

Magdalena Perkowska
(Hunter College and The Graduate Center, CUNY)

ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS: VIOLENCIA, FOTOGRAFÍA Y ÉTICA EN “EL OJO SILVA” DE ROBERTO BOLAÑO¹

Fecha de recepción: 10.05.2017 Fecha de aceptación: 21.09.2017

Resumen: Este ensayo propone una interpretación del cuento “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño (*Putas asesinas*, 2001) en la que se explora la relación entre la fotografía y la violencia propia de la sociedad contemporánea, una sociedad gobernada por la lógica del capitalismo global y la política del consumo, y cómo la confrontación con esta alianza oscura coloca al personaje en una situación límite que lo obliga a elegir entre tomar conciencia ético-política y devenir sujeto, o ignorar esta conciencia y ser una ausencia. Arguyo que en calidad de fotógrafo y a través de los proyectos fotográficos que lo llevan a la India, el protagonista participa en la violencia simbólica, reproduciendo un universo de sentido hegemónico para el lector y espectador occidental. La confrontación con la violencia infame y el rostro del *otro* vulnerable, en relación con el acto fotográfico, constituye un momento decisivo: es una cara-a-cara que exige responsabilidad por el otro (Levinas), un *evento* (Badiou) que obliga a decidir una nueva manera de ser. Este momento decisivo produce una respuesta afectiva que se corresponde con el modelo que establece la ética del cuidado, basada en amistad, cuidado y ternura.

Palabras clave: fotografía, violencia, evento (Badiou), responsabilidad (Levinas), ética del cuidado

Title: Regarding the Pain of Others: Violence, Photography, and Ethics in “Mauricio (‘The Eye’) Silva” by Roberto Bolaño

Abstract: The present essay proposes an interpretation of Roberto Bolaño’s short story “Mauricio (‘The Eye’) Silva” (*Putas asesinas*, 2001), in which I explore the relationship between photography and violence typical in contemporary society – a society governed by the logic of global capitalism and the politics of consumerism – and how a confrontation with this dark alliance puts the story’s protagonist in a limit situation that forces him to choose between taking an ethical-political stance by becoming a subject or ignoring this conscience call by being absent. I argue that as a photographer whose photographic assignments took him to India, the protagonist participates in symbolic violence by reproducing a hegemonic universe of meaning for Western readers and spectators. The confrontation with despicable violence and the face of a vulnerable *other*, in relation with a photographic act, constitutes a decisive moment. It is a face-to face encounter that demands responsibility for the Other (Levinas), an event (Badiou) that requires a new way of being. This decisive moment then produces an affective

¹ El título de presente ensayo alude intertextualmente a *Regarding the Pain of Others (Ante el dolor de los demás)*, de Susan Sontag (2003).

response, one which follows the model established by the ethics of care, based on friendship, concern, and affection.

Key words: photography, violence, event (Badiou), responsibility (Levinas), ethics of care

*The true life is present in the choice, in distance
and in the event.*

Alain Badiou, "Thinking the Event"

En el corazón mismo del entramado narrativo que es el cuento "El Ojo Silva" de Roberto Bolaño (*Putas asesinas*, 2001), se sitúan el centro laberíntico de una ciudad anónima en la India y el laberinto de los pasillos y cuartos oscuros de un templo o burdel en el que son castrados los niños dedicados al culto de un dios antiguo, niños rechazados después por sus padres y obligados a prostituirse. En ese lugar degradado, "lo sagrado convertido en mercancía" (Morales 2008: 75), un fotógrafo chileno, conocido por sus amigos como el Ojo Silva, saca una foto de uno de esos niños castrados. El fotógrafo sabe que esta foto lo condena, pero su relato intradieético, incrustado en la historia de una amistad narrada por un narrador anónimo (a todas luces, un *alter ego* de Bolaño) y extradiegético, revela que este gesto constituye también un momento decisivo, durante el cual el personaje se transforma en un sujeto ético-político que responde a la situación y actúa conforme a la verdad que acaba de entrever. En este ensayo propongo una lectura del cuento en la que exploro la relación entre la fotografía y la violencia del orden presente de la sociedad y la vida, "gobernado [...] por la ética, la política y la estética del consumo" (Morales 2008: 55) y, cómo la confrontación con esta alianza oscura coloca al personaje en una situación límite que lo obliga a elegir entre tomar conciencia ético-política y devenir sujeto (Badiou), o ignorar esta conciencia y ser una ausencia.

"La fotografía es ampliamente citada en la obra de Bolaño", afirma Valeria de los Ríos (2008: 244). Esta intertextualidad visual desempeña diversas funciones en la poética del autor chileno². En algunas ficciones, la fotografía es un elemento de verosimilitud referencial o comprobación testimonial, como sucede en *La pista de hielo*, *La estrella distante* o *2666*. En *La literatura nazi en América* y el cuento "Fotos" de *Putas asesinas* (al igual que en "El Ojo Silva"), las fotos sirven como prueba de la existencia de unas personas que el narrador afirma haber conocido, encontrado o investigado. En el cuento "El viaje de Álvaro Rousselot" (*El gaucho insufrible*), el escritor argentino de este nombre saca en París varias tomas de un *clochard*, como si tratara de fijar en el negativo, o descubrir

² Empleo el término "intertextualidad visual" en vez de "intermedialidad" porque, a diferencia de autores como W. G. Sebald o, en América Latina, Eduardo Belgrano Rawson, Elena Poniatowska, Mario Bellatin (entre otros), Bolaño nunca incorpora imágenes fotográficas en sus ficciones, sino que las (re)crea ecfrásticamente. Dado que la presencia fotográfica es textual, el término "intermedialidad" sería aquí inexacto. Sobre la interacción intermedial entre la narrativa y la fotografía en la novela latinoamericana, cf. Perkowska (2013).

por medio de la práctica fotográfica, la esencia o la autenticidad de este ser marginal parisino. No obstante, como ocurre con todos los procedimientos de la poética del autor chileno (la narración engastada, narradores intra- y metadieéticos, la focalización delegada, la figura del doble, entre otros), la fotografía es un dispositivo ambivalente que a la vez estabiliza y desestabiliza el universo de sentido de sus ficciones, borrando, a la manera de Borges, el deslinde entre realidad y ficción (discurso). “El viaje de Álvaro Rousselot” es un buen ejemplo de este doblez: si las fotografías que saca el argentino pretenden captar unos elementos “auténticos” de París, lo que revelan son lugares y poses convencionales, por lo que se puede asumir que desempeñan una función autorreflexiva sobre la representación. En textos como *Estrella distante* (me refiero en particular al capítulo seis de esta novela) y “El Ojo Silva”, por medio de las referencias fotográficas se articula también una dimensión ética, porque el personaje se posiciona ante el mal. En ambas ficciones el protagonista es un fotógrafo que, al fotografiar, comete un acto de violencia. Wieder, personaje de *Estrella distante*, es un oficial de la fuerza aérea chilena durante la dictadura pinochetista. Wieder asesina mujeres y retrata después (o durante) sus cuerpos torturados; el Ojo Silva es un fotógrafo comercial que saca la foto de un cuerpo violentado³.

