a una ética inmanente y excepcional son dos puntos que Pérez Bernal no explora, pero tienen resonancia con su interpretación.

fotografía no se considera más que una duplicación que pende de un clic arbitrario, el relato carece de nudo (Agudelo 38).

De la misma forma, la fuga tras el evento fatídico da la impresión de ser una parodia de novela de espías como *Wohin röllst du Äpfelchen* (1928) de L. Perutz. El narrador presenta la persecución tediosamente como si no fuera necesario relatar algo tan conocido:

El resto, más que una historia o un argumento, es un itinerario. El Ojo volvió al hotel, metió sus cosas en la maleta y se marchó con los niños. Primero en un taxi hasta una aldea o un barrio de las afueras. Desde allí en un autobús que los llevó a otra aldea en donde cogieron otro autobús que los llevó a otra aldea. En algún punto de su fuga se subieron a un tren y viajaron toda la noche y parte del día (226).

Al final llegaron a esconderse en otra “aldea” de las muchas que parecen repetirse para el ojo civilizado, irónico y alegórico. Ahí vive tranquilamente, pero con pesadillas. Sueña que lo persiguen, primero, la policía, y al enterarse que no hubo denuncia, los “esbirros de la secta del dios castrado” (227). Pero nadie legitimó ni reafirmó el sentido de su acto valeroso con una venganza. Tiempo después los niños mueren a causa de una enfermedad. El Ojo abandona la aldea y ve lo infructuoso de su viaje: “Con atenuada sorpresa descubrió que no estaba tan distante como pensaba, la huida había sido en espiral y el regreso fue relativamente breve” (228).

Esta forma de viajar sin alejarse de un orden simbólico y esperar una reacción del mundo que sea un efecto y confirme sus actos como causas, tiene una vena cervantina camuflajeada. El narrador alude al inicio del *Quijote* (1615) cuando afirma que la verdadera historia del Ojo sucede en una “ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca” (221). Lo que parecería un intento de crear misterio tiene una explicación bastante verosímil, pues no sabe “a qué ciudad llegó el Ojo, tal vez Bombay, Calcuta, tal vez Benarés o Madrás, recuerdo que se lo pregunté y que él ignoró mi pregunta. Lo cierto es [...]” (221). Este listado, además de vincular el tema de la certeza con el quijotismo, prepara la confirmación de mi diagnóstico. Ante tantas inexactitudes el narrador se exaspera y cuando el Ojo habla de “una deidad cuyo nombre no recuerdo” (222), no se contiene: “En un arranque desafortunado le hice notar que no sólo no recordaba el nombre de la deidad sino tampoco el nombre de la ciudad ni el de ninguna persona de su historia. [...] Trato de olvidar, dijo” (222). La reacción es desafortunada porque no se trata de localizar un suceso, sino de discutir su alcance paradigmático y ejemplar, trastocar cualquier cartografía y desplegar esa India imaginaria donde se entrecruzan, historias, alegorías y ficciones.

En conjunto, los listados, las disyunciones, la búsqueda de la certeza entre un basamento histórico e intenciones quijotescas son estrategias que ponen al desnudo la producción de sentido. El sentido, según Deleuze,¹² es expresado por una proposi-

12 En este párrafo condenseo ideas de *Logique du sens* 7-29, 249-250.

ción, pero no reside en la designación que identifica un suceso en espacio y tiempo, ni en la manifestación de los valores del Yo que profiere la proposición, ni en la significación que establece la carga conceptual, general o universal de la proposición. En lugar de estar afianzado en una cadena causal, originarse en una consciencia, o establecer los criterios de verdad postulando un marco conceptual, el sentido es un efecto que se mueve en las superficies. Es inexistente. No le compete al conocimiento y alude a eventos cuya estructura está marcada por la incertidumbre, tal cual como sucede en el caso del Ojo y con el sentido de su errar. El sentido es heterogéneo a las causas, carece de fundamento y se comporta como una serie de cuasi-causas que nunca se incorporan al mundo. Ahí reside exactamente un efecto de sentido en el cuento de Bolaño, en la imposibilidad de que algo pase, en su impassibilidad porque no es activo ni pasivo, está siempre a punto, pero no termina de suceder. A pesar de la serie interna, es decir, de las intenciones fraguadas por el carácter sedimentado de Mauricio Silva, y también a pesar de la serie externa que progresa como cadena causal, el evento que marcó al Ojo no lleva a una acción concreta que cambió el mundo, pero tampoco es irreal, sino un efecto fantasmático que jamás podrá tocar el fondo causal de un estado de cosas. No propone un orden simbólico definitivo porque el evento, sobre el cual el sentido opera superficialmente, es coextensivo del devenir y se expresa en el infinitivo de los verbos.

