

## La estrategia del fragmento. *El libro de los abrazos* de Eduardo Galeano

---

JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ  
*Universidad de Valladolid*

Apenas mencionada en las historias de la literatura y muy sucintamente analizada en los diccionarios literarios, la obra del escritor uruguayo Eduardo Galeano espera aún un trabajo en profundidad que dé cuenta de su enorme riqueza y de la originalidad de sus planteamientos estéticos<sup>1</sup>. Los escasísimos estudios académicos que sobre él se han publicado avanzan firmemente en esta dirección, pero el desequilibrio entre las dimensiones de una obra que crece incansablemente, ampliándose y enriqueciéndose, y el esfuerzo crítico volcado en su comentario sigue siendo evidente<sup>2</sup>. Bien es cierto que esto no es un mero capricho y que hay razones claras que, si no justifican, al menos explican estos hechos. La primera y fundamental reside en la misma naturaleza de la obra de

<sup>1</sup> Sirva como ejemplo ilustrativo la muy reciente *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, de Giuseppe Bellini (Madrid, Cátedra, 1997), en donde Galeano es “despachado” en tres líneas. En cuanto a los diccionarios, resulta ilustrativo consultar el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* dirigido por Ricardo Gullón (Madrid, Alianza, 1993). En él, la obra de Galeano es calificada de “original”, sin muchas más consideraciones añadidas. Como es de esperar, mucho más generoso y perspicaz se muestra el *Diccionario de Literatura Uruguaya* (Montevideo, Arca, 1987). En este caso, la entrada, en la que se apuntan inteligentemente los rasgos más destacados de la escritura de Galeano —el fragmentarismo y la preocupación por el rescate de la memoria— fue redactada por Mario Benedetti (quien ya había dedicado al autor una sección en su libro *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1969).

<sup>2</sup> Una brillante excepción la constituye el libro *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, de Diana Palaversich (Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1995). En él se analiza la narrativa de Galeano correspondiente al período 1963-1986 —aunque hay breves referencias a obras posteriores— aplicando el marco teórico de la narrativa postcolonial y reivindicando su carácter de narrativa de resistencia. En la introducción, la autora se hace eco, precisamente, de la existencia de un vacío en lo que a la crítica académica se refiere (pág. 9), justificado por la determinación política de la obra del autor y por las transgresiones genéricas. Unos años después, la situación sigue siendo muy parecida.

Galeano: la elaboración de un discurso originalísimo y novedoso que ha venido a ocupar un lugar fronterizo entre los géneros tradicionales dificultando enormemente la labor clasificatoria del estudioso (pero, conviene subrayarlo, no tanto la recepción del lector, y de ello son testimonio las numerosas reediciones de sus obras).

¿Desde qué marco genérico estudiar la obra de Galeano? ¿Dónde situarlo? ¿Cómo denominar sus textos? ¿Nuevo periodismo? ¿Ensayo? ¿Ensayo novelado? ¿Historia y testimonio ficcionalizado? Estas son algunas de las cuestiones que cualquier acercamiento a la obra del uruguayo suscita. Así pues, las dificultades con las que se enfrenta el crítico o el historiador de la literatura son muchas. Y es que si algún rasgo define el conjunto de su obra, éste es, precisamente, y a poco que se reflexione, el nítido discurrir de su proyecto creativo por los márgenes – y al margen – de las tradicionales divisiones entre los distintos los géneros literarios y, en consecuencia, la consciente subversión de los transitados cauces convencionales de la producción literaria. La obra de este autor, por lo tanto, se presenta ante el estudioso bajo el signo de lo peculiar.

Formado en las exigencias de un periodismo comprometido y volcado en un continuo esfuerzo intelectual que aspira a explicarse –y a explicar a los otros– la realidad hispanoamericana contemporánea y el lento y complejo proceso de constitución de las circunstancias del presente, Galeano ha ido construyendo, desde el inicio de su carrera, un discurso transgresor y emocionalmente intenso que revela una conciencia crítica atenta a lo particular americano y abierto también a preocupaciones de orden más general –y de obvio contenido político– que atañen a la difícil situación del hombre moderno<sup>3</sup>.