La asociación entre fotografía y violencia es ya un lugar común en el discurso teórico y crítico sobre la fotografía. En su clásico libro *On Photography* (1977), Susan Sontag establece una analogía entre la cámara y un arma de fuego, entre disparar el obturador y disparar un arma (1990: 14)⁴. La cámara, observa Sontag, no viola ni mata físicamente, pero “there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed” (14). Buscando un encuadre estremecedor o perturbador, el fotógrafo tiene que distanciarse de la escena que observa, mantenerse al margen, permitir que siga sucediendo lo que se desarrolla frente a sus ojos y su lente. Tomar una foto, en particular en una situación que combina violencia, sufrimiento y vulnerabilidad, implica no intervenir: “Photography is essentially an act of non-intervention... in situations where the photographer has the choice between a photograph and a life, [he would usually] choose the photograph. The person who intervenes cannot record; the person who is recording cannot intervene” (11-12)⁵. La no intervención resulta particularmente perturbadora si el espectador tiene conciencia de que la fotografía fue premiada y/o circuló ampliamente en los medios, lo que significa que el sufrimiento representado fue

³ Sobre el vínculo entre la narrativa de Bolaño y la fotografía, cf. Jennerjahn (2002), De los Ríos (2008) y Maier (2016).

⁴ Una ilustración elocuente de esta analogía se observa en la fotografía de Hudea, una niña siria de 4 años, que el fotógrafo turco Osman Sağırlı tomó en el campo de refugiados en Atmeh, Siria, en diciembre de 2014. Al ver el lente con teleobjetivo de la cámara, la niña pensó que era un arma y aterrorizada, levantó las manos. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/03/150331_siria_imagen_nina_wbm.

⁵ El comentario de Susan Meiselas acerca de una de las fotografías incluidas en su foto-libro *Nicaragua* es un testimonio de una fotógrafa que confirma la afirmación de Sontag: “Look at the woman: running away from the bombing [of Estelí] with her baby. That photograph is taken by at least five different photographers, all at different points during her journey. She is literally vultured by us. No one is thinking to help her, including myself” (2008: 228).

convertido en mercancía e insertado en el circuito del consumo⁶. La violencia fotográfica se vuelve extrema si el fotógrafo se identifica con o es directamente uno de los victimarios, como es el caso de las fotografías tomadas durante los linchamientos de los africanos-americanos en el sur de los Estados Unidos, las sacadas antes o durante ejecuciones o en las rampas de selección de los campos de exterminio, las incluidas en el Informe de Jürgen Stroop sobre la liquidación del gueto de Varsovia, o, sin ir más lejos, las imágenes de torturas y humillaciones infligidas a los detenidos iraquíes por los soldados estadounidenses en la prisión de Abu Ghraib, que trascendieron en abril de 2004. Las fotografías de este tipo no solo representan la atrocidad cometida, sino que participan de ella al colaborar con el verdugo en la humillación de la víctima y al eternizar en un encuadre su sufrimiento, dolor, terror o muerte⁷.

Incluso si ninguna violencia o sufrimiento es inmediatamente visible en el encuadre, el contexto social de la toma o la actitud del fotógrafo para con los sujetos representados pueden producir una situación violenta, por indiscreta, desigual o explotadora. Sontag advierte que la cámara es capaz de “presume, intrude, trespass, distort, exploit, and, at the farthest reach of metaphor, assassinate” (13). Treinta años más temprano, en 1941, James Agee, escritor y periodista norteamericano, colaborador de Walker Evans en la producción del foto-ensayo *Let Us Now Praise Famous Men*, escribió: “Art and imagination are capable of being harmful” (1960: 232). Agee expresa en esta afirmación la conciencia de que la representación en general y la fotografía en particular tienen implicaciones sociales, incluso si se realizan para dar voz o visibilidad a los destituidos, marginados y/o los que sufren. La preocupación ética de Agee encuentra eco en la observación teórica de W. J. T. Mitchell, para quien “The «taking» of human subjects by a photographer (or a writer) is a concrete social encounter, often between a damaged, victimized, and powerless individual and a relatively privileged observer, often acting as the «eye» of power” (1994: 288).

¿Actúa el Ojo Silva como un ojo del poder? A primera vista, no pareciera. Como sucede en el caso de todos los personajes que deambulan por la red textual bolañesca⁸, la historia personal del Ojo se desarrolla en el marco de la actualidad, el momento que para Leonidas Morales corresponde al “presente desutopizado” (2008: 71), es decir, “un presente regido por la separación y la dispersión como efecto inmediato del ‘silenciamiento’ de la utopía y el fin de la aventura” (67). Se trata, pues, de un momento específico de la modernidad latinoamericana, determinado por la lógica del capitalismo tar-

⁶ La fotografía “Vulture Watching Straving Child”, tomada por Kevin Carter en Sudán del Sur el 11 de marzo de 1993 (publicada en el *New York Times* el 26 de marzo), por la cual el fotógrafo obtuvo el Pulitzer Prize for Feature Photography en 1994, es un buen ejemplo de esta situación.

⁷ En el terreno de la literatura, esta colaboración abyecta entre la violencia y la fotografía ocupa el centro del capítulo 6 de *Estrella distante* de Bolaño (1996).

