

León ponencia. 8-5-2015

Apuntes, ideas y reflexiones sobre la escritura excéntrica  
(en perfecto estado de desorden)

Clara Obligado

Voy a partir de algunas citas que hablan de la situación de una literatura que podríamos llamar transterrada, o excéntrica, y que me llevaron a mí a pensar alguna de las ideas que quiero compartir con vosotros. La primera cita es de Agota Kristof, una escritora húngara exilada en Suiza,

*... la lengua francesa, ella también, es una lengua enemiga. Pero hay otra razón, y es la más grave: esta lengua está matando mi lengua materna.*

*Me dejé en Hungría mi diario de escritura secreta, y también mis primeros poemas. También dejé a mis hermanos, mis padres; sin avisarles, sin despedirme de ellos, sin decirles adiós. Pero sobre todo, ese día, ese día de finales de noviembre del año 1956, perdí definitivamente mi pertenencia a un pueblo.<sup>1</sup>*

Me gustan estas citas porque, además de la problemática concreta del escritor, dan cuenta del estado de ánimo del que tiene que emigrar.

Otra situación también interesante plantea Assia Djebar, (Argelia, 1936) una de las escritoras más reconocidas del mundo árabe, nos explica la dimensión del multilingüismo con el que se enfrenta dentro de su propio país, por el hecho de ser mujer.

*Tenemos el francés para la escritura secreta, el árabe para la comunicación con Dios, el líbico-berber para conectar con el pasado más antiguo y, finalmente, la cuarta*

---

<sup>1</sup> Kristof, Agota. *La analfabeta. Un retrato autobiográfico*. Barcelona, Ediciones Obelisco, 2004

*lengua sigue siendo la del cuerpo, al que las miradas de los vecinos y de los primos pretenden volver sordo y ciego, puesto que no pueden encarcelarlo totalmente*<sup>2</sup>.

Para esta autora, que decide finalmente escribir en francés, este idioma se sitúa más allá de la prohibición, y no está contaminado de los elementos patriarcales del árabe clásico.

De Assia Djebar, del extrañamiento dentro de su propia lengua, e incluso dentro de su propio cuerpo, tomé la idea de que la extranjería y el hecho de ser mujer tienen algún punto en común en cuanto ambas situaciones soportan una marginación más o menos solapada y deben llevarse a la conciencia si se pretende conseguir algo más interesante que la aceptación del excluído.

La pregunta, para mí, es: ¿qué pasa cuando la escritura se sitúa fuera del centro, qué se hace con las tensiones inevitables para lograr la visibilidad en un espacio en el que se prioriza otras coordenadas? ¿Cómo se cuenta este desplazamiento? ¿Desde dónde? ¿Qué pasa cuando el idioma del país receptor y el del extranjero son el mismo? ¿Existe conflicto?

Visto a la ligera, el problema parece sutil, exagerado, cuando no inexistente. Pero, para quien lo padece, no lo es en absoluto. Minimizarlo me parece otra estrategia de la exclusión.

Al variar el registro del castellano, quienes escribimos en la península nos vemos obligados a borrar nuestro castellano natal, minoritario en este caso, que colapsa y tiende a desaparecer bajo la presión de una lengua más fuerte y de un mercado editorial que no suele aceptar otras variaciones que las que incluyen cierto aire de exotismo latinoamericano. Así pues, si se es latinoamericano, para escribir en España hace falta sopesar las palabras, tomar nota de ciertas variaciones morfológicas, semánticas, de ciertos tonos. Y, en este elegir, hay también un aprendizaje positivo, que consiste en la conciencia inevitable del idioma.

¿Y qué historias se cuentan? ¿cuál es el marco nacional que señalan, si es que señalan alguno? ¿De qué hablan, pues, estas historias desterradas, estas historias a la intemperie, quién las comprenderá? Tal vez exijan, para ser verdaderamente desentrañadas, de un lector marcado con el mismo desarraigo con el que fueron plasmadas. Así como quien lee un texto con estas características se queda con un

---

<sup>2</sup> Djebar, Assia. *El amor, la fantasía*. Madrid, Ed. Oriente y Mediterráneo, 1990.

secreto a medias, también quien escribe nota, desconcertado, que debe incluir claves dobles para su entendimiento.