La violencia o, mejor dicho, violentarse y violentar son el infinitivo alrededor del cual se desenvuelve la paradójica situación en la que escapar de la violencia es al mismo tiempo un futuro posible y algo real en el pasado. A primera vista, la estructura del cuento parece tautológica: con una generalización que simula una ley natural augura una verdadera violencia que justo en el instante en que sucede no se concreta como uno esperaba, sino que, al contrario, catapulta al público lector hacia lo más remoto del pretérito y remite a la violencia como repetición de lo mismo. La "verdadera violencia" es un nombre que pretende decir su propio sentido, es decir, un sinsentido (Deleuze, *Logique du sens* 84). De esta forma, el anticlímax refuerza lo cotidiano y absurdo de la violencia (Klengel 46) y desarticula la alianza entre el sentido común y *bon sens*. Lo absurdo desmiente un pensamiento que se asume capaz de construir un único mundo en común donde se pueden identificar y medir sucesos, y también prever situaciones futuras para subsumirlas como repetición (Deleuze, *Logique du sens* 96, 141-144).

La yuxtaposición "habrá/hubo" violencia evade la cronología porque el sentido de este evento pertenece al orden simbólico y es real en sus efectos, pero intangible. La violencia futura, que sin embargo pertenece simultáneamente al presente y al pasado, confronta a las y los lectores con modos verbales. Lo hipotético del futuro y lo que se ha vuelto necesario como parte del pasado son variedades modales de un mismo infinitivo que el texto plantea como verdad eterna: violentar/se o, en otras palabras, "violencia indiferenciada que absorbe todo sin distinción" (Agudelo 42). El sentido que se le da a este violentar/se afecta al estado de cosas como un atributo que nunca

incide en la serie física, subsiste en el lenguaje porque independiente de su actualización (Deleuze, *Différence et répétition* 33-37, 47). Por eso el destino del Ojo es, en términos estoicos, fatal, pero no necesario. Aunque la violencia sucederá y reafirmará el evento, la relación entre la proposición y su futura efectuación es contingente (Bobzien 66). Lo único que puede controlar el Ojo, lo que es también su responsabilidad y está en sus manos además de las acciones, es la manera de representar esas actualizaciones y sentido que van de proposiciones a efectuaciones contingentes, de establecer un caso a desarrollarlo en narración.

El evento como instante inapresable sirve para construir una epifanía literaria, pero también para neutralizarla. Los múltiples sentidos y temporalidades singulares que el evento puede desplegar reducen lo sucedido a una mínima expresión. Por eso el evento nunca sucede ni se narra concretamente, sino que es pasado y futuro, un instante movable o verdad eterna que, como la flecha, crea la línea recta en su trayecto hacia su blanco (Deleuze, *Différence et répétition* 79, 172). De forma similar, las estrategias narrativo-epistémicas que estructuran el relato se precipitan hacia un fin y en su progresión presuponen un andamiaje formal que crean y reafirman con la representación. Incluso, como las intenciones del Ojo Silva revelan, el trayecto puede dejarse de lado para fijar la mirada en la ambivalencia.