⁸ La propuesta de leer las ficciones de Bolaño como una red es de Leonidas T. Morales: “En resumen, la escritura narrativa de Bolaño es más un *campo* (una expansión) que una línea, es más un *espacio* que una dirección. La articulación de los textos narrativos dentro de este campo o espacio responde desde luego a otro modelo, no al de la linealidad pero tampoco exactamente al del fragmento..., sino al modelo de la *red*” (2008: 56; cursiva original). A su vez, Oswaldo Zavala se refiere a las “calculadas correspondencias orgánicas” en la obra del chileno (2015: 22).

dío y la globalización que produce en los personajes un fuerte sentido de derrota o, como dice Morales, el fin de la aventura, lo que los empuja hacia “el vagabundear o la errancia” (Fischer 2013: 49). Al igual que tantos otros personajes del autor chileno, El Ojo es un ser en tránsito, a la vez literal y simbólico. Peregrina entre países (Chile, Argentina, México, Francia, la India, Alemania) y continentes (América Latina, Europa, Asia) como si la perspectiva de estabilidad y asentamiento fuera inconcebible o como si algo le impulsara sin cesar a desdibujar las fronteras y trazar una red geopolítica de errancia. El hecho de que el encuentro y la conversación entre el narrador y el Ojo Silva ocurran en una plaza anónima de Berlín es, en este sentido, relevante, porque se trata de una ciudad durante décadas *herida* entre el Este y el Oeste, significantes geográficos de una división ideológica; una ciudad donde, en el presente de la narración, después de la caída del muro, se cruzan los caminos entre occidente (América, Europa occidental) y oriente (Europa oriental y Asia), que son justamente los caminos recorridos por el Ojo⁹. Pero el Ojo transita también porque, como puntualiza la primera frase del narrador, “siempre intentó escapar de la violencia”, incluso si el precio de esta huida era la sospecha de cobardía (Bolaño 2001: 11).

La violencia, no obstante, no se reduce a los hechos sangrientos o llamativos que Žižek califica como violencia subjetiva: “actos de crimen y terror, disturbios civiles, conflictos internacionales”, “explosiones «irracionales»” que perturban el estado normal de las cosas (2009: 9, 10). Este tipo de violencia, llevada a cabo por agentes identificables, es un señuelo visible que fascina o espanta, pero impide pensar y, en consecuencia, “[distrae] nuestra atención del auténtico problema”, la violencia simbólica y sistémica que permanece invisible (21). El Ojo Silva huye de la violencia pero no necesariamente se desvincula del ojo (la mirada) del poder porque, en calidad de fotógrafo y a través de los proyectos fotográficos que lo llevan a la India, participa en la violencia simbólica, es decir, en (re)producir un universo de sentido hegemónico para el lector y espectador occidental (europeo). Ahora bien, es fundamental distinguir entre el Ojo Silva que viaja a la India y ese otro Ojo que se encuentra con el narrador en una plaza de Berlín para contarle el evento que lo transformó al confrontarlo con una zona oscura y abyecta, y obligarlo a tomar una decisión ética¹⁰. Esta transformación y su relación con el acto fotográfico es, arguyo, el nudo significativo del relato.

El Ojo Silva llega a la India de París, donde se ha radicado después de haberse marchado de México para trabajar como fotógrafo *free lancer* (Bolaño 2001: 14-15). Según el narrador, “su oficio y no la curiosidad de turista lo había llevado hasta [la India]” (16). La distinción entre fotógrafo y turista que señala el narrador es, en realidad, una suplementariedad (en el sentido derrideano) si tomamos en cuenta que todo turista es

⁹ Como señala María Luisa Fischer, no debe de pasar desapercibido el hecho de que la primera conversación entre el narrador y el Ojo Silva tiene lugar, veinticinco años antes, en un café de la Ciudad de México llamado La Habana: “La Habana y Berlín, los sitios donde ocurren las conversaciones de los amigos, encaminan la peripecia hacia la historia: la revolución cubana con la guerrilla como motor del cambio, y la ciudad donde cae el muro que marca el fin de los socialismos reales” (2013: 45).

¹⁰ Empleo aquí el término *evento* en dos sentidos. El primero es convencional y remite a una experiencia vivida; el segundo es el evento tal como lo define Badiou. Sobre esta definición y su aplicación al cuento de Bolaño, *vide infra*.

un fotógrafo *amateur* y que, según observa Sontag, todo fotoperiodista (y por extensión, todo fotógrafo profesional) es un turista profesional, un turista especializado (2003: 18). No solo llega el Ojo a la India de París, es decir, una ciudad que condensa el valor simbólico de la cultura y mirada europea, esa ciudad a la que, hasta por lo menos la década de los 70, debía peregrinar todo escritor o artista latinoamericano para realizar un viaje y una estadía de iniciación. El relato del Ojo evidencia también que como viajero ocupa una posición de privilegio ante el mundo que visita y retrata. El Ojo Silva se hospeda en la India –el nombre de la ciudad nunca se menciona–, “en un hotel en una zona tranquila, una habitación con aire acondicionado” (Bolaño 2001: 18). En esta “zona tranquila” deben vivir familias adineradas y mimetizadas, porque por la ventana del hotel, que da a un patio de una casa particular, el Ojo puede ver a unos niños indios con corbata, señal clara de que asisten a una escuela europea o americana. De este hotel cómodo en una “zona tranquila”, el Ojo Silva sale durante una semana *armado* de una cámara, y las fotos que toma participan en su confrontación visual con el mundo del otro¹¹.

Estas fotos ilustrarían dos proyectos visuales y comerciales que se publicarían en Francia, ambos de un evidente carácter “orientalista” y exotizante. El primero era “un típico reportaje urbano” (16) destinado a las mesitas de sala en Europa, en el que la India sería representada, según le explica el Ojo al narrador, “a medio camino entre *India Song* [de Margarite Duras] y *Sidharta* [de Herman Hesse]”:

casas coloniales, jardines derruidos, restaurantes de todo tipo, con predominio más bien del restaurante canalla o del restaurante de familias que parecían canallas y sólo eran indias, y también fotos del extrarradio, las zonas verdaderamente pobres, y luego el campo y las vías de comunicación, carreteras, empalmes ferroviarios, autobuses y trenes que entraban y salían de la ciudad, sin olvidar la naturaleza como en un estado latente, una hibernación ajena al concepto de hibernación occidental, árboles distintos de los árboles europeos, ríos y riachuelos, campos sembrados o secos, el territorio de los santos. (17)

Ninguna de esas fotos modificaría el saber convencional sobre la India como país distante, exótico y, definitivamente, *otro*; ninguna de ellas alteraría la manera como un espectador occidental se imagina un país oriental. Esta “India exótica *light*” (Fischer