Me gustaría señalar, también, que no todo es pérdida. Escribir en España supone ser receptor de la heterogénea tradición de la península y supone, sobre todo, entrar en contacto con otras culturas que padecen el mismo proceso de emigración. Llegar fue, para mí, tomar contacto y formar parte de un nuevo conjunto que no le es dado por nacimiento a nadie: el de extranjero. Con una migración que se “globaliza” los marcos de las “literaturas nacionales” se destiñen. Se destiñe, también, la propia tradición, permanentemente cuestionada. Esta es la argamasa para nuevas perspectivas.

¿Y la crítica? ¿Cómo ve la crítica a estos textos excéntricos? Recuerdo que, cuando publiqué *Salsa*, la primera novela que, en España, hablaba del fenómeno migratorio, una novela construida con fragmentos, un crítico bastante reconocido comenzó así su análisis para un periódico:

*“A comienzos de los 50 Cela dio el retrato colectivo de la primera postguerra en La Colmena. Clara Obligado muestra en Salsa la transformación del Madrid celiano medio siglo después. Las coincidencias son llamativas”,*

y pasa luego a puntualizar lo que son, desde su punto de vista, los “plagios” en los que incurre la obra con respecto a este pilar de la literatura nacional. Evidentemente, al faltar en mi novela el exotismo que se nos adjudicaba entonces a los latinoamericanos y ante la natural displicencia que se tiene con autores que no son de propio espectro, el eje del análisis no es sólo carente de contexto, sino también claramente ideologizado.

Sucede que este tipo de literatura que llamaremos “excéntrica”, porque está, naturalmente, despegada de los centros de poder literarios, está casi siempre signada por un movimiento explorativo que va más allá del recorte nacionalista.

Se trata de textos que articulan las referencias culturales de manera no monolítica. Textos que se mueven en un espacio que podríamos llamar intersticial. En algún punto errabundos, puesto que es difícil encuadrarlos o detectar a qué otros textos se refieren, con qué otros libros dialogan. Son textos que buscan plasmar otras historias y formas que den cuenta del movimiento de nuestra sociedad, de su resquebrajamiento. Y, si tuviera que marcar el lugar mental desde donde se produce este tipo de obras, me gustaría llamarlo “literatura desde la verja”.

Desde esta perspectiva incómoda podríamos pensar en una literatura que habla tanto de los desplazamientos como a los desplazados por las diferentes formas de la violencia. Escribir desde la verja es una imagen que me gusta, que me resulta convincente. Desde allí, desde ese lugar incierto, desde ese “no lugar” se generan espacios que cuestionan tanto la identidad del país en el que se vive como la propia identidad del que se ve obligado a atravesar fronteras.

El tema no es nuevo, aunque sí lo es en la magnitud actual de la diáspora, en la historia de la literatura otros autores se han situado en este lugar incómodo, en esta especie de atalaya que no está en tierra de nadie pero que mira, insistentemente, y no sin desazón, hacia la fantasía imposible de anidar.

Pienso, por ejemplo, en Henry James; en Forster, y su utopía negativa en *Pasaje a la India* que, como Assia Djebar, une el tema de la sexualidad al del territorio; en Coetzee, y su pensamiento sobre los territorios asimétricos en Sudáfrica; en Toni Morrison, que cuenta a la vez la historia de su propio pueblo en territorio ajeno y la evolución de la mujer; en Junot Díaz, y el ejercicio de mestizaje lingüístico y formal que es *La maravillosa vida breve de Oscar Wou* o en Cólín Toibín y esa certera novela sobre la herida del extranjero que es *Brooklyn*.

Todos estos autores recogen la tensión del territorio de origen confrontado al territorio en el que toca vivir. Hablo, por supuesto, de una escritura alejada de la nostalgia nacionalista, desacomodada, es decir, incómoda. Y, cómo no mencionarlo, Roberto Bolaño es el más claro exponente de esta situación, al menos desde el punto de vista de la literatura escrita en castellano.

Pero, ¿es todo negativo? ¿Es el lugar de la víctima? Creo que no. Si bien este desplazamiento tiene, muchas veces, verdugos con nombre y apellido bien concretos, también es cierto que el lugar de la víctima es móvil y puede ser, de alguna manera, un nuevo espacio, una conquista. Es decir, la falta de territorio no siempre gravita en la escritura de manera negativa, de la misma manera que las raíces inmóviles no son necesariamente una virtud.

