

Violencia como afecto en una cámara de resonancia textual en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño

JORGE ESTRADA

Investigador posdoctoral visitante de MECILA: Maria Sibylla Merian
Centre Conviviality-Inequality in Latin America

Introducción

Las siguientes reflexiones sobre el cuento de Roberto Bolaño “El Ojo Silva” (2001) tienen un fin teórico, así que, más que ofrecer una lectura exhaustiva del texto o entablar una discusión extensa con la crítica, me apoyaré en algunos rasgos estructurales para mostrar que la violencia se perfila en este relato como un afecto que reverbera en una cámara de resonancia textual. La resonancia se puede entender como una dinámica en la que se establece una relación a distancia entre términos heterogéneos y así se revela un motor inmanente. Esto quiere decir que el texto expresa en términos narrativos una noción de inmanencia

que define la composición de la trama. Pero ¿en qué estriba exactamente una inmanencia narrada? Para explicar esta hipótesis primero es necesario un preámbulo y establecer qué entiendo por afecto.

Con afecto me refiero en esta exploración a un cúmulo de intensidades que todavía no han pasado por un tamiz perceptual y/o conceptual, es decir, todavía no han pasado por un tamiz que determine y permita a un objeto aparecer como algo identificable en un marco espacio temporal previamente delimitado. Esta indeterminación, no obstante, no quiere decir que esta noción de afecto remita a un fenómeno prepersonal, puramente corporal e irremediabilmente cercenado de una mente y sus intenciones (Leys 2017: 311, 320). En la vena deleuzeana que exploro en este trabajo, presupongo una conexión entre un Yo y su mundo psicológico e intrapersonal, pero entre las intensidades que afectan a un cuerpo y las que son fijadas por la percepción en armonía con la cognición hay un momento puramente especulativo del afecto, a saber, el evento. Esto quiere decir que antes de relacionarse con un individuo en una dinámica de afectar/ser-afectado, un afecto puede implicar un evento virtualmente ilimitado, un núcleo a partir del cual se pueden derivar un sinnúmero de explicaciones y variaciones. Cada iteración revela una faceta, un sentido, una aserción o un argumento, los cuales se acumulan, reverberan y despliegan lo que un evento o, en este caso, una violencia es en potencia. Estamos entonces ante una estructura en la que se sobrepone planos explicativos y en la que, por medio de la resonancia, se desenvuelven series que determinan y van rodeando un evento nuclear virtualmente inabarcable, en este caso la violencia, es decir, el tema central y profusamente estudiado en la obra de Bolaño.

De algunas discusiones sobre la violencia en la obra de Bolaño resulta relevante para esta exploración que la violencia se entrelaza con experiencias históricas y en algunos casos con el mal absoluto, como por ejemplo la violencia de la tortura y el crimen (González 2013: 11, 20). Se trata además de una violencia que conmociona, pues a pesar de estar afianzada en la historia Bolaño no deja de mostrarla como algo carente de finalidad, como una violencia que “aniquila” (Candia Cáceres 2010), y que en el caso del Ojo es “violencia indiferenciada que absorbe todo sin distinción” (Agudelo 2015: 42). Esta

incógnita pero inamovible violencia es el motor de la trama y eje de “la configuración simbólica del mundo del Ojo”, que lleva a un luto inacabable (Pérez Bernal 2014: 36), a una errancia y a intentos de ver en esa violencia un ejercicio de poder soberano constituyente, es decir, una violencia fundadora que ordene caos y anomia (Ferman 2012: 157). Partiendo de esta idea de violencia históricamente identificable y al mismo tiempo indiferenciada, mostraré cómo el tratamiento de la violencia sobrepasa la idea de una acción violenta singular o soberana, pues la violencia en el relato es multifacética y define de diversas maneras al protagonista, es decir, lo construye como personaje marginal y “sujeto anómalo” (Corral 2015). Aquí es importante destacar que esta violencia incluso repercute en los imaginarios geopolíticos y en la propuesta estética subyacente del texto. El exilio político del Ojo y sus viajes por el globo sirven para posicionar al texto frente a la tradición latinoamericana. “El Ojo Silva”, aclara María Luisa Fischer, refleja el cosmopolitismo de los viajes y las múltiples tradiciones que cruzan obras de Darío, Borges y Cortázar, y al mismo tiempo fija la mirada en lo concreto de la historia y experiencia latinoamericana, pero sin caer en discursos nacionalistas inclinados a lo fundacional (piénsese en *Doña Bárbara* de Gallegos o el *Martín Fierro* de Hernández), sin las exotizaciones del Boom y sin el cosmopolitismo de una élite intelectual; el Ojo vive una errancia arraigada en los márgenes (2013: 40-42). Vive “la distancia que media entre palabras y realidad” y atraviesa con sus viajes “una matriz” o “modelo para entender el intercambio de señales y las reverberaciones que se producen entre hechos disímiles y aparentemente muy distantes, que son narrados mano a mano en el cuento” (Fischer 2013: 43). Por eso este cuento “no diluye identidades, sino que va complejizándolas, sumando capas que se van agregando no solo en el vagabundear o la errancia, sino en el *actuar* por el mundo” (49).

Esta forma de entender el actuar y la violencia como una combinación de capas y series heterogéneas, o como afectos e intensidades que en un proceso de acreción revelan la silueta de un evento fundante y al mismo tiempo indiferenciado, se plasma en “El Ojo Silva” por medio de tres aspectos interrelacionados, a saber, con una estructura narrativa que funciona como ensamblaje deleuzeano, con un protagonista

envuelto en una dinámica de afectar/ser afectado y con una violencia que se transmite por contagio y prolifera sin origen ni finalidad evidentes. En vista de estos tres subtemas, sostengo que el relato da voz a una poética en la cual el motor de la trama ya no depende, como propuso Aristóteles, de las acciones de un héroe inmerso en una red de *probabilidades y necesidad*; estas acciones han cedido su lugar a un evento articulado por medio de *paradojas y lo cambiante* (Dimitrova 2017: 15)¹, por medio de series inconexas que complejizan un evento sin fijar interdependencias o entronar una lógica causal ligada a la verosimilitud. De esta manera, los elementos heterogéneos que se interrelacionan por medio de una progresiva determinación serial concretan lo “contingentemente obligatorio” (De Landa 2016: 3), es decir, dan cabida a una categoría inmanente que contrasta con lo necesario.