¹¹ El cuento de Bolaño y su protagonista, un fotógrafo-turista que llega a la India y desde la comodidad de las instalaciones turísticas de lujo observa la otredad y la miseria, evocan el relato “Turismo aconsejable” de Julio Cortázar, basado en su segunda visita a la India (enero-marzo de 1968) e incluido en *Último Round* (1969). El texto narra la visita de un turista occidental a la Estación Howrah en Calcuta. El turista cortazariano llega en avión, “porque ya a nadie se le ocurre llegar en tren con ese calor y esas demoras” (1969: 125-126) y “se aloja en un gran hotel del centro, los únicos preparados para recibir a un europeo o a un indio adinerado” (1969: 128). Como el Ojo Silva, el turista anónimo de “Turismo aconsejable” se confronta con el otro destituido y sufriente que, en su caso, son centenares o millares de personas indigentes que viven a la intemperie (a la vez climática y social) y entre los rieles de tranvías en la plaza frente a la estación Howrah de Calcuta y en la estación misma; el turista decide visitar ese lugar porque “las guías afirman que el ambiente es pintoresco [y] porque algún amigo de Delhi o de Bombay le ha dicho que si quiere conocer la India tiene que asomarse un rato a la Howrah Station” (1969: 128), recomendación que el destinatario parece haber malinterpretado. Para un convincente estudio de “Turismo aconsejable”, cf. Russek (2004).

2013: 44) circularía como objeto de consumo en el mercado global de bienes culturales para el cual, al fin y al cabo, trabaja el Ojo como fotógrafo contratado por una editorial francesa. Las ventas de la publicación serían una medida de su éxito profesional y económico. El hecho de que tanto esa editorial como el fotógrafo mismo estimaran que para realizar dicho trabajo bastaría con una semana, señala que ni la empresa ni su agente consideran que la representación del otro para un colectivo hegemónico es siempre un “encuentro social” (como dice Mitchell) y que, para mitigar un poco este ejercicio de poder visual es necesario que el fotógrafo logre una visibilidad negociada, es decir, una postura que reconozca la autonomía del Otro y dé espacio a su auto-expresión y revelación (Shloss 1987: 7, 14, 245)¹².

El tiempo que el Ojo no tiene sería todavía más necesario para el segundo de los proyectos que debe realizar simultáneamente y que implica un ejercicio extremo de violencia escópica. El segundo encargo consiste en ilustrar “un texto de un conocido escritor francés que se había especializado en el submundo de la prostitución” (Bolaño 2001: 17). Llama la atención la doble subordinación del Ojo en el marco de esta producción: él mismo depende de un escritor con ambiciones globales (la serie de este autor “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”, 17), quien explota las modas del mercado (un proyecto intermedial sobre la marginalidad) y estetiza todo aquello que puede ser comerciable. A su vez, las fotografías del Ojo dependen por completo del texto, ya terminado, que van a ilustrar, vale decir, repetir por medio del registro visual lo que afirma la palabra, darle un peso referencial a la construcción verbal del reportaje. Ambos proyectos construyen al Otro y el lugar del otro como objeto de consumo para el lector/espectador occidental; ninguno de ellos requiere del fotógrafo una actitud cuestionadora o creativa, y el Ojo cumple con esta expectativa porque “uno está para complacer a los editores” (17) y, desde luego, a los lectores.

Mientras el fotógrafo realiza su tarea sobre el submundo prostibulario, uno de los chulos que lo guían le ofrece “relación carnal con una de las putas” (18). Cuando el Ojo, quien es homosexual, se niega, lo llevan a un burdel de “jóvenes maricas” (18). En su relato de ese momento, el Ojo pronuncia una frase enigmática, ambigua: “Ya estaba dentro de la India y no me había dado cuenta” (18). ¿De qué no se había dado cuenta y qué significa, en este contexto preciso, “estar ya dentro de la India”? ¿Se le revela en este lugar sórdido el corazón oculto y oscuro del mundo que retrata para los lectores privilegiados del conocido escritor francés? ¿Es que llevaba ya varios días sacando fotos de la India y no se había dado cuenta de la miseria y la explotación?, ¿no se había dado cuenta de la complicidad de su mirada y su trabajo con la mirada hegemónica que objetualiza y mercantiliza con eficacia lo que encuadra? Porque una cosa queda clara: a través de su segundo proyecto el Ojo Silva participa en la producción de la pornomiseria. Con este término, acuñado en los años 70 en Colombia, se designa

¹² Véase también esta afirmación de Shloss, que figura en las conclusiones: “Unless a photographer actively and self-consciously modulates his or her position in relation to others, the camera sets up the world as something to be looked-at rather than as something to be experienced from-the-point-of-view-of another or as reciprocal looking back and forth” (1987: 254).

the artistic exhibition of social ills that, under the guise of denouncing exploitation and violence, exerts a scopic violence of its own. [...] the concept of pornomiseria underscores the objectification and the bonus of enjoyment that, raising the moral status of the viewer, exculpates the viewer as ontologically distant from the victimization the artwork encapsulates. What pornomiseria names is often aimed at an international projection, feeding a metropolitan taste for the political engagement of artists. (Rosenberg 2016: 105-106)

¿Pertenece el trabajo del Ojo a la categoría de fotografía voyeurista que se disfraza de humanismo (fotografía humanista) y conduce al espectador hegemónico al auto-engaño ético? ¿Se da cuenta allí, en medio de un burdel ruin, que él, quien siempre ha huido de la violencia, se encuentra en el centro de su poder y participa en ella? En el mismo párrafo, el narrador apunta que “[e]sa noche el Ojo se enfermó” (Bolaño 2001: 18). Otra constatación ambigua, porque nada más se dice sobre este suceso, pero no es imposible concluir que esta súbita enfermedad, cuya naturaleza puede ser abyecta, marca la crisis del sujeto desestabilizado por el descubrimiento de su complicidad, aunque sea involuntaria, con la abyección de la violencia.