<sup>3</sup>Sobre ese sentido de desterritorialización (ni de aquí ni de allá) me gustaría mencionar una cita de Homi Bhabha<sup>4</sup>, que habla del “Tercer espacio” o espacio

---

<sup>3</sup> Me ha servido como punto de reflexión la tesis de José Sánchez Carbó, *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*, Univ. de Salamanca, 2009, dirigida por

intermedio que no es homeless sino un sentimiento un-homely, es decir, no acogedor, pero que a la vez no tiene por qué ser negativo. La ansiedad que contiene, su resistencia, su tensión, puede resolverse positivamente, es decir, de manera creativa. Digamos que esta situación incómoda, pero puede convertirse, con el paso del tiempo, en una señal de identidad. Y aquí me gustaría citar a un poeta que sabe mucho de desplazamientos, el palestino Mahmoud Darwish:

*(...) nos hemos liberado  
del peso de la tierra, de la identidad. ¿qué haremos... qué  
sin el exilio?"*

Aquí se nos presenta con absoluta claridad el desplazamiento como positivo, como una manera de ser.

Sintetizando las múltiples ramas que puede tener el tema del desarraigo, acordemos que estamos hablando de una escritura diversa, no homogénea, que tiene que crear, incluso, a veces, sus propios lectores, sus propias influencias, porque no están recogidas en ningún canon. Una escritura trasplantada, que carece de homogeneidad, pero que es, también, refractaria a toda hegemonía. Desde mi punto de vista, se trata de una escritura que da cuenta de la perplejidad de estos dobles vínculos, y este es, justamente, el marco inestable en el que intento desarrollar mi obra.

Me gustaría mostrar ahora cómo he intentado trabajar estas ideas en mi literatura. En primer lugar, no he buscado que la temática se remita directamente a la idea de desarraigo puesto que esto podría llevarme por caminos trillados propios del realismo y la autocompasión. Es obvio, también, que el tema, en sí mismo, me ha salido a buscar. En mi caso, y a través de tres libros de relatos sucesivos, he intentado, más que contar la historia de un desarraigo, dar con técnicas narrativas que, de alguna manera, desplazaran lo que escribo del espacio central, del discurso monolítico. Resulta muy difícil, en el marco de una ponencia, resumir tantas ideas sobre qué significa para mí la estructura de un texto, pero sí me gustaría resaltar algunos puntos sobre los que pivota mi trabajo.

---

Francisca Noguero. Algunas de las ideas que expongo son un préstamo de las que él desarrolló en su trabajo.

<sup>4</sup> Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 1994.

Mi primera idea fue la de lograr una escritura cortada, fragmentaria. Simbólicamente, el fragmento remite al desplazamiento puesto que quiebra, de alguna manera, con la estética de la totalidad. Permite acercarse a un tema desde distintos puntos de vista, y de manera simultánea. En su indeterminación, configura imágenes rotas.

Así, si bien la literatura realista se caracteriza por querer ofrecer una representación de la totalidad y por intentar ocultar su artificio, la literatura fragmentaria rompe con la idea de totalidad y evidencia el artificio. No estoy hablando de segmentación narrativa, una técnica que pretende mantener el interés a través de episodios cortos. La fragmentación a la que estoy intentando referirme me parece análoga a lo que Baudelaire llama actitud del *flâneur*, un concepto que alude también a la pérdida de identidad del individuo en las grandes ciudades, y enfatizo la idea no de tedio, tan propia del *spleen*, sino en las ideas de melancolía, exploración caótica y sumamente personal, aislamiento, soledad, desarraigo.