El errar –tanto en el sentido de equivocarse como de vagar por distintos mundos imaginarios– indica que ya no se trata de identificar una serie y seguir su progresión para ordenar el mundo, pues el evento infinitivo difumina cualquier marco conceptual, cualquier efectuación, o cualquier intención de un Yo (Deleuze, *Logique du sens* 67-69, 177). Por eso, el evento que vive el Ojo desencadena una voluntad previa a la determinación de un campo simbólico: “Yo intentaba mantener una sonrisa en la cara (una cara que ya no me pertenecía, una cara que se estaba alejando de mí como una hoja arrastrada por el viento), pero en mi interior lo único que hacía era maquinare. No un plan, no una forma vaga de justicia, sino una voluntad” (224). Esta voluntad desprovista de vehículo agencial, de rostro, de un intelecto que planee o intuya una forma de justicia, acabará por desvanecerse errando y defraudando a su agente. Por eso, aunque “la situación concreta pone fin a la abstracción moral que constituye el principio de no violencia” del Ojo, su acción no resulta –al contrario de lo que sostiene Hartwig– la afirmación de una “moral universal” (55-56).¹³ El Ojo actúa como un agente acrático, sin control racional, solo voluntad propulsada por la violencia que

13 Aunque mi interpretación coincida con Hartwig en que las primeras cinco palabras del texto instauran una débil certeza (57) y que la situación concreta acciona al Ojo, Hartwig parte de una ética deontológica, es decir, de un cúmulo de valores que se aplican independientemente de hechos que no se confunden con el deber moral. Este universalismo gira en torno a los hechos que son verificables por todos y “las personas involucradas son completamente conscientes de los aspectos moralmente relevantes de sus acciones, no tienen un interés propio en su juicio moral (es decir, podrían universalizarlo) y son libres de estados mentales anormales” (49). Pero como sabemos, el Ojo no puede aplicar el imperativo categórico porque la situación lo conmociona y transforma. Moldea este *ethos* y le permite vislumbrar un mundo posible que no se actualizara. Lo virtual es accesible porque, como apunta Hartwig, las narrativas de Bolaño generan lo virtual con sus fragmentos, esbozos, elipsis y polifonía (51).

viene acarreado. Su acción no puede universalizarse, pues es parte de su errar como latinoamericano. Sin embargo, permite vislumbrar un potencial de formas infinitas y heterogéneas que cohabitan en el plano virtual (Deleuze, *Logique du sens* 122-23). El instante violento propicia o solo se puede entender como el núcleo de un desfase modal, un quiebre a partir del cual se despliegan conjugaciones o versiones de un evento, una ruptura que solo deja un infinitivo como asidero. De ahí emerge la fatalidad como articulación contingente e iterativa de pasado, presente y futuro, y torna a la violencia un: "principe mobile immanent d'autounification" (125).

Reconstruir nuevamente la historia del Ojo lleva a la ambivalencia. Sus disyunciones, variaciones e intertextualidad dispersiva acumulan interferencias hasta producir un ruido blanco del cual emerge un infinitivo como punto de convergencia para expresar un sentido y conjugar acciones (Deleuze, *Logique du sens* 214-215). Por ello, la discusión que Bolaño articula narrativamente abarca nociones de testimonio, memoria, y olvido, e implica un querer ese destino ineludible (*Logique du sens* 177) en y por medio de una narración que universaliza, sobrepone series modales sobre un evento y manipula el orden simbólico.

Literatura, política y ética excepcional

La acronía e indeterminación del evento junto con su potencial para establecer un orden simbólico son inseparables de la *captatio benevolentiae* que les abrió paso. Su retórica anuncia un estilo que por sus raíces en la performance de la oratoria tradicionalmente se considera imbuido con una perspectiva singular y con poderes legales constitutivos (Eden 17-18). Por eso, el relato pone ante nuestros ojos lo excepcional de un caso. Pero ¿significa esto que el Ojo nos exhorta a desear lo excepcional del caso y su verdad? Para explorar esta pregunta es necesario alejarse un poco del texto, dar un salto hacia especulaciones más generales y mostrar cómo el cautivar a una audiencia y hacerse de su comprensión sirve en el texto para instaurar un estado de excepción, cuyas implicaciones teóricas involucran recepción estética, lo ejemplar en la literatura y teoría política.