Leonidas Morales observa que las historias de los personajes de Bolaño registran la experiencia propia de la vida cotidiana urbana contemporánea pero, al mismo tiempo,

se abren a una zona limítrofe del mundo, la de sus *bordes inferiores*. Una zona oscura donde el mundo (el poder del mundo) oculta aquello que él mismo excluye como condición de su posibilidad. [...] Las historias de los personajes de Bolaño orillan esa zona oscura y, de pronto, entran en ella. (2008: 60)

El burdel que el Ojo Silva visita esa noche simboliza en el relato esta “zona oscura” a la que se refiere Morales. A diferencia de la “zona tranquila” (Bolaño 2001: 18) donde se aloja el fotógrafo, el prostíbulo, descrito como “el peor de todos” (19), se encuentra en una zona adonde se llega “por calles estrechas e infectas” (18). Su interior, describe el Ojo al narrador, “era un laberinto de pasillos, habitaciones minúsculas y sombras” (18). La pequeña fachada del establecimiento no permitía imaginar la maraña de espacios sombríos que ocultaba, al igual que la fachada –en este caso, vistosa, brillante y llamativa– de la modernidad globalizada encubre “aquello que [ella misma] excluye como condición de su posibilidad”. Al tomar fotos para el reportaje sobre el submundo de la prostitución, el Ojo se encuentra orillando, como apunta Morales, esta zona sombría. Al visitar el burdel especializado, de repente entra en ella y entonces se produce el momento decisivo, porque en este límite entre adentro y afuera, entre zonas de visibilidad e invisibilidad, el sujeto tiene que decidir si será un sujeto ético-político o una ausencia, es decir, tiene que tomar una decisión frente a la situación de opresión y violencia que se desarrolla ante su mirada (sus ojos). En el cuento de Bolaño, este momento es también un evento fotográfico:

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 yo, dijo el Ojo. Nadie se puede hacer una 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 condenándome para toda la eternidad, pero lo hice. (20; cursiva original)

La toma de la foto supone aquí un intento por representar lo irrepresentable que es, en este caso, no tanto el crimen cometido contra un cuerpo inocente, sino la expresión de la víctima en la que se plasman “al mismo tiempo” (como subraya el Ojo mediante la enunciación del narrador) la sumisión (“atemorizada”) y el desafío (“burlona”). En las memorias del Ojo Silva, la foto que saca (y que no se describe en el texto más allá del fragmento citado) lo condena, porque tomarla implicó el ejercicio de poder: el poder del que mira, el poder del que somete al otro a su propósito y voluntad, el poder del que decide. En otras palabras, al tomar esa foto, el Ojo Silva perpetúa el modelo dominante de visibilidad y su violencia simbólica.

El concepto de momento decisivo opera en esta escena en varios sentidos. El primero es fotográfico y acuñado por el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, para quien el instante decisivo es “el momento en el que se conjugan el tiempo oportuno más la composición visual de un contenido o tema” (Colorado Nates 2011, en línea). Nada detalla el relato del Ojo sobre la composición de la foto que, como ya se ha señalado, no figura en la narración como una imagen textual, pero la breve rememoración del personaje remite al aspecto temporal del instante decisivo, esto es, a la capacidad que tiene la fotografía de “[fijar] para siempre el instante preciso y fugitivo” (Cartier-Bresson 2002, en línea). Y, se pregunta Cartier-Bresson, “¿Qué hay más fugitivo y transitorio que la expresión de un rostro humano?”. Es esta expresión fugitiva e indecisa entre el temor y la burla la que el Ojo capta en su foto, junto con la condición indecisa del niño que parecía una niña, tanto por su edad como por la violencia ejercida contra su cuerpo.

Ahora bien, en el pensamiento del fotógrafo francés, el instante decisivo no es solamente un asunto de técnica y práctica, sino que conlleva un componente ético porque es también un momento relacional de reconocimiento mutuo del fotógrafo y su(s) objetos(s), cuando “el descubrimiento de uno mismo se da [...] al mismo tiempo que el descubrimiento del mundo que nos rodea” (Cartier-Bresson 2002, en línea). El descubrimiento que hace el Ojo Silva es atroz; lo registra y se condena a sí mismo por este acto de poder y, por qué no, de crueldad. No obstante, en este mismo momento de mirar al otro, el Ojo Silva comienza a mirarse a sí mismo y devenir otro¹³. Le cuenta al narrador que un rato después del encuentro con el niño

¹³ En su reflexión acerca de la analogía entre las prácticas de representación de los fotógrafos y los escritores y las implicaciones sociales de la literatura y fotografía, Shloss pone el énfasis en las formas de visibilidad que se producen durante el acto de representación. Como ya he señalado, la autora argumenta que en el caso de la fotografía, para que la observación no se convierta en un ejercicio de poder es necesario que el fotógrafo logre una visibilidad negociada, lo que significa dar espacio a la auto-expresión y revelación del Otro fotografiado (1987: 7, 14, 245). En la literatura esta negociación implica, en cambio, que la observación tiene que incluir al observador, de modo que el que mira y muestra al Otro también se mire y revele a sí mismo y su propia situación en el mundo (1987: 18-19). Es lo que sucede con el personaje del Ojo en el cuento de Bolaño.

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 el interior lo único que hacía era maquinar. No un plan, no una forma vaga de justicia, sino una voluntad. (Bolaño 2001: 21)

Se podría argüir que en este momento decisivo de visibilidad mutua se realiza el cara a cara levinasiano, un reconocimiento de la alteridad del otro que conlleva una revelación de sí mismo: “A bad conscience which comes to me from the face of the other who, in his mortality, uproots me from the solid ground where, as a simple individual, I stand and persevere naively –naturally– in my stance. A bad conscience which puts me in question” (Levinas 1998: 148). Esta confrontación cuestiona al ser, lanzando una pregunta que no espera una respuesta teórica a modo de información, sino que requiere responsabilidad, entendida como “the excellence of ethical proximity in its sociality, in its love without concupiscence” (148). Llevado por este impulso de responsabilidad, el fotógrafo recurre a un necesario acto de violencia (aludida en el relato del narrador de forma elíptica, con una constatación lacónica de que “hubo violencia”, Bolaño 2001: 22), la que siempre ha repudiado y cuyo ejercicio lo une al “destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta” (22): el Ojo Silva rapta al niño castrado junto con otro más pequeño al que iban a castrar y huye con ellos a un lugar aislado de la India, abandonando, por lo menos por el momento, la carrera de fotógrafo y los proyectos sobre la “otredad” vista y encuadrada por los que se atribuyen el derecho y control del ver, que tenía encargados. Es un acto radical, también como una forma de la negociación de la visibilidad, porque el Ojo abandona la posición del observador del Otro para incorporarse en la experiencia vivida de ese Otro.