*-Dime, hombre, enigmático, ¿a quién amas tú más? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana, a tu hermano? -Yo no tengo ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano. - ¿A tus amigos? -Os servís de una palabra cuyo sentido desconozco. -¿A tu patria? - Ignoro bajo qué latitud está situada. -¿La belleza? -De buena gana la amaría, diosa e inmortal. -¿El oro? -Lo odio, como vosotros odiáis a Dios. ¿Pues qué es lo que amas, extraordinario extranjero? -¡Amo las nubes..., las nubes que pasan... allá lejos... las maravillosas nubes!*<sup>5</sup>

*El artista moderno es un ser dominado por infinita curiosidad y por el deseo de vivir todas las vidas. Por ello, la multitud supone para él un 'reservoir d'électricité' y un caleidoscopio. El artista en estado de percepción se va llenando de la multitud de imágenes que la visión de la ciudad ofrece. Estas caen sin orden en el enorme almacén que es la mente. Dichas imágenes son generalmente trozos, fragmentos de la realidad que han atraído su atención.*<sup>6</sup> (Baudelaire)

---

<sup>5</sup> *De Spleen de París* Por Charles Baudelaire Traducción de Nydia Lamarque 1º edición, 1961, México, Editorial Aguilar.

<sup>6</sup> José María del Pino: *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam /Atlanta, Radopi, 1995, p. 11.

Como el paseo del *flâneur*, la literatura fragmentada está desplazada del centro, es laberíntica, no tiene un narrador claro que organice el discurso, consiste en un desplazamiento persistente. En palabras de Myrna Solotrevsky, “sus características son la indecibilidad, indeterminación, disolución de la trama y configuración de imágenes que refuerzan la idea de fragmentación”.<sup>7</sup>

La fragmentación es una estrategia que conscientemente rompe con la continuidad narrativa propia de la novela decimonónica. Es una forma de subvertir la linealidad tradicional y suele proponer varias formas de lectura para un mismo texto a través de bruscos cambios de tiempo y espacio, de la incorporación de varios personajes, narradores no identificados y múltiples puntos de vista.

Así expresa lo caótico, lo casual, el intervalo. Es decir, evita el orden de las conexiones y diluye la idea de totalidad. Esta rotura me parece no solamente una manera de quebrar la linealidad, puesto que obliga a recomponer la historia desde múltiples puntos de vista; también propone, creo, repensar un mundo en crisis, de alguna manera, intentar rearmarlo, como si fuera un puzzle.

Es decir: si bien en el texto las partes se fragmentan y se independizan del contexto, a la vez los fragmentos exigen cierta unificación sin la cual ciertas reglas del juego necesarias para la lectura serían impensables. Esta doble dirección me parece muy interesante.

Desde el punto de vista del lector, es evidente también que tales procedimientos generan una cierta desorientación y exigen la participación activa de quien lee para llenar los vacíos y encontrar nexos entre los fragmentos, más allá incluso del lector propuesto por Cortázar en *Rayuela*.

Esto es lo que intenté hacer en mi último libro, *La muerte juega a los dados*<sup>8</sup>, donde se proponen no sólo dos itinerarios de lectura, sino también una constante reacomodación con respecto a las técnicas empleadas. Las pistas son múltiples, los hilos que unifican el relato también y el lector, convertido en coautor, siente que se despliega una historia oculta que sólo él será capaz de reconstruir. Mientras se lee un libro de cuentos, el lector se ve obligado a construir una novela que se plantea mediante elipsis y

---

<sup>7</sup> Myrna Solotrevsky: "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación", en *Hispanérica*, 1996, 75, 17-35, p. 20.

<sup>8</sup> Clara Obligado, *La muerte juega a los dados*. Madrid, Páginas de Espuma, 2015.

fuertes virajes argumentales, cambios de estilo, diferentes formatos. Una novela que, prácticamente no está escrita, pero que remite a textos con las características, por ejemplo, de *Lo que el viento se llevó* o las novelas policíacas de Agatha Christie. Se trata de una propuesta rota para un mundo que requiere ser rearmado ya que la escritura fragmentada de alguna manera obliga a perder de vista los grandes marcos de referencia generalizados para buscar otros nuevos que abarquen, también, nuevas problemáticas.