Pensar el relato de "El Ojo Silva" bajo el signo de la excepción permite afinar las consideraciones sobre la transformación que llevó al Ojo de la frente al vientre, de la visión analítica hacia el conocimiento visceral, de la razón fría al *pathos* racionalizado, a la corporalidad del pensamiento. Más que una lectura alegórica que permanece en lo abstracto, el evento perfila una implosión que succiona las líneas temporales y podría pensarse en los términos de la lectura figural para explorar sus consecuencias poéticas. De acuerdo con Auerbach, el concepto de figura fusiona persona y sucesos, e identifica tanto historia como profecía en el relato que los une. Esto significa que, en un contexto apegado al dogma cristiano, por ejemplo, la articulación factual y su cronología representan bajo los ojos de la lectura figural la repetición de una verdad eterna. Al convertir

a un personaje en envase de una figura *bíblica*, su historia adquiere dimensiones simbólicas que permiten reafirmar una verdad. Es la verdad vuelta carne, es un llenar el andamiaje de la realidad con un símbolo. Pero esta lectura no despoja a sus personajes de la capacidad para actuar por sí mismos ni sufrir, más bien les confieren la capacidad de incidir en lo simbólico y lo real, en las dos series que definen a la violencia. Desde este punto de vista se podría decir que el caso de “El Ojo Silva” apela a un modo de lectura figural secularizado. Manipula lo simbólico con un principio inmanente o, en otras palabras, con una epifanía infructífera e incierta, pero verdadera. La violencia inescapable no responde a un andamiaje formal y simbólico *a priori*, sino que al ser epifanía abole cualquier noción previa para extender a través de tiempo y espacio su orden. Por eso, Mauricio Silva se ve obligado a intentar cambiar el mundo.

No obstante, es imposible instaurar esa verdad simbólica porque sobrepasa al protagonista. *Él* actúa sin convicción, sin conocimiento o certeza que le permitan instanciar un orden en el mundo de las causas porque la verdad simbólica lo envuelve, pero surge fuera de él. Emanada del encuentro que sucedió en la India imaginaria y fuera de un espacio factual en el que el Ojo podría haberse orientado usando su sentido común. Emanada del error, del instante indeterminado en el que se vacila entre órdenes simbólicos. En ese devenir errante la necesidad encandila al Ojo con destellos de poder soberano que apuntalan lo excepcional del relato.

El poder soberano constituyente al que recurre el Ojo se relaciona, como argumenta Ferman, con los actos violentos sacrificiales y fundantes de las dictaduras del Cono Sur (157-159), pero esa referencia a lo trascendental, así como la idea de afirmar tener razones para actuar es erróneo y desmantelado por la condición errante del Ojo y su negativa a imponer una razón y sus principios. Más bien ese verse sobrepasado, ese “rapto” en el sentido de “pensamiento que todavía está expresado en sentimientos, afectos, actualizaciones corporales” (Ferman 156) indica cómo el “Ojo no ha podido evitar lo político, ha sido atravesado por ello, y su ego ha quedado fijado en el evento,” (158), en la “repetición infinita” (159), en verse en esa representación “así mismo y a su generación” (169). Era inevitable y la única salida al círculo vicioso de la violencia es errar, cambiar de perspectivas, vacilar entre imágenes del mundo, y, a pesar del escepticismo, caer en circunstancias excepcionales que hagan desear otro mundo, aunque sea inalcanzable.

Lo excepcional enfatiza la paradoja del relato y la contraposición entre violencia trascendental e inmanente. Esto se puede observar en cómo las leyes con las que se rige (intentar escapar de la violencia y saber que va a errar) se suspenden, pero siguen en pie en un estado de indistinción entre ley y hechos (Agamben, *Homo sacer* 18, 35, 51). El instante que por su violencia sedimentada sobrepasa al Ojo lo imbuje con poder soberano sobre una vida despojada y pura. Sin embargo, ese poder soberano que sirve como umbral hacia una virtualidad de la que se puede extraer cualquier norma (*Homo sacer* 55), depende de la responsabilidad del otro, de su necesidad y justicia. El otro que motiva al Ojo a actuar, es decir, los niños que busca rescatar junto

con el cuerpo del Ojo atravesado por vivencias violentas fundamentan una soberanía inmanente. La interacción entre cuerpos y series distintas revelan una singularidad sin representación y nos confronta con una necesidad que no se descubre por medio de la razón, sino es una violencia que afectó al pensamiento del protagonista: es la visión de Diana que transforma.¹⁴