También es posible argumentar que el secuestro de los niños, acto ético de responsabilidad para con el otro vulnerable, es el resultado inevitable de una transformación que Alain Badiou llama *evento*¹⁴. El *evento* es un encuentro de índole lacaniana que interrumpe, fractura, agujerea la normalidad estructuradora, el *statu quo*, “lo que hay” ordinario (designado como “la situación”) (Badiou 2002: 40-41)¹⁵; es un acontecimiento que en o ante una situación de dominación (del Estado, del capital, del mercado) obliga a “decidir una nueva manera de ser” (41) y a adherirse a ella, serle fiel.

[El proceso de verdad se origina] en la decisión de relacionarse de ahora en adelante con la situación desde el punto de vista del suplemento del acontecimiento. Designemos esto como una fidelidad. Ser fiel a un acontecimiento es moverse en la situación

¹⁴ La asociación en mi lectura de Badiou y Levinas implica un cierto riesgo, dada la crítica de la ética del otro, que toma su punto de partida en las tesis de Levinas, realizada por Badiou en *Ethics*. Al mismo tiempo Badiou considera que el pensamiento ético de Levinas no es filosófico, sino religioso. Sin embargo, muchos puntos comunes se pueden discernir en la ética de estos dos pensadores. El primero, y quizá el más importante, es que para ambos la toma de conciencia ética es una respuesta a un encuentro (el cara-a-cara, el evento). El otro es que este encuentro exige del sujeto una constancia, que en un caso se manifiesta en la responsabilidad y, en el otro, en la fidelidad. Y por último, la acción ética del sujeto debe ser desinteresada: Levinas alude al amor sin concupiscencia, Badiou liga la perseverancia del ser con el desinterés.

¹⁵ Las traducciones de *Ethics* son mías.

que este acontecimiento ha suplementado, pensando (aunque el pensamiento es una práctica, un poner a prueba) la situación ‘según’ el acontecimiento. Lo que, bien entendido, ya que el acontecimiento estaba fuera de todas las reglas normales de la situación, obliga a inventar una nueva manera de ser y de actuar en la situación. (41-42)

La fidelidad implica, entonces, creer en la posibilidad de lo posible (un acto político), sobre todo cuando lo posible es declarado imposible por la opinión que defiende “lo que hay”, esto es, para la época representada en el cuento, la dominación del sistema capitalista global y de la lógica del mercado. Presupone “no ceder sobre su propia captura por un proceso de verdad” (47), no abandonar lo que lo ha atrapado a uno, perseverar, aunque la opinión declare que esta perseverancia es irracional e inútil, aunque parezca que va en contra de intereses propios y del sentido común¹⁶.

El Ojo huye con los niños realizando un viaje largo, pero en espiral, que termina en una aldea perdida “en alguna parte de la India” (Bolaño 2001: 23), donde los tres se establecen. Se incorporan a la vida de la comunidad local y ellos mismos crean una pequeña comunidad afectiva basada ya no en una institución familiar normativa, sino en el concepto de familia como amistad, cuidado y ternura. Esta experiencia diferente de lo familiar es un ejemplo de “los pequeños instantes de esperanza visibles en los intersticios de la muerte, la corrupción y la miseria” (Zavala 2015: 20) que Oswaldo Zavala reseña en otro texto de Bolaño (2666) y que, junto con la solidaridad y la amistad, propone como “formas alternativas de resistencia” (2015: 24) ante la violencia sistémica de la lógica del capitalismo tardío y la globalización. De hecho, Morales sugiere que la huida representa un retorno de la utopía, su nuevo avatar que el crítico relaciona con la utopía social chilena de la época de Allende y la Unión Popular (2008: 75). Efectivamente, algunas palabras del Ojo que el narrador reproduce, señalan un creer en la posibilidad de otra cosa, otra realidad, y una exaltación ante esta posibilidad, la presencia súbita de sensaciones hasta ahora ausentes en la experiencia del Ojo en el exilio. Antes de la huida, todavía en el burdel y frente a la evidencia de la violencia, el Ojo estaba maquinando una “voluntad” (Bolaño 2001: 21). Después del secuestro de los niños, cuando ya se encontraba con ellos en la calle, lo dominó “la sensación de exaltación que creció en su espíritu cada vez mayor, una alegría que se parecía peligrosamente a algo similar a la lucidez, pero que no era (no *podía* ser) lucidez” (22). Capturado por el evento, el Ojo experimenta su “nueva manera de ser”; la violencia a la que recurre y la huida son solo el primer acto de este nuevo ser y actuar. El segundo y el más importante es devenir “otra cosa”. Dice el narrador: “Y entonces el Ojo se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él empleó no fue «otra cosa» sino «madre». Dijo madre y suspiró. Por fin. Madre” (22).

La nueva manera de ser y actuar que el Ojo inventa como una decisión ética motivada por el evento y como una forma de responsabilidad ante el otro violentado y vulnerable, es ser madre. Cuando el narrador y el Ojo se encuentran en Berlín, el Ojo sigue

¹⁶ Mi interpretación de “El Ojo Silva” desde una perspectiva que incluye el pensamiento de Badiou (evento y fidelidad) se comunica con la lectura de la obra de Bolaño que realiza Oswaldo Zavala en su estudio *La modernidad insufrible* (2015: 181-182).

siendo fotógrafo, pero sus recuerdos revelan que dejó de serlo desde el momento decisivo en el burdel hasta el fin de su estadía en la India, que duró aproximadamente un año y medio (24). Se lo prohibía aquella foto del niño castrado que sacó en el burdel, se lo exigía su nueva condición de sujeto ético. Ahora bien, el hecho de que el Ojo se haya convertido en madre es significativo porque permite leer el cuento a la luz de la ética del cuidado y relacionar esta teoría moral con los modelos filosóficos de Levinas y Badiou. Si las propuestas de Levinas y Badiou reflexionan sobre la toma de conciencia ética como respuesta a un encuentro (el cara-a-cara, el evento), la ética del cuidado permite pensar en un modo particular de intervención después del momento decisivo. Como una perspectiva filosófica feminista o, como afirma Virginia Held, una ética feminista, enraizada en la valoración feminista del cuidado y del trabajo de cuidar percibidos en el pasado como ocupaciones “femeninas”, domésticas y no remunerables, la ética del cuidado propone un acercamiento interpersonal o relacional (la relacionalidad del cuidar) y contextual a la moralidad y la toma de decisiones, distanciándose de las teorías dominantes de la moral, como la ética aristotélica de la virtud, la ética de Kant o el utilitarismo (Held 2006: 4, 9, 12)¹⁷. Altamente relevante tanto para círculos familiares y personales, como para contextos globales y políticos, la ética del cuidado concibe el cuidado como un compromiso moral y una respuesta ante la vulnerabilidad y la fragilidad del otro:

what is distinctive in all such relations is that the one-caring acts in response to a perceived need on the part of the cared-for. [...] This response might be irrational, since caring involves the commitment to do something, however remote the possibilities of success, to improve the cared-for's condition. ... Ultimately, there is a defining imperative to act that is a critical function of what it means to care. (Dunn y Burton 2016, en línea; énfasis original)