Es como si las grandes historias se desintegraran ante los ojos de lector, y se volvieran a armar de manera caprichosa, como si la tradición prestara sus mimbres para crear nuevos artefactos, como si la llamada “realidad” se fragmentara en pequeñas historias heterogéneas en un medio donde se ponen en duda “autonomía, certeza, autoridad, unidad, totalización, universalización, centro, continuidad, singularidad u origen”. Un texto con estas características, según diría Roland Barthes- se convierte en una galaxia de significantes, es reversible, tiene múltiples entradas.<sup>9</sup>

Quisiera pensar que la estética de la fragmentación responde, también, a un cambio de mentalidad:

Y vuelvo a Baudelaire:

*Podemos cortar por donde nos plazca: yo mi sueño, usted el manuscrito, el lector su lectura; pues, en lo que a éste último concierne, no ato su voluntad reacia al hilo ininterrumpido de una intriga superflua. Suprima una vértebra, y los dos pedazos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. Córtela en numerosos y menudos trozos, y comprobará que cada uno de ellos es capaz de existir por separado.<sup>10</sup>*

Myrna Solotorevsky distingue entre una estética de la totalidad y otra de la fragmentación. La primera, simbólicamente, remite al concepto de centro, mientras la fragmentación se define por el desplazamiento persistente. Desde esta perspectiva, los procedimientos más comunes de la estética de la totalidad son una trama fuerte, el empleo de imágenes totalizadoras, el narrador como centro organizador. En cambio las características de la estética de la fragmentación serían la inestabilidad, indecibilidad,

---

<sup>9</sup> Roland Barthes: *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Ciudad de México, Siglo XXI, 2001, p. 3

<sup>10</sup> Charles Baudelaire: *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*, int. trad., y notas de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza, 1999, p. 31.

indeterminación, disolución de la trama y configuración de imágenes que refuerzan la idea de fragmentación.<sup>11</sup>

Hablemos ahora del movimiento inverso, que consiste en integrar lo que se ha fragmentado, es decir, de los libros de relatos integrados, que es la forma en la que he intentado trabajar en mis dos últimos libros, *El libro de los viajes equivocados*<sup>12</sup> y *La muerte juega a los dados*. En cuanto a mi primer libro de esta secuencia, *Las otras vidas*<sup>13</sup>, creo que en él aparece apenas como una intuición lo que estoy proponiendo ahora como una estructura compleja y resuelve el tema a nivel argumental. Pero, en el último cuento de este volumen, un texto, *Exilio*, escrito con una estructura en abismo, intuye lo que escribiré después.

Sea fragmento o totalidad, o ambas a la vez, la complejidad de los relatos integrados acentúa la tensión entre integración y desintegración. La colección de relatos integrados evidentemente refrenda la estética de la fragmentación porque representa una totalidad fracturada en la que cada una de las partes se transforma en sistema; elude la noción de centro verificable a través de la indefinición de trama; provoca efectos de inestabilidad e indeterminación; rompe con la ficción lineal pues cada relato introduce cambios bruscos de tiempo y espacio, permite que varios personajes asuman el papel protagónico e incorpora múltiples puntos de vista; transforma el orden secuencial lógico y, obviamente, exige una mayor participación del lector. De hecho, según mi propia experiencia, cuando se escribe un libro con estas características, la apertura o aparente desintegración es tan grande que se tiene la sensación de que es posible eliminar o agregar a ella nuevos relatos sin que cambie esencialmente el sentido del texto completo. Por último, es obvio, se diluye la noción de final.

Estos libros, o artefactos sin un género definido, estas producciones anfibiae se definen por la decisión del escritor de trabajar un género que está entre el cuento y la novela, en un territorio indeterminado, y también por la cooperación interpretativa del lector, que decidirá si se trata de un libro de cuentos o de una novela.

En este caso, el efecto del conjunto es prioritario aunque las partes mantengan su independencia. Sobre las formas y nombre de esta modalidad me remito a las que menciona José Sánchez Carbó, quien señala como las nomenclaturas más usuales:

---

<sup>11</sup> Myrna Solotorevsky: "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación", en *Hispanérica*, 1996, 75, 17-35, p. 20.

<sup>12</sup> Clara Obligado. *El libro de los viajes equivocados*. Madrid, Páginas de Espuma, 2012.

<sup>13</sup> Clara Obligado. *Las otras vidas*. Madrid, Páginas de Espuma, 2002.

“cuentos enlazados”, “colección de cuentos integrados”, “series textuales”, “cuentos entramados”, “cuentario”. Señala también que este tipo de estructura tensiona, desordena la biblioteca y a la vez reorganiza desde otros lugares, crea un *corpus* de referencia donde puentes y fronteras se confunden y del que, posiblemente, la literatura emerge más desordenada, pero más rica”.