Estas aseveraciones serán más claras tras indagar en cómo la estructura de “El Ojo Silva” contrapone elementos heterogéneos y perfila un ensamblaje narrativo.

Ensamblaje narrativo

Si reducimos el relato a su mínima expresión, se puede decir que en un primer momento y en voz de un narrador que todavía no revela su perspectiva de primera persona y así expresa una intención autorial sobre la estructura, el texto se impone la tarea de mostrar que “de la verdadera violencia no se puede escapar” (Bolaño 2010: 215)², después cumple con esa promesa en el nudo del cuento y de manera

1 No se trata de derivar las condiciones de posibilidad de una representación en la que se erige un mundo, cuyas leyes físicas han sido directa o indirectamente postuladas, y un personaje, que actúa ahí de acuerdo con su *ethos*, es decir, la caracterización que da coherencia a su proceder. Más bien se trata de entender la mimesis como el proceso de formar una relación entre dos términos como *ethos* y mundo, una relación que gira en torno a las alternativas contenidas en potencia por el evento (Dimitrova 2017: 8, 62).

2 Las citas del texto de Bolaño se indicarán en lo subsecuente solo con el número de página.

bastante anticlimática explica “hubo violencia” (2010: 225), y, por último, cierra el relato con el Ojo llorando por lo estéril de sus intenciones y acciones. Entre la premisa inicial y su falta de consecuencias, el lector se entera de la vida del Ojo Silva, de su destino de exiliado que escapa de la violencia del golpe pinochetista y quien después de pasar por Buenos Aires y México termina en la India trabajando como fotógrafo para un reportaje francés que explora las zonas rojas del mundo. Pero lo importante aquí es que entre el vaticinio y su realización hay un desfase. La violencia que fue anunciada por el narrador es instantáneamente relegada al pasado con el pretérito “hubo” y así se pierde en el pasado tan solo al concretarse. De manera similar su proyección hacia el futuro, sus efectos y eficacia, son puestos en entredicho. El Ojo recurrió a la violencia para rescatar a unos niños explotados en un prostíbulo, pero a pesar de sus intentos, después de la huida, una enfermedad quita la vida a los niños. Aunque estas muertes accidentales no cambian las buenas intenciones del Ojo, sí definen su capacidad como agente que busca manipular el mundo.

En el mundo representado la violencia es un fantasma que persigue al Ojo sin que este pueda utilizarla para sus fines. Este fantasma, que nunca llega a ser, se evoca por medio de dos formas de defraudar las expectativas del lector, es decir, el fantasma se conjura con una frase casi vacía como “hubo violencia” y con un mundo que se mueve, pero no cambia. El desenlace del relato está marcado por ineficacia, impotencia y desilusión, así que en conjunto este desenlace y el desfase temporal habrá/hubo violencia construyen un continuo anticlímax. Hacen de la violencia un verbo conjugable y nos obligan a preguntar ¿a qué se refiere esa frase tan altisonante sobre una “verdadera” violencia de la que no se puede escapar?³.

Si no se trata de un solo acto, las primeras alternativas para darle sentido a la “verdadera violencia” son el trasfondo histórico y social,

3 El presente trabajo indaga en las consecuencias poéticas del análisis que desarrollé en un artículo que será publicado en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* bajo el título “De la frente al vientre: ética violenta e inmanente en ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño”.

es decir, las representaciones y alusiones a una violencia real, puesta en marcha por acontecimientos históricos con perpetradores e instituciones (como en el caso del golpe de Estado chileno), o a la violencia social que está afianzada en estructuras coloniales y que se esconden detrás de ese viaje desde Francia a un prostíbulo indio en el que explotan a niños castrados. Lo social e histórico son quizá los ejemplos más evidentes de las distintas formas que asume la violencia, pero no las únicas. Estos ejemplos representan dos variaciones que el desfase invita a desplegar en busca de explicaciones que den cuerpo a esa pregunta por la “verdadera violencia” y que, como veremos, implican regímenes representacionales. Cada explicación trae consigo un marco discursivo y representacional, lo cual es evidente si analizamos el papel que desempeña la fotografía en el relato.

Antes de que el Ojo Silva recurriera en el burdel a la violencia, se sintió sobrepasado ética y emotivamente. Quedó conmocionado y decidió tomar una foto. Al juzgar esta reacción en retrospectiva, el Ojo dice: “Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad, pero lo hice” (224). Como testimonio, la foto fija una imagen y aunque su contenido sea propenso a malinterpretaciones y falsificaciones sirve como evidencia y, por ello, en el texto simboliza lo factual. La fotografía da cuenta de un estado de las cosas, de un mundo y de una cadena causal de acontecimientos que se desenvuelven sin que un fotógrafo como el Ojo Silva sea responsable. Sin embargo, el Ojo se da cuenta de que tomar una foto es un acto y entonces sospecha que sus fotos no solo capturan formas, sino fuerzas o intensidades que la cámara convierte en testimonio para condenar la violencia, intensidades que en esa situación a él lo mueven, lo motivan a actuar. La idea de que la cámara congela un momento a partir del cual se puede reconstruir el mundo en el que esta situación sucedió horroriza al Ojo⁴.

4 Esta confrontación con los niños se asemeja a lo que Lawlor en vena levinasiana llama la entropía del rostro horrorizado: “One can explicate, or, more precisely, explain the possible world expressed by the terrified face as a world one denounces as unreality or one develops as a world in which one is able to participate. Being able to see the cause of the terror, I can reduce the other either to the status of a subject or an object. This explication is not an encounter with others. Here there is simply too