Otro aspecto crucial de la ética del cuidado es su argumentación a favor de una forma más compasiva de la interacción humana, basada más en los sentimientos que en la razón. Nell Noddings escribe al respecto: “Lo que nos motiva no es la razón, sino el sentimiento hacia el otro” (2009: 40). También Held enfatiza la condición afectiva de la ética del cuidado al señalar que esta, en contraste con abordajes racionalistas, valora la sensibilidad y las emociones, en particular aquellas que, como la simpatía y la empatía, permiten evaluar apropiadamente la situación y determinar la mejor respuesta moral (2006: 10-11).

Si ahora volvemos al relato de Bolaño, se hace evidente que la respuesta o reacción del Ojo Silva ante la trata de los niños¹⁸, se corresponde con el modelo que establece la ética del cuidado. El sentimiento, más que la razón, guía sus acciones que son una respuesta inmediata –sin preparativos, sin valoraciones de la posibilidad del éxito, sin pla-

¹⁷ Para las primeras teorizaciones de la ética del cuidado, cf. Gilligan (1982) y Noddings (1984). Para una reflexión más reciente, Held (2006).

¹⁸ Uso el término “trata” en el sentido que le otorga Fernando Ulloa, como una referencia “a todas las formas de *distrato* cruel” (2012: 141): “toda trata equivale a reducir la víctima a una dependiente prostitución, aunque esto no implique un sentido sexual” (142). En el cuento de Bolaño, lo implica.

nificación ninguna, sin prever el desenlace y sin concupiscencia— ante los niños violentados y convertidos en objeto de intercambio. Al mirar la efigie del dios al que se le ofrece cada año un niño castrado, el Ojo siente la rabia y el odio, sentimientos que lo empujan a actuar. La ira, señala Philip Fisher (siguiendo a Aristóteles), es una pasión clásica que motiva hacia una acción de justicia: “Anger in its legitimate form has its source in the feeling and the perception of injustice” (2002: 175). En el marco de su reflexión sobre la función de los sentimientos en la ética del cuidado, Held confirma este dictamen al constatar que la ira “may be a component of the moral indignation that should be felt when people are treated unjustly or inhumanly, and it may contribute to (rather than interfere with) an appropriate interpellation of the moral wrong” (2006: 10). Es lo que sucede con el Ojo: su respuesta es más afectiva que racional, es un impulso emocional, por eso más tarde dice que sentía “una alegría que se parecía peligrosamente a algo similar a la lucidez, pero que no era (no *podía* ser) lucidez” (Bolaño 2001: 22). “No era (no *podía* ser) lucidez” porque la indignación ante el dolor de los demás y la empatía con su fragilidad sobrepasan la razón y obligan a actuar afectivamente.

La “nueva manera de ser” del Ojo, ser madre, comunica la misma prioridad afectiva en el proceso del cuidar. Como ya he señalado, el Ojo crea para los niños una pequeña comunidad familiar alternativa —él y ellos dos—, en la que él es a la vez padre y madre, y que se cimienta sobre la amistad, el cuidado y la ternura: ellos le llaman por su apodo, él les enseña inglés y matemáticas, los ve jugar, los observa dormidos para calmar su ansiedad. Ellos le sonríen. El buen trato, que es el “nombre adulto de la ternura” (Ulloa 2012: 141), equivale al reconocimiento de la humanidad del otro vulnerable y le devuelve la dignidad. El cuidado maternal y la ternura apartan la violencia y la dominación, restituyen la niñez y el bienestar. De este modo, la ética del cuidado que pone en práctica el Ojo-madre revela su potencial político porque cuestiona la ideología individualista y deshumanizadora de la modernidad y del “presente desutopizado” (Morales 2008: 71) en el que existen (sobreviven) los personajes de Bolaño, incluido el Ojo. Por eso, la huida y la convivencia con los niños en la aldea se podrían entender como un retorno simbólico de la utopía (Morales 2008: 75), el sueño de una comunidad basada en otros principios que la competencia y el consumo, hecho realidad por un breve momento, al igual que sucedió a principios de los años 70 en Chile. Y la pequeña aldea perdida en la vastedad de la India, sería entonces un “lugar político” creado por un acto político (el cuidado) que transforma (Badiou 2000, en línea).

No obstante, esta utopía no tiene cabida en el “presente desutopizado” que, regido por el capital, el mercado y el interés, ha expulsado o silenciado el pensamiento utópico (emancipación, igualdad, libertad; “la posibilidad de no ser esclavos”; Badiou 2000, en línea), tildándolo de imposible. Por eso el Ojo “de alguna forma siempre sup[o] que estaba en el interior de un sueño, que eso no era la realidad” (Bolaño 2001: 24). Una enfermedad (sin nombre, como tantos otros elementos en el cuento) llegó a la aldea y los niños murieron (24). Esa enfermedad sin nombre es simbólica, sostiene Morales: “los niños mueren porque no es posible en su mundo (el del Ojo, el nuestro), la utopía” (2008: 75). Y para el Ojo se repite una experiencia del pasado: la muerte de la utopía después de un breve momento de exaltación y esperanza. Después de un acto de valentía

desinteresado que, en contra de la ideología dominante, afirma la posibilidad de otra cosa e intenta realizarla, adviene la tristeza¹⁹.