Las combinaciones y variables que se producen en cada texto pueden ser casi infinitas, los nexos entre los relatos, múltiples: repetición de personajes, espacio o tiempo, recurrencia de temas, imágenes, símbolos o situaciones convertidas en motivo. A partir de estas estrategias se deduce una serie de combinaciones y variables. Otros elementos más abstractos (tono, estilo y atmósfera) pueden reforzar el sentido.

En el caso de *La muerte juega a los dados* las combinatorias son múltiples puesto que es, a la vez, saga familiar, culebrón, novela policíaca, libro de experimentación en el terreno del cuento, novela histórica, colección que incluye tanto textos muy largos como microficciones, una historia del cambio en la vida de las mujeres a lo largo del siglo XX. A la manera de una milhojas, las capas se van superponiendo y proponiendo múltiples posibilidades de lectura.

En este tipo de libros, los epígrafes y dedicatorias aportan datos relevantes sobre la integración de los relatos. Los prólogos, prefacios, preámbulos, notas previas o finales y hasta los agradecimientos informan sobre la obra o advierten de las intenciones del autor despertando expectativas y sugiriendo estrategias de decodificación. A veces los relatos tienen cierto aire de familia, o engarces que tardan en descubrirse y que pueden ser un *leitmotiv*, el modo de leer se modifica y el lector va transformando las convenciones genéricas a medida que avanza. El lector; su papel, evidentemente resulta fundamental, pues es él quien deberá encontrar el común denominador en el conjunto y será él quien decida qué género está leyendo. Él podrá, también, realizar varias lecturas en diferente orden, completando así el sentido del texto. Las historias, al funcionar independientemente, trabajan de manera coordinada para configurar una totalidad y no se subordinan a una sola trama. Así, si en la lectura de las colecciones integradas el recuerdo del primer itinerario es lo que más destaca, el lector puede alterar el orden del índice y aún así concretar la unidad y el sentido de la totalidad.

Nada de esto es, en realidad, nuevo. Ya Borges consideró la lectura como acto creador por antonomasia<sup>14</sup> y resaltó la función activa del lector en textos como *Pierre*

---

<sup>14</sup> Cfr. Gustavo Illades: “Borges, lector de *El Quijote*”, *Semiosis*, No. 6 (diciembre, 2000).

*Menard, autor del Quijote*. En esta misma línea, Cortázar distinguió entre lectores “pasivos” y “activos”, de acuerdo con la implicación de los mismos a la hora de la lectura.

Puede decirse entonces que las colecciones integradas solicitan lectores saltados y activos, capaces de rearmar un mundo roto, cuya complejidad estructural permite, también, una la lectura lúdica. Así, la participación del lector no es una utopía sino que, por el contrario, resulta decisiva a la hora de resolver la coherencia, unidad y sentido del volumen.

En síntesis, la colección de cuentos integrados se ubica entre el libro de cuentos y la novela, es una obra abierta constituida por historias cerradas. Esto genera tensiones permanentes, centrífugas y centrípetas.

En primer lugar, por la interacción entre la parte y el todo, y también por las características de los géneros narrativos con los que colinda. Las primeras son fuerzas integradoras y, por tanto, ausentes en el libro de cuentos; las segundas desintegran y, en consecuencia, son menos evidentes en la novela. Entre las fuerzas centrífugas que contribuyen a la cohesión entre los textos destaca la orientación hacia un final y, en las centrípetas, que potencian el sentido de apertura de la obra, la concepción anti-teleológica, la discontinuidad, la multiplicidad.

Es en esta necesidad de integrar lo diverso donde este tipo de libros exhibe, desde su propia estructura, las fragmentaciones y tensiones de un mundo roto y que yo llamaba, en el comienzo de mi intervención, “escritura desde la verja”. Su pontencialidad, tan similar a las cajas chinas, le permite ir creciendo en un ansia de narrar casi infinita, como bien se ve en la obra de Bolaño, quien añade texto al texto sin afectar demasiado el conjunto y constituyendo un todo fractal, una estructura arborescente. Se trata, más que de un universo, de proponer un “multiverso” y es tal vez, una manera idónea de narrar el mundo que nos toca vivir.

Los textos así planteados despliegan nuevas zonas y revelan, desde mi punto de vista, una situación fronteriza, una escritura excéntrica.