Lo abruma porque de esa evidencia, testimonio y representación es posible derivar las condiciones que hicieron posibles ese acto y por eso existe el peligro de universalizar esa perspectiva hasta considerar su mundo como algo necesario, inevitable, fundado en lo factualmente inamovible. La foto afirma “así es el mundo” y al hacerlo abre con su representación un horizonte transcendental en el que lo real es generado por lo posible y, a su vez, lo posible se extrae de una perspectiva de lo real, del estado de las cosas derivado de una foto; en este círculo vicioso lo posible usurpa el espacio de lo virtual y reduce un evento a una sola explicación (Boundas 2006: 13). Esto quiere decir que esta foto simboliza una serie que explica el evento violento conectando el “habrá violencia” con el “hubo violencia” por medio de una cadena causal y así da un cariz de necesidad a lo que fue. Sin embargo, el Ojo se niega a que esa imagen y su mundo se repitan en la fotografía en un modo de representación que se puede universalizar. Teme el eterno retorno nietzscheano y por eso, aunque quizá intuya que sus intentos serán infructíferos, intenta, mejor dicho, se siente obligado a cambiar esa imagen a cualquier costo. Pero, independientemente del resultado obtenido con esos intentos, lo importante es que la foto muestra cómo un aparato perceptual, incluso mecánico, captura fuerzas y no formas de posibilidad, lo cual significa que de un estado de las cosas se puede extraer un evento previo a la forma en que se fijan sus formas (Boundas 2006: 11, 14). En el rostro de esos niños el Ojo vio algo que sería un crimen fotografiar, pues existe el peligro de asumir que de esa representación uno podría intentar explicar y mostrar la necesidad de un horror. Por eso intenta interrogar ese horror y hacerlo un evento que elude el presente y carece de corporalidad o de instancia totalizadora que pueda determinarlo por completo; este evento se explica con atributos o determinaciones que pueden ser incluso heterogéneas y por eso se relacionan por medio de la síntesis divergente de series inconexas (Bowden 2011: 18, 22, 36, 79, 86), por medio de las diversas formas que toma la violencia.

much explication. Instead of explication, the terrified face is also able to produce an encounter and thereby suck us into the terror of the groundless” (2020: 124-125).

Que el lector esté lidiando con variaciones heterogéneas y con categorías incompatibles es más convincente si uno considera que el Ojo tenía que recabar material fotográfico para dos proyectos. En uno “sus fotos iban a ilustrar un texto de un conocido escritor francés que se había especializado en el submundo de la prostitución. De hecho, 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). Mientras que las fotos hablan por sí mismas y sirven como evidencia independientemente de quien las tome, toda la violencia que contienen —sus diversas instancias y formas de concretarse— se puede explicar con las mismas palabras y con el mismo marco conceptual, “pues el escritor francés ya tenía escrita su crónica y él únicamente debía ilustrarla, y se dirigió a los barrios que el texto del francés indicaba” (221). El otro proyecto para el que el Ojo tenía que recabar material tampoco está exento de violencia, pero su violencia es mucho más sutil e involucra un exotismo que tácitamente niega lo testimonial de una foto: “era el típico reportaje urbano, una mezcla de Marguerite Duras y Hermann Hesse, el Ojo y yo sonreímos, hay gente así, dijo, gente que quiere ver la India a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*, y uno está para complacer a los editores. Así que [...] consist[ía] en fotos donde se vislumbraban casas coloniales, jardines derruidos” (220). Estos imaginarios, que abarcan desde el morbo por extrarradios sórdidos y lejanos al centro ilustrado parisino hasta una naturaleza latente, pujante, a la espera de la explotación por la técnica moderna, tematizan la falta de herramientas heurísticas para ver al Otro y no están exentas de ironía. Asimismo, cuando el Ojo describe el ritual en el que castraban a los niños antes de que los entregaran al burdel dice: “La fiesta tiene la apariencia de una romería latinoamericana, solo que tal vez es más alegre, más bulliciosa y probablemente la intensidad de los que participan, de los que se saben participantes, sea mayor” (223). Esta fiesta es oficiada por los “médicos de la fiesta o [...] los barberos de la fiesta [...] o los sacerdotes de la fiesta” (223). Estas disyunciones revelan la incapacidad del Ojo de identificar lo que sucede, revelan lo caricaturesco de las categorías impuestas, y nos recuerdan que junto al trasfondo histórico del relato convive una mi-

rada cercana a la de novelas de aventuras. Esta mirada exotizante es otra forma de violencia, es decir, una violencia epistémica.

Las diferentes facetas que adopta la violencia, es decir, la violencia histórica, la física, la violencia de causas sociales y coloniales, la violencia de género a un personaje que excluían los exiliados, la violencia epistémica y la violencia de una representación son diversas maneras de darle sentido a la frase “la verdadera violencia”. Son las diferentes determinaciones que atraviesan la vida del Ojo. Por eso no hay una sola violencia, sino la violencia como cúmulo de intensidades que se adaptan en formas pero en realidad hacen de la violencia algo ubicuo. Ahí la razón por la que el evento violento que da sentido a la vida del Ojo se oculta en el “habrá/hubo violencia”. Aunque seleccionado arbitrariamente para desplegar la multifacética violencia, este evento define tanto pasado como futuro y los une con una cadena de movimientos por el mapa. Nunca está presente, pero se puede congelar en una representación que formaliza lo posible, se puede asir tentativamente con ayuda de un imaginario —que desemboca en ironía— o con ayuda de un *logos* que excluye rasgos específicos, los subsume en un marco conceptual, los filtra y vuelve identificables, los desenvuelve en series que explican y muestran esos tipos tan distintos de violencia. Esas formas de violencia son independientes unas de otras y jamás podría considerarse que una sola faceta o incluso en conjunto podrían producir una causa suficiente para la violencia. Por eso, la construcción de la trama no construye una necesidad y tampoco estamos lidiando con la contingencia. Más bien lo indiferenciado es pilar del mundo ficcional que habita el Ojo Silva. Este mundo es de complejidad inabarcable, una ficción posmoderna sin un sistema de coordenadas estables, sin una forma de representarlo para obtener un mapa y orientarse. Incluso resulta difícil correlacionar las diferentes formas de la violencia, porque no existe una instancia mayor que las subsuma mediando sus diferencias y conectando un imaginario exotizante con una situación de explotación. Estamos entonces ante una unión de lo disímil, una síntesis disyuntiva, una resonancia cuyas vibraciones dibujan un fantasma y apuntan hacia un evento deleuzeano que comunica a la distancia todas las formas de la violencia y que “resuena a través de sus disyunciones” (Deleuze 1969: 207, 267). Cada forma

de violencia implica un tipo de discurso, ya sea histórico, factual o literario, y estos equivalen a estratos que se comunican en un sistema de resonancia (Deleuze 1980: 54, 75). Cada discurso es una serie, una cara de esa violencia multifacética que atraviesa al Ojo, un límite nocional que revela la violencia y la hace identificable en un marco conceptual, pero no la agota. Esto quiere decir que cada forma en la que se despliega la violencia fija las intensidades de ese evento violento que, más que referir al instante en el que el Ojo Silva fue violento, remiten a un suceso sin contornos fijos y alrededor del cual se urde una red multidiscursiva, un entramado que revela la potencia inherente al evento. En el clímax del cuento confluyen y al mismo tiempo desde ahí se despliegan las explicaciones sobre la violencia. Ese es el instante que escogió el Ojo y el narrador para construir el pasado y futuro de ese personaje y su carácter.