Esta transformación necesaria no reconoce ley, sino un caso excepcional exento de la aplicación de la norma, así que lo que está en juego en el estado de excepción es el límite al que alude la paradoja del errar en el relato, es decir, es una relación a la realidad que busca actualizarse y cambiar con las vicisitudes, es un orden que se extrae de lo virtual (*Agamben, State of Exception* 24, 31). Por eso, la violencia hacia la que se precipita el relato, más que verdadera, es constituyente. No refiere a un tipo de acción humana que se captura e inscribe en el orden jurídico, sino que es previa a la ley y es el centro del conflicto alrededor de una situación en la que la ley por necesidad no aplica, pero sigue en pie (*State of Exception* 70). Al no poder aplicar sus leyes en una situación concreta que lo sobrepasa pero mueve a actuar sin comprender, el Ojo erra en el sentido de vagar entre marcos conceptuales y entra en un espacio de indeterminación y potencia virtual (39, 59-60), el espacio de la excepción desde el que puede vislumbrar algo más allá de lo factual y necesario, pero esta excepción es una construcción inmanente proyectada gracias al vacilar entre lecturas y dimensiones simultáneas.

Aunque en un contexto literario sea más común hablar de ejemplaridad, la cual se puede entender como una función en la que un suceso pasado se relaciona con un caso presente usando una retórica persuasiva que ilustra un problema y su posible solución (Haug 264), la excepción es su negativo. Excepción y ejemplo están situados simétricamente uno frente a otro. Ambos son exteriores al caso establecido como norma. Mientras el ejemplo expone su pertenencia a la norma, la excepción niega su pertenencia y se extrae de su marco interpretativo. Ambos, no obstante, moldean este proceso de generalizar para entender el mundo (*Agamben, Homo Sacer* 21-22). Ese mundo, caracterizado por la ambivalencia, se vuelca en la imposibilidad de decidir y nombrar, se torna indecible e indecidible. Por eso, "Ojo Silva" dirige la mirada más allá del horizonte implicado por un lenguaje y un repertorio narrativo. Deja atrás la autoridad performativa de la voz narrativa, o el régimen de verdad de un marco conceptual. Pone ante los ojos un devenir errante, que recuerda al devenir iletrado que propone Prieto: más allá de la búsqueda de lo sublime, centrada hoy día en el encuentro con el otro, y de los intentos ilustrados de hacer legible el mundo por medio de traducciones (234), el motor del relato es una "imaginación intempestiva" (39) que se vuelca sobre sí misma para contradecirse en el final: "Y el Ojo se rio sin

¹⁴ Aquí me alejo de la interpretación de Agudelo, para quien la epifanía del Ojo representa el perfeccionamiento de una poética que busca instaurar un efecto (43) y es igualmente conquista de la soberanía (39). Esta unión entre lo perfecto y la soberanía presuponen lo trascendental y pasan por alto el errar, es decir, no consideran que la estructura del Ojo implica lo simultáneo y variaciones sobre un evento siempre-ya-sido. La soberanía que conquista el Ojo no sirve para instaurar un orden, más bien apuntala un "potencial no-condicionado" (Pérez Bernal 18).

dejar de llorar” (228). La repetición, que la primera vez traía tragedia y la segunda comedia, ahora deja atrás el adagio marxista al que Bolaño (510) da rienda suelta en *Los detectives salvajes* (1998) y se vuelve pura simultaneidad, error, “paciencia de la contradicción” (Prieto 44), *pathos* en lo impasible de la violencia.