Por eso el cuento termina con un llanto irrefrenable del personaje, cuyo significado han comentado Morales (2008: 76) y Fischer (2013: 48-49). “Las razones del llanto”, afirma Fischer, “también dibujan un [sic] espiral, que parte de los hijos muertos, para ampliarse hasta alcanzar a los que perdieron la vida luchando por el cambio en Latinoamérica” (2013: 48); es “una forma de comunicación y un duelo diferido que ocurre en el presente” (49). También Morales interpreta el llanto como significante de un luto, pero conecta el luto no con *los muertos*, sino con *la muerte* de la utopía, con el entendimiento insoponible de la futilidad de todo esfuerzo para trascender los límites del presente desutopizado, con “el dolor de un sujeto despojado de su derecho al sueño y a la aventura” (2008: 76). Sin embargo, concluye, “las lágrimas son, en la narrativa de Bolaño, el lugar de la esperanza” porque constituyen “un signo de protesta por la situación que las provoca (el estado del presente, del aquí) y a la vez... un signo de petición implícita de su redención” (76). En el caso del Ojo, es necesario añadir, el llanto (duelo, protesta, petición) marca también una transformación del personaje mismo, una operación ética y política que convierte al Ojo-fotógrafo en el Ojo-madre. El primero es un turista visual en una realidad-producto de la “modernidad cruel” (Franco 2013: 2) que, siendo él mismo un sobreviviente y un sujeto marginado en su medio inicial (la izquierda latinoamericana), opera no obstante de acuerdo con la ética y política del consumo, como agente de una visualidad hegemónica diseminada por el mercado global. El segundo, es un sujeto ético y político que se entrega al cuidado y la ternura para resistir a la “connivencia con la crueldad” (Ulloa 2012: 113) del presente y afirmar, a través de esta resistencia, que otro mundo es posible²⁰. El llanto, no solo al final del cuento, sino también en varias etapas de la trama, es el signo afectivo de esta transformación o concienciación ética, en sí misma esperanzadora, a pesar de la derrota de la pequeña comunidad de ternura.

BIBLIOGRAFÍA

- AGEE, James (1960 [1941]) *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston, Houghton Mifflin.
- BADIOU, Alain (2000) “¿Qué es la política?”. *Acontecimiento*. 19-20. <http://grupoacontecimiento.com.ar/acontecimiento-19-20-2000/> [15.04.2017].
- (2002) *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*. London, Verso.

¹⁹ Me baso, para formular esta idea, en el siguiente comentario de Ignacio Echeverría: “En lo que va dicho han surgido ya con alguna reiteración dos palabras claves en toda lectura que quiera hacerse de la obra de Bolaño. Una de ellas es *tristeza*. La otra, *valentía*” (2008: 443, cursiva original).

²⁰ Fernando Ulloa: “convivir indiferente ante las penurias de grandes sectores sociales supone una connivencia con la crueldad” (2008: 113). Alain Badiou: “La política es una afirmación. La afirmación de que otro mundo es posible. Y se puede afirmar que otro mundo es posible en un punto muy pequeño. No necesitamos cambiar el mundo para afirmar que otro mundo es posible. Necesitamos cambiar algo” (2000, en línea).

- (2009) “Thinking the Event”. En: Alain Badiou y Slavoj Žižek *Philosophy in the Present*. Cambridge, Polity Press: 1-48.
- BOLAÑO, Roberto (2001) *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.
- CARTIER-BRESSON, Henri (2002 [1966]) “El instante decisivo”. *El Malpensante*. 43. http://www.elmalpensante.com/articulo/2006/el_instante_decisivo [2.05.2017].
- COLORADO NATES, Óscar (2011) “«El instante decisivo» de Henri Cartier-Bresson”. *OscarenFotos.com*. 19.11.2001. <https://oscarenfotos.com/2011/11/19/el-significado-del-instante-decisivo-de-henri-cartier-bresson/> [2.05.2017].
- CORTÁZAR, Julio (1969) “Tursimo aconsejable”. En: *Último Round*. T. 1. México, Siglo Veintiuno Editores: 123-147.
- DE LOS RÍOS, Valeria (2008) “Mapas y fotografías en la obra d Roberto Bolaño”. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.) *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya: 237-258.
- DUNN, Craig P. y BURTON, Brian K. (2016) “Ethics of Care”. En: *Encyclopaedia Britannica*. 17.3.2016. <https://www.britannica.com/topic/ethics-of-care> [22.04.2017].
- ECHIVARRÍA, Ignacio (2008) “Bolaño extraterritorial”. En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.) *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya: 431-445.
- FISHER, Philip (2002) *The Vehement Passions*. Princeton – Oxford, Princeton University Press.
- FISCHER, María Luisa (2013) “«El Ojo Silva» de Roberto Bolaño, o la ética arraigada de un cosmopolita”. *Taller de Letras*. 53: 39-50.
- FRANCO, Jean (2013) *Cruel Modernity*. Durham, NC – London, Duke University Press.
- GILLIGAN, Carol (1982) *In a Different Voice: Psychological Theory and Women’s Development*. Cambridge, Harvard University Press.
- HELD, Virginia (2006) *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford, Oxford University Press.
- JENNERJAHN, Ina (2002) “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las «Acciones de arte» de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”. *Revista de Crítica Literaria*. 56: 69-86.
- LEVINAS, Emmanuel (1998) *Entre nous. Thinking-of-the-Other*. New York, Columbia University Press.
- MAIER, Gonzalo (2016) “Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño”. *Neophilologus*. 100 (2): 213-227.
- MEISELAS, Susan (2008) “Voyages”. En: Kristen Lubben (ed.) *Susan Meiselas: In History*. New York, International Center for Photography: 223-231.
- MITCHELL, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press.
- MORALES, Leonidas T. (2008) “Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza”. *Atenea*. 497: 51-77.
- NODDINGS, Nell (1984) *Caring. A Feminine Approach to Ethics & Moral Education*. Berkeley, University of California Press.
- (2009) *La educación moral. Propuesta alternativa para la educación del carácter*. Buenos Aires, Amorrortu.

- PERKOWSKA, Magdalena (2013) *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert.
- RUSSEK, Dan (2004) “Verbal/Visual Braids: The Photographic Medium in the Work of Julio Cortázar”. *Mosaic*. 37 (4): 71-86.
- ROSENBERG, Fernando (2016) *After Human Rights. Literature, Visual Arts, and Film in Latin America, 1990-2010*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- SHLOSS, Carol (1987) *In Visible Light. Photography and the American Writer 1840-1940*. New York – Oxford, Oxford University Press.
- SONTAG, Susan (1977) *On Photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- ULLOA, Fernando O. (2012 [2011]) *Salud ele-Mental. Con toda la mar detrás*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- ZAVALA, Oswaldo (2015) *La modernidad insufrible. Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. Chapel Hill, NC, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- ŽIŽEK, Slavoj (2009 [2008]) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.