Las formas de violencia se comportan como variaciones cuyas constantes e invariantes se mueven alrededor de un centro relativo; son caprichos estilísticos que invitan al lector a cruzar lo agramatical y unir, por ejemplo, lo histórico con un imaginario literario, agolparlos y empalmarlos, construyendo las tensiones de un acorde en el que la simultaneidad permite sobrepasar el ciclo de la octava y transformar la segunda nota de una escala en una novena (Deleuze 1980: 120-126). De esta manera el relato del Ojo Silva convierte lo fragmentario en tensiones y revela un ensamblaje: “cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu’elle augmente ses connexions” (Deleuze 1980: 15). Ya que los atributos de la violencia cambian en relación con los elementos que involucre y debido a que en “El Ojo Silva” las formas de la violencia atraviesan el texto, se puede asumir que a esta violencia multifacética subyace un evento inagotable que ni siquiera una estructura multidiscursiva podría abarcar en su totalidad. De esta manera un ensamblaje indica la creciente complejidad de un evento y muestra cómo sus estructuras variativas efectúan o actualizan en un texto un potencial modal virtualmente ilimitado (Deleuze 1969: 33). Cada uno estipula un sentido tentativo para esa “verdadera violencia”. Esto quiere decir que un ensamblaje, según el número de sus conexiones o de las series que se usan para aproximarse a él o, en este caso a la violencia, cambia

de naturaleza y así adquiere propiedades emergentes, atributos que definen su interacción con el mundo. Cada serie implica una nueva capacidad para afectar o para engarzarse con su medio. Por eso, el ensamblaje revela interacciones y muestra cómo en el relato la violencia es multiforme e indeterminada, y como afecto refleja un creciente potencial para unir diversos elementos.

Por otra parte, esta interacción entre el Ojo y su mundo está fundada en la relación entre la violencia como afecto y como evento. Afectos y la virtualidad del evento representan quizá dos caras de la misma moneda, de una metafísica enfocada en el devenir como *centro sin límites* y por ende equalizado por afectos y capacidades de afectar/ser afectado (De Landa 2016: 3, 9-10). En otras palabras, sin resonancia que revele la interacción entre regímenes explicativos o series, el relato no podría manifestar la capacidad de la violencia para afectar al Ojo.

1) Afectar/ser afectado

La biografía ficcional de Mauricio Silva, más que delimitar, abre un espacio dentro del cual la violencia reverbera (Massumi 2002: 14). De manera similar, María Corral considera en su interpretación al protagonista como un sujeto “anómalo” configurado “desde una posición dinámica en relación a una multiplicidad y cuyo proceso de afectación constituye el devenir de una nueva poética de los cuerpos” (2015: 264). En esta poética tenemos afectos o intensidades (267, 282), traducidas en discursos que identifican y afianzan una dimensión del personaje, ya sea como exiliado, homosexual, fotógrafo estoico o conciencia decolonial. Estas características que engloban una forma de ser en el mundo no se suman, sino que al acumularse incrementan el potencial del personaje de ser afectado y así ponen de relieve una multiplicidad tanto en la construcción del personaje como en las voces narrativas que no explican sino complejizan; no apuntan a una causa o un atributo original del personaje, sino a la red individualizante alrededor de él (Corral 2015: 274). Por eso, la errancia del Ojo y el narrador son una “expresión diferencial” que involucra una idea de

experiencia como algo fugaz que no está afianzado en lo posible y que configura sujetos anómalos (269). Sin embargo, la violencia, indeterminada pero patente, es el objeto inamovible que conecta estos planos (274), es el evento a partir del cual no se representa la memoria, más bien se “difracta” (276): la luz que explica choca en un objeto y al rebotar sus ondas se mezclan ante nuestros ojos y forman un efecto visual que satura y al mismo tiempo hace indiscernible el evento o esta violencia elevada al rango de singularidad. En este halo de ondas entremezcladas reside la apuesta metafísica de la violencia como afecto, como puro efecto de una causa o materialidad insondable, sin basamento, pero con consecuencias palpables, con una resonancia que hace actuar al Ojo.

En esta cámara de resonancia las causas se vuelven independientes de los efectos. Esto quiere decir que para entender lo que está en juego cuando el protagonista enfrenta a la violencia, no se puede recurrir a una línea que una principio y fin. Una versión lineal no da cuenta de la vivencia y evento que reordena el pasado y futuro y que gira en torno a la capacidad del Ojo de ser afectado.

Afectar/ser afectado nos lleva nuevamente al inicio del cuento y a la sentencia de un narrador que establece una disposición a la violencia, como si esta fuera algo a medio camino entre una habilidad y un suceso (De Landa 2016: 180). Recordemos que el Ojo a pesar de que “siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, [...] 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” (215). Esta disposición se alza sobre un ensamblaje y no pertenece a un individuo determinado por principios, inmune a su entorno, y emocionalmente contenido (Brennan 2004: 8), sino que esta disposición es un constante intercambio con su entorno. La violencia como afecto resulta tanto de la sedimentación de lo social, histórico, físico e imaginario, como de sus repercusiones y reverberaciones en acciones y palabras. En esta relación hay quizá un círculo vicioso en el que se explica una disposición diciendo que se actualiza y sedimenta una y otra vez. Este círculo vicioso fue lo que horrorizó al Ojo: ver a la violencia reproducirse en algo que siempre creyó una prótesis perceptual imparcial, ver cómo se reducía en una

imagen, en una estasis que no da cuenta de su naturaleza multifacética, de sus agentes, pacientes, y de las biopolíticas que los motivan.