En resumen, con mi lectura he mostrado que lo excepcional no surge de la fuerza y medios de un héroe o un tirano, sino de una construcción y una poética que coquetea con lo simultáneo, con los sentidos desplegados a partir de un suceso que no parece tener un origen, ni pertenecer a un mundo unívoco, pero que atraviesa a un personaje. Esta correlación entre variaciones y un evento predeterminante, es decir, este motor inmanente solo se puede entender si uno parte de un análisis de los rasgos estilísticos y estructurales. Dentro de este entramado el exordio tiene un papel fundamental, pues define un caso, menciona la ley ante la que este se subsume y revela el alcance epistémico de la exploración: se busca una certeza en medio de un mar conversacional. Esta certeza es sumamente frágil. Se desprende tanto de la tensión entre *ethos* y mundo como de las variaciones simultáneas propulsadas por la *captatio benevolentiae*. Además, este constante movimiento variacional implica un núcleo indeterminado que nutre las variaciones y pone en duda cualquier orden simbólico y sus fundamentos epistémicos. Esta ambivalencia, que en el caso de la literatura posmoderna está hermanada con cuestiones ontológicas, permite separar la repetición conceptual y lo comparable en una biografía de sus sentidos, así que permite desplegar una alegoría, una versión fantasmática que flota sobre lo factual y conceptual y por eso acciona una transformación en el plano simbólico. Dicha transformación no instaura una perspectiva privilegiada, sino que se centra en el error como único devenir posible, cómo un transcurso en el que un individuo como el Ojo vive a lo largo de su vida la violencia hasta que lo sobrepasa y lo obliga a actuar, a dar cuerpo a esa influencia de la violencia que viene acarreado consigo y acumulando. Por eso el Ojo deja de ser el ojo cartesiano de la mente, el cual puede decidir un curso de acción antes de experimentarlo porque las experiencias posibles son finitas a ojos del sentido común. Se convierte en un Ojo en continua relación con un entorno y vivencias que lo hacen visceral, le dan concreción. El Ojo escoge su propia inmediatez y su predeterminación absolutamente, es decir, vuelve absoluto el aquí y ahora. Se hace de su presente porque el instante potencialmente infinito lo horrorizó y lo transformó como Acteón: un descubrimiento cambia su postura como cazador de fotos y lo hace sucumbir ante la violencia que perseguía, una violencia que inicia como acontecimientos históricos, pero desemboca en el modo representacional de la cámara. Historia y testimonio fotográfico pertenecen a categorías distintas, así que el relato se mueve entre planos heterogéneos, entre historia, imaginarios, epistemología y representación. Justamente en este vacilar y error reside lo excepcional entendido desde la inmanencia como capacidad para acceder a un potencial virtual, a un plano de indeterminación desde el que se puede manipular un orden simbólico. Esto quiere decir que solo por medio de una construcción que muestre lo simultáneo y contraponga versiones es posible delinear lo virtual para tomar de ahí una de sus posibilidades,

para enfocar un modo de representación o un modo de acción. Ahí reside la unión entre lo estético y ético, entre literatura posmoderna y el momento de indecisión del poder soberano: en la modalidad, en regímenes distintos sobre lo posible, necesario y asequible, en cómo la certeza y su marco epistemológico se ponen en duda, impulsan variaciones en niveles heterogéneos del relato y terminan entronando una ambivalencia o quizás univocidad de ser, es decir, un verbo que se dice de la misma forma para todos los regímenes discursivos y ficcionales, para la violencia que fue y no fue.