Atravesado por la violencia, en el momento de conmoción, el Ojo Silva explica: “creía que estaba llorando, pero nada era verdad. 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 maquinara. No un plan, no una forma vaga de justicia, sino una voluntad” (224). Para los términos de agentividad clásicos e ilustrados, ya sean de Aristóteles o Kant, el Ojo Silva representa un paradójico caso de acracia, es decir, de un sujeto que posee conocimientos claros sobre el bien y el mal pero no los utiliza en ese momento. Quizá no puede relacionar las circunstancias concretas con ese conocimiento general, o quizá está ebrio, dormido o enloquecido. En cualquier caso, sus conocimientos no pueden mover una voluntad o impulsar intenciones, pero sigue siendo responsable por sus actos y no es inocente (Robinson 2006). En una situación con un evidente componente emocional que lo sobrepasa y lo hace sentir “algo parecido a la rabia, tal vez al odio” (224), no se podría decir que el Ojo actúa en pleno uso de razón o utilizando su conocimiento y, sin embargo, maquina, es decir, su capacidad de actuar se mantiene intacta. Como pura voluntad que no recurre pero está predefinida por un conocimiento entra en acción sin que sea necesario un plan o justicia, sin que haya de por medio una razón kantiana que, aislada de determinaciones externas, abstrae contenidos y construye en el vacío un andamiaje cognitivo, una forma que encauza y valida sus decisiones y acciones (Höffe 2011: 57-58). Al contrario, esta voluntad tiene una *forma concreta* y resulta de un entramado que lo afecta y al afectarlo también transforma su capacidad de ser afectado. Por esta razón, el Ojo se despide en ese instante de esa profesión y apodo que lo hacen testigo impasible. Se vuelve un Ojo visceral que ha adquirido una capacidad para actuar de otra forma que surge, como inicio intrínseco, de la resonancia de la violencia (Deleuze 1969: 279). El Ojo dejó de ver y sintió algo, una intensidad acumulada que terminó por transformarlo, como si se tratara de un eco que acarreo consigo durante todo el trayecto de su vida, como si cada acto y suceso rebotara en una superficie que no absorbe ni agota las vibraciones de su fuerza.

El acto de hacer una foto resultó ser para el Ojo la sentencia de un juez: “Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad” (224). Él presiente la transformación que ese acto representacional desencadena. Esta “condena” es lo que Deleuze quizá llama palabra de orden, es decir, un acto que se cumple con su enunciación y que implica una red semántica (pena, prisión, absolución) e incluso un marco jurídico y una comunidad de hablantes. Estos actos ilocucionarios efectúan una transformación que es incorporal, pero cuyas consecuencias son corporales, pues una sentencia pone a un individuo en una nueva relación con instituciones de justicia y castigo (Deleuze 1980: 99-103). Esto quiere decir que cada forma de violencia enfatizada por el relato marca las dinámicas de afectar/afectado en las que se mueve el Ojo Silva y las cuales incluyen tanto causalidad física como cuasi causas incorporales con consecuencias tangibles.

El *ethos* del protagonista se puede entender entonces como una pregunta abierta que, en una primera instancia, se responde al reconstruir la línea por la que transcurre una vida de principio a fin. Esta línea quizá equivale al traslado del Ojo por el mundo: su exilio, su trabajo, su huida de la violencia. Sin embargo, esto sería reducir a nuestro personaje y su modo finito de existir a un solo plano sin tomar en cuenta su potencial para entrar en relación de afectar y ser afectado, para transformarse gracias a un entorno que lo envuelve en un constante proceso de individuación (Duffy 2006: 217). Este proceso se refleja en los discursos que fijan de una u otra manera la violencia y que sacuden al Ojo. Visto así, incluso las formas impalpables de la violencia afectan a la línea que sigue el Ojo. Causan sacudidas que quizá no alteran totalmente la dirección que llevaba, pero traicionan el potencial de una persona para ser afectado, para salir disparada siguiendo las líneas que un cuerpo sacudido sigue por un milisegundo. Esto quiere decir que primero tenemos una relación entre términos como espacio y tiempo que permiten marcar una línea. Por esta línea se mueve el personaje con una velocidad constante y acelera o frena como considera pertinente; sin embargo, ese acelerar o frenar por accidentes o calamidades conllevan sacudidas, que incluso se descomponen en una multiplicidad de jalones y tirones (Duffy 2006: 70-73). Estas fuerzas que están en juego son casi imperceptibles y, aunque en el caso de un

objeto en movimiento o de un trayecto de nacimiento a muerte no traicionen un cambio de dirección, no olvidemos que estamos ante un problema de agentividad y su representación narrativa, así que un análisis vectorial no muestra la capacidad de esos tirones y jalones simbólicos de trastocar nuestra visión de un individuo en movimiento. Lo que sí muestra esta compenetración de intensidades es cómo este *ethos*, o mejor dicho la construcción del personaje, no revela una forma consistente o verosímil de actuar y moverse según atributos que lo predeterminan y un impulso que lo lleva a colisionar con el mundo en un cambio de fortuna; no se trata tampoco de repeticiones que, en una vena aristotélica, se vuelven hábitos y así construyen un campo de posibles acciones como un gramático hablando de gramática de forma gramaticalmente correcta (Aristóteles 1969: 1103a33-1105a17-b5); tampoco se trata de aprovechar la forma en que un hábito conjura un futuro, erige una generalización que después uno puede intentar encauzar con un andamiaje lógico o quizá razonable, una formalización del hábito, un imperativo categórico que convierte la repetición y lo habitual en la repetición de lo mismo, la repetición de un juicio (Lawlor 2020: 113). Este *ethos*, al contrario, *remite a un potencial para entablar un sinnúmero de relaciones*, el cual no existe sin los atributos o discursos que revelan lo maleable de su forma (Duffy 2006: 237, 239). De esta manera, niega la idea de un modelo subyacente al hábito. Sin modelo no es posible derivar de una acción, actualización o representación los principios que la motivaron o llevaron a su composición; no hay un “Yo” que presuponga que el pensamiento es idéntico a sí mismo; no se niegan las diferencias que son externas a lo que una ley o un concepto promete repetir, es decir, esta idea de hábito y el *ethos* que se despliega de su dinámica afirman diferencias (Lawlor 2020: 115-117). Estas son las diferencias mínimas de cada repetición, variaciones imperceptibles dentro de un marco conceptual dado, o fuerzas deleznable como microjalones que delatan un *ethos* inestable, un *ethos* entramado, y que quizá desde una perspectiva lejana no parece cambiar ni cambia su trayectoria lineal. Por esta razón el fracaso es irrelevante en el caso del Ojo Silva que chocó con un mundo que no quería volver a ver representado. Sus acciones son secundarias y solo son el material sobre el que se adhieren fantasmas,

espectros que acechan lo real, disminuyen lo factual y constituyen un campo de resonancias.

Estos fantasmas o fuerzas vectoriales dependen tanto del *ethos* como de los eventos que afectan a este *ethos* y que se materializan en discursos en relación de resonancia. Se trata entonces de una resonancia interdiscursiva. Cada vibración pone en comunicación a un evento con un *ethos* por medio de una serie explicativa, en un intercambio, un tira y afloja, que está limitado por la capacidad de un individuo de absorber todas las formas que puede adquirir la violencia, pero también potencializado por las repercusiones de la violencia a las que este *ethos* puede dar cuerpo. Esto quiere decir que la violencia como afecto es el vehículo para revelar la interrelación entre un *ethos* y un evento. Cada una de estas singularidades se ve expresada en los atributos que quedan fijados en los discursos, lo cual no quiere decir que las singularidades, el evento que da sentido a la vida del Ojo y su carácter, puedan reducirse a los atributos que los expresan y ponen en comunicación, pues cada serie pone de manifiesto más atributos que pueden ayudar a identificar atributos de otras singularidades y así llevar a un creciente e inabarcable grado de complejidad y conexiones, un constructo conectado por series y coincidencias que no mantienen relaciones de dependencia entre sí (Duffy 2006: 223). En esta dinámica expresiva reside la causa inmanente que lleva al Ojo Silva a la violencia, es decir, causa que no se reduce a ninguno de los componentes discursivos que codifican el evento ni requiere uno en específico para seguir teniendo algún efecto (De Landa 2016: 25, 73), una causa que solo se revela en el ensamblaje interdiscursivo y su resonancia, en sus series que van conformando un punto de vista complejo sobre el mundo y podrían ser integradas por un intelecto infinito que pudiera incluir todas las piezas incompatibles de este rompecabezas modal⁵.

5 “The concept of substance as immanent cause is characteristic of the expressive relation between substance and modes insofar as it determines both the creation of essential singularities by the differential or composite relations between the global integrations of finite existing modes; and, the generation of the corresponding more composite global integrations, in which these finite existing modes are further differentiated, by means of the expansion of the power se-

Afectos, eventos, contagio

Las piezas de este ensamblaje son heterogéneas e incompatibles entre sí. Su contacto nunca es directo, sino que implica un salto entre categorías, una resonancia entre objetos a distancia o, en el caso de individuos, una transmisión por medio del contagio. Que la violencia sea contagiosa es justamente la razón por la que, a pesar de sus intentos, el Ojo Silva no pudo escapar de ella. Sin embargo, la dificultad de identificar el origen de una cadena de contagio entre categorías no reduce el impacto de cada una de las dimensiones de la violencia, no minimiza la responsabilidad de perpetradores, ni debe ocultar víctimas o restar importancia a la dimensión jurídica y sus consecuencias. El punto es que la idea de una transmisión por medio del contagio como la plantea Teresa Brennan ayuda a profundizar en la relación entre intensidades, eventos, afectos, individuos y *ethos*. La dinámica del contagio resalta la dimensión corporal que adquiere una intensidad en relación con un exterior y como transformación interna, pues para Brennan el contagio es una “identificación rítmica” (Brennan 2004: 49), es decir, un juego de sonidos en el que cada nota, ya sea producida por algo externo o por la fantasía de un individuo, busca estabilidad, pero no en reposo, sino la estabilidad de un ritmo recurrente. Traducido en términos armónicos se trata de un clúster con tonos contiguos, casi sobrepuestos, casi repitiendo la misma nota, pero con un efecto disonante creado por su diferencia mínima.

Con este juego de sonidos en el que participa la identificación rítmica se forma un “punto de vista”, una perspectiva que, en lugar de encontrar su fundamento en una forma de percibir y pensar común a todos (*sensus communis*), se desprende de una violencia multifacética que se contagia (Brennan 2004: 36). El contagio conforma esta perspectiva porque en su dinámica se compenetran entorno e individuo a tal grado que llega el momento en que una persona como el Ojo

ries of the composite relations.[...] up to and including the actually infinitely composite multi-differentiated assemblage of global integrations” (Duffy 2006: 223-224).

Silva se ve sobrepasada emocionalmente y obligada a actuar, a paradójicamente maquinar sin intención. Pero más importantes que los motivos de una acción son las disonancias que siguen acumulándose cuando el Ojo huye: “Primero en un taxi hasta una aldea o un barrio de las afueras. Desde allí en un autobús hasta 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). Escapa como si se tratara de una novela de espías hasta que finalmente los niños que quería salvar mueren. En su duelo el Ojo percibe la simultaneidad del evento y cómo su potencia sobrepasa tanto lo que experimentó en carne propia como lo que intentó y no pudo actualizar. El Ojo llora: “por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende” (228). Con este final el relato reitera la simultaneidad que expresa su estructura. A pesar de marcar un final inequívoco y nunca insertar elementos fantásticos, el final revela la capacidad del Ojo Silva de ser afectado por el desenlace triste que fue y el desenlace feliz en el que él se imaginó: en una vida apacible con sus hijos adoptados en el campo. Este final transforma a ese Ojo que se asumió como testigo imparcial y cámara, en un Ojo melancólico y lacrimoso, como pura empatía. Por eso cuando su amigo francés “le dijo que se calmara. [...] el Ojo se rio sin dejar de llorar y dijo que eso haría y colgó el teléfono. Y luego siguió llorando sin parar” (228). Esa violencia que atravesó a su generación y que a él, cuando hizo uso de ella, le resultó infructífera, lo condujo si no al peor de los mundos, sí a un mundo donde se agolpan razones, explicaciones y series incompatibles, un mundo en el que no hay continuidad entre sus partes o por lo menos no existe una posición trascendental desde la cual poder darle cohesión a todos sus componentes (Bowden 2011: 58-82), un mundo que se vuelve cada vez más complejo y sus fragmentos contradictorios solo resuenan con vibraciones que dejan a un individuo conmocionado y conmovido, alguien que da cuerpo y actualiza en un *automatismo intencional* las fuerzas intensivas que lo atraviesan.