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. California, Stanford University Press, 1998.
- . *State of Exception*. Trad. Kevin Attell. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2005.
- Agudelo Molina, Gloria. "Sobre "El Ojo Silva" de Roberto Bolaño; o el destino *fue* la violencia". *Letra anexa*, n° 1, noviembre, 2015, pp. 35-48.
- Alvarado S., María y Francisco Romero. "La influencia del exilio y la construcción del personaje central en 'El Ojo Silva'". Ed. Felipe Ríos Baeza. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México, Eón, 2010, pp. 154-163.
- Andrews, Chris. "Algo va a pasar". *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Ed. Fernando Moreno. Potiers, Centre de Recherches Latino-américaines, 2005, pp. 33-40.
- . "Epifanías e Inminencia en los cuentos de Roberto Bolaño". *Bolaño en sus cuentos*. Eds. Paula Aguilar y Teresa Basile. Leiden, Almenara, 2015, pp. 27-42.
- Auerbach, Erich. "Figura". *Archivum romanicum*, n° 22, 1938, pp. 436-489.
- Bobzien, Susanne. *Determinism and Freedom in Stoic Philosophy*. Oxford, Clarendon, 1998.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 2005.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- . "Los perdidos". *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- . *Cuentos*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Bruno, Giordano. *Cabale du cheval pégaséen*. Trad. Tristan Dagron. París, Les Belles Lettres, 1999a.
- . *Des fureurs Héroïques*. Trad. Paul-Henri Michel. París, Les Belles Lettres, 1999b.
- Candia Cáceres, Alexis. "Todos los males el mal. La 'estética de la aniquilación' en la narrativa de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura*, n° 76, 2010, pp. 43-70.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. París, Présence africaine, 1956.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. París, PUF, 1968.
- . *Logique du sens*. París, PUF, 1969.
- Eden, Kathy. *The Renaissance Rediscovery of Intimacy*. Chicago, University Press, 2012.

- Erasmus. *Das Lob der Torheit*. Trad. Alfred Hartmann. Wiesbaden, Panorama, 2003.
- Erle, Michael. "Psychagogie und Erkenntnis (Kap. 10-12)". Ed. Otfried Höffe. *Aristoteles: Poetik*. Berlín, Akademie, 2009, pp. 123-140.
- Ferman, Claudia. "Cuerpos masculinos en devenir: Sociedades disciplinarias y afectos en la narrativa latinoamericana reciente (Bolaño, Feinmann, Saer, Gutiérrez)." Eds. Mabel Moraña, Ignacio Sánchez Prado. *El lenguaje de las emociones*. Fráncfort/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 151-171.
- Gautier, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. París, Gallimard, 2002.
- González, Daniuska. *La escritura bárbara*. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.
- Hartwig, Susanne. "Diversidad y relativismo (moral): dos cuentos de Roberto Bolaño". Ed. Susanne Hartwig. *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?* Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 45-68.
- Haug, Walter. "Exempelsammlungen im narrativen Rahmen: Vom >Pancatantra< zum >Dekameron>". Ed. Walter Haug y Burghart Wachinger. *Exempel und Exempelsammlungen*. Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 264-287.
- Hennigfeld, Ursula, editora. *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*. Madrid/ Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Kierkegaard, Sören. *Entweder-Oder*. Trad. Heinrich Fauteck. Múnich, DTV, 2005.
- Klengel, Susanne. *Jünger Bolaño*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Londres/Nueva York, Routledge, 1992.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of Western Modernity*. Durham y Londres, Duke University Press, 2011.
- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". Ed. Celina Manzoni. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 17-32.
- Pérez Bernal, Ángeles Ma. del Rosario. "Lo indiferenciado y el devenir en "El Ojo Silva" de Roberto Bolaño". Eds. íd. y María L. Bacarlett Pérez. *Devenires de la literatura y la filosofía*. México, UAEM-Eón, 2014, pp. 17-42.
- Pippin, Robert. *The Persistence of Subjectivity*. Cambridge, University Press, 2005.
- Poblete Alday, Patricia. *Bolaño: Otra vuelta de tuerca*. Chile, Universidad Academia de humanismo cristiano, 2010.
- Poe, Edgar Allan. "The Black Cat". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. Gary Thompson. Nueva York, Norton, 2004, pp. 348-356.
- Prieto, Julio. *La escritura errante*. Fráncfort, Vervuert, 2016.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. París, Seuil, 1990.
- Ríos Baeza, Felipe. *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen*. Valencia, Tirant humanidades, 2013.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, University Press, 1980.
- Stierle, Karlheinz 2012. *Text als Handlung*. Múnich, Fink.
- Zavala, Oswaldo. 2015. *La modernidad insufrible*. Carolina del Norte, Studies in the Romance Languages and Literatures.