Conclusiones

Como hemos visto esta melancolía se construye en el texto con un ensamblaje discursivo que invita a la relectura y nos exige como lectores preguntar en qué estriba la violencia como destino. Las respuestas siempre son parciales y se entrelazan con la construcción de un personaje para revelar un *ethos* con la capacidad de afectar, ser afectado y de entrar en relaciones más complejas con su entorno, con un evento seleccionado arbitrariamente como destino, con un grupo de individuos que se contagian entre sí y quedan conmovidos por los eventos, fantasías y deseos que comparten. Entonces, que la violencia es un afecto, plasmado en todos los discursos que nos atraviesan y transmitido entre individuos por medio del contagio, significa que la violencia —o al menos esta forma de darle una estructura narrativa— se perfila como un devenir. El cambio y las paradojas de lo que ya fue y todavía no es definen este relato y muestran que el destino violento del Ojo funciona como ese instante que vive y piensa la Alicia de Carroll, el instante en el que para volverse más grande tiene que volverse al mismo tiempo más pequeña (Deleuze 1969: 9). De esta forma, el relato del Ojo gira en torno a una mimesis que rebate cualquier estatismo y cualquier intento de darle más peso a una imagen o una representación en detrimento de otras variaciones. Esta es la mimesis no especularizante que, según Zafer Aracagök, no se atrinchera en una sola manera de formalizar lo posible en el mundo, sino que asume lo incompatible de sus elementos y muestra una gran variedad de modelos a partir de los cuales no se puede producir una copia, o una apariencia clara y distinta (Aracagök 2012: 35-38, 42). Esto quiere decir que la violencia en “El Ojo Silva” no tiene una apariencia definida, no se apega a un marco jurídico o agencial, sino que es un afecto, un cúmulo de intensidades que solo se puede vislumbrar en la resonancia, en una relación a distancia que distribuye series. Cada una da cuerpo momentáneo a una faceta e implica un evento: un ruido que contiene en potencia un sinnúmero de voces y variaciones que pueden configurarse en un ensamblaje y desembocar en un contingente obligatorio. Quizá con esta estructura el texto presenta un quijotismo exacerbado que mina las jerarquías

entre modelos, copias y simulacros, pues al mezclarlos se aleja de un “modo especular de inteligibilidad” (Boundas 2012: 8) y configura un ejemplo de “autopoietic assemblages, capable of tuning themselves up and having their part-objects resonate, without the imposition (or orchestration) of harmony by an outside source” (Boundas 2012: 7). Por eso, el evento violento que atraviesa en todas sus dimensiones al Ojo Silva y a su mundo —tal y como el evento deleuzeano— no es independiente de la resonancia, sino que es la imagen fantasmática que se desprende de esta resonancia como un atributo noemático con propiedades emergentes. El atributo noemático refiere al instante en qué se manifiesta el destino en el que se sedimentan diversas experiencias y se postula un sentido. Es un fantasma porque es producto de la resonancia (Deleuze 1969: 280). Es el efecto visual que se manifiesta cuando las ondas se entremezclan, así que en este contexto los atributos no refieren a unidades distintas y distintivas dentro de un marco de referencia común; más bien, los atributos noemáticos son modos⁶, son las formas que adopta la multifacética violencia-afecto que atravesó un evento oscuro para salir después por diversas aperturas en difracción: sus ondas interfieren unas con otras, se potencializan y solo nos dejan percibir una imagen borrosa, un fantasma o espejismo, un atributo o sentido compuesto a su vez de atributos. En esta rudimentaria analogía sobre la difracción se encuentra la apuesta de este artículo por identificar en la estructura narrativa rasgos de una ontología expresiva.

6 Según la ontología expresiva de Deleuze un atributo no es algo dado que califica una sustancia, sino que la diversifica al mostrarla desde puntos de vista modales distintos (1968: 23). Estos atributos, quizá infinitos, son “unívocos” y se dicen de la misma forma para todos los entes, son como los verbos en infinitivo, “irreducibles”, “razones formales ilimitadas” que expresan esencias que deducimos de las sustancias (1968: 40). Los atributos son puntos de vista interiores a la materia (1968: 17) y por eso no necesitan ser identificados o demostrar su pertinencia, sino que se manifiestan (1968: 18). Los atributos son expresiones que apelan al entendimiento que ve lo expresado; lo expresado es una esencia de una materia que se expresa (1968: 21, 52). Esta triada de la expresión es el andamiaje reflexivo que propongo aplicar a la estructura narrativa y que nos deja frente a un evento violento, de materialidad innegable, pero propenso a un entramado de explicaciones y una dinámica de afectar/ser afectado.

Las ondas desfiguradas muestran un patrón difuminado que no revela la naturaleza de un objeto, sino los discursos que chocan y se filtraron por porosidades de un evento y construyen una representación con un protagonista en una dinámica de afectar y ser afectado. Aquí los atributos están de por medio y comunican, pero no están ligados directamente a una materia. Por ello es posible escapar de la circularidad en la que se explica una representación por los principios de composición derivados de ella (Deleuze 1969: 118-120). Los atributos no califican e identifican un objeto, sino que plantean la posibilidad de superponer series y patrones explicativos, es una invitación a buscar respuestas tentativas y complejas y postular un ensamblaje. Los atributos entendidos como modos revelan así la violencia como un verbo en infinitivo, articulable de diversas maneras, y al que se le da un sentido sin que alguna articulación agote el evento que hay que explicar (Deleuze 1969: 246, 250). Por esa razón, esta imagen fantasmática que establece el sentido sobre el destino inescapable del Ojo se proyecta con cierto escepticismo, pues se nutre de un núcleo virtual inabarcable y de las series que lo despliegan.

Tras identificar este núcleo virtual de contornos difusos y disyunciones que potencializan una trama y la vuelven inabarcable, lo que nos queda por preguntar es si uno podría también identificar en este texto de Bolaño algo más allá de la melancolía que cierra el relato, alguna posibilidad de “contra-actualización”⁷. Si se entiende melancolía como una tristeza y añoranza, un estado de ánimo que se alimenta de revisar el pasado, la melancolía es quizá el paso previo de la contraactualización. La contraactualización parte de la idea estoica de que “in a material sense, events are indistinguishable from the bodies and states of affairs in which they are effectuated,” así que lo que hace el relato “when it extracts an event from the clashes of bodies and things is the ‘counter-effectuation’ of the event: the elaboration of an event enables us to become conscious of the dynamics in which we are engaged, and

7 “*Counter-actualisation* is revolutionary in that, by locating the transcendental —yet immanent— conditions of the actual, it can then proceed to a different way of actualizing them” (Egyed 2006: 82).

to act in awareness of the becomings to which we are subject” (Patton 1996: 324). Devenires que ponen a la violencia en movimiento y bajo escrutinio una y otra vez, ese es el efecto de aquellas representaciones que logran minar un régimen discursivo y así ponen en entredicho un mundo de hechos inamovibles y necesarios. La contractualización se vislumbra entonces en la mimesis sin especularización de “El Ojo Silva” y es lo que permite escapar del círculo vicioso trascendental o del peligro solipsista de la melancolía, pues no presupone una formalización *a priori* de la experiencia y, por consiguiente, tampoco presupone un conjunto finito de hechos que esa consciencia formalizada pueda experimentar o derivar de representaciones y reafirmar al representar (Voss 2013: 8), reafirmar a un *ethos* como potencial preestablecido y encauzado por un hábito anquilosado. Esta contraactualización es la invitación del relato a ser críticos con las imágenes que evocamos en las representaciones, a asumir cierta responsabilidad por nuestros imaginarios y sus efectos resonantes. Es quizá un gesto humanista inscrito en una crítica a los fundamentos ilustrados del sentido común, de su mimesis y narratología naturalizadas (Askin 2016: 1-3).

Bibliografía

- AGUDELO MOLINA, Gloria (2015): “Sobre ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño; o el destino *fue* la violencia”, en *Letra Anexa*, n.º 1, noviembre, pp. 35-48.
- ARACAGÖK, Zafer (2012): “Desonance”, en *Parallax*, vol. 18, n.º 1, pp. 33-46.
- ARISTÓTELES (1969): *The Nicomachean Ethics*. Trad. e intr. David Ross. London: Oxford University.
- ASKIN, Ridvan (2016): *Narrative and Becoming*. Edinburgh: Edinburgh University.
- BOLAÑO, Roberto (2010): “El Ojo Silva”, en *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, pp. 215-228.
- BOUNDAS, Constantin V. (2006): “What Difference does Deleuze’s Difference Make?”, en Constantin V. Boundas (ed.), *Deleuze and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University, pp. 3-28.

- (2012): “Resonance and the Reversal of Platonism”, en *Parallax*, vol. 18, n.º 1, pp. 4-18.
- BOWDEN, Sean (2011): *The Priority of Events. Deleuze’s Logic of Sense*. Edinburg: Edinburgh University.
- BRENNAN, Teresa (2004): *The Transmission of Affect*. Ithaca/London: Cornell University.
- CANDIA CÁCERES, Alexis (2010): “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Revista Chilena de Literatura* 76, abril, pp. 43-70.
- CORRAL, María Manuela (2015): “Sujeto anómalo: ‘El Ojo Silva’, de Roberto Bolaño”, en *Síntesis. Artículos Basados en Tesinas de Grado* 6, pp. 264-284.
- DE LANDA, Manuel (2016): *Assemblage Theory*. Edinburg: Edinburgh University.
- DELEUZE, Gilles (1968): *Spinoza et le problème de l’expression*. Paris: Minuit.
- (1969): *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- (1980): *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- DIMITROVA, Zornitsa (2017): *Literary Worlds and Deleuze. Expression as Mimesis and Event*. London: Lexington.
- DUFFY, Simon (2006): *The Logic of Expression. Quality, Quantity and Intensity in Spinoza, Hegel and Deleuze*. Aldershot: Ashgate.
- EGYED, Bela (2006): “Counter-Actualisation and the Method of Intuition”, en Constantin V. Boundas (ed.), *Deleuze and Philosophy*. Edinburg: Edinburgh University, pp. 74-84.
- FERMAN, Claudia (2012): “Cuerpos masculinos en devenir: sociedades disciplinarias y afectos en la narrativa latinoamericana reciente (Bolaño, Feinmann, Saer, Gutiérrez)”, en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 151-171.
- FISCHER, María Luisa (2013): “‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño, o la ética arraigada de un cosmopolita”, en *Taller de Letras*, n.º 53, pp. 39-50.
- GONZÁLEZ, Daniuska (2013): *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo de Cultura Peruana.

- HÖFFE, Otfried (2011): “Die Form der Maximen als Bestimmungsgrund (§§ 4-6: 27-30)”, en Otfried Höffe (ed.), *Kritik der praktischen Vernunft*. Berlin: Akademie, pp. 55-70.
- LAWLOR, Leonard (2020): “The Categorical Imperative and Not Being Unworthy of the Event: Ethics in Deleuze’s Difference and Repetition”, en *Deleuze and Guattari Studies*, vol. 14, n.º 1, pp. 109-135.
- LEYS, Ruth (2017): “The Turn to Affect. A Critique” en R. Leys, *The Ascent of Affect*. Chicago/London: The University of Chicago, pp. 307-349.
- MASSUMI, Brian (2002): *Parables for the Virtual*. Durham/London: Duke University.
- PATTON, Paul (1996): “Concept and Event”, en *Continental Philosophy Review*, vol. 29, n.º 3, pp. 315-326.
- PÉREZ BERNAL, Ángeles M.^a del Rosario (2014): “Lo indiferenciado y el devenir en ‘El Ojo Silva’ de Roberto Bolaño”, en Ángeles M.^a del Rosario Pérez Bernal y María Luisa Becarlett Pérez (comp.), *Devenires de la literatura y la filosofía*. Ciudad de México: UAEM/Eón, pp. 17-42.
- ROBINSON, Richard (2006): “Aristotle on Akrasia”, en Otfried Höffe (ed.), *Aristoteles: Nikomachische Ethik*. Berlin: Akademie, pp. 187-206.
- VOSS, Daniela (2013): “Deleuze’s Rethinking of the Notion of Sense”, en *Deleuze Studies*, vol. 7, n.º 1, pp. 1-25.