Tras sus primeros libros, de 1971 (*Las venas abiertas de América Latina*), 1973 (*Vagamundo*) y 1975 (*La canción de nosotros*), la aparición, en 1978, de *Días y noches de amor y guerra*, supuso el reconocimiento definitivo de su trabajo –fue galardonado por segunda vez con el premio Casa de las Américas– y la confirmación de las posibilidades de un modo y unas maneras muy particulares de entender la literatura y lo literario. Escrito en difíciles circunstancias personales, tras los golpes de estado en Chile, Uruguay y Argentina, el libro afirma una clara voluntad testimonial que confía en la memoria subjetiva (aunque colectiva en su enfoque, pues por sus páginas desfila un amplísimo conjunto de personajes) como sustento de una permanente denuncia: “Todo lo que aquí se cuenta, ocurrió. El autor lo escribe tal y como lo guardó su memoria. Algunos nombres, pocos, han sido cambiados”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> En este sentido, en cuanto reflexión general sobre la condición del hombre contemporáneo, la obra de Galeano se aproxima a la de otros ilustres escritores hispanoamericanos, como es el caso de Ernesto Sábato o de Mario Benedetti. Sin embargo, del primero le separan, claramente, no sólo cuestiones de poética literaria, sino, más radicalmente aún, la contundencia con que se defienden ciertas opciones ideológicas.

<sup>4</sup> La confluencia de lo individual y lo colectivo, que se funden en lo testimonial, ha sido ampliamente estudiado por Palaversich (pág. 85 y ss.)

Más allá del tópico, estas palabras, situadas en el umbral del libro, refuerzan ante el lector la “falacia referencial”, o “falacia de la representación”, escamoteando el carácter plástico de la memoria, su función constructiva y su ineludible compromiso creador (y ante esto de nada sirve la advertencia “algunos nombres, *pocos*, han sido cambiados”; el subrayado es mío). Y, sin embargo, en este mismo hecho, en la dimensión subjetiva, individual, partidista, vívida y lírica de la representación textual, se localiza el secreto peculiar de este libro que no puede, bajo ningún concepto, considerarse un mero relato de explícita denuncia y prolija descripción de agravios. La adopción de una clara postura política no elude la dimensión lírica ni sacrifica la auto-conciencia literaria de la escritura.

Así pues, texto de denuncia, sí, y de abierto compromiso, pero gestado, al mismo tiempo, desde un planteamiento innovador. La obra se reconoce deudora de una concepción abierta de la cultura en la que se anulan las tradicionales divisiones entre la Cultura, con mayúsculas —o cultura minoritaria y elitista, vista muchas veces como dominadora —y la cultura “popular” (y/o tradicional), reivindicándose, además, un acercamiento plural —polifónico— a la realidad que resulta extraordinariamente original en el contexto de la producción narrativa de esos años. Es curioso advertir que la presencia de este rasgo —la anulación de las diferencias entre alta cultura y cultura popular— parece apuntar hacia la consideración de la literatura de Galeano como ejemplo del postmodernismo — y no es la única característica destacable, como luego veremos, y como ha señalado Palaversich<sup>5</sup>. Así, por ejemplo, en un libro muy reciente resumía Terry Eagleton:

El postmodernismo es un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época [la postmodernidad], en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, jugueteón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura “alta” y cultura “popular” tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana. (12)<sup>6</sup>.

Sin embargo, creo que una concepción del arte como instrumento capaz de transformar la realidad y el convencimiento de la vigencia de ciertas explicaciones globales de la mundo y de la condición humana desde una perspectiva de compromiso ideológico-político, hacen más aconsejable situar a Galeano en una tradición modernista.

Lo cierto, en todo caso, es que las mismas palabras empleadas para describir las intenciones que alentaron la aventura editorial del semanario *Crisis* —que el autor dirigió en Buenos Aires entre 1973 y 1976— podrían aplicarse al conjunto de la obra de Galeano y, por supuesto, a *Días y noches de amor y guerra*, en

<sup>5</sup> “... en la escritura de este autor se nota un hecho curioso. Por un lado, su referencialidad y el tono contestatario la emparentan con la escritura testimonial de los 70 y 80, y por otro, la alta fragmentación, la subversión de los cánones literarios e históricos, el interés en la subcultura y lo marginal la asemejan a las formas postmodernas” (Palaversich, 245)

<sup>6</sup> *Las ilusiones del postmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

donde aparecen recogidas. En ellas residen algunas claves importantes para entender la poética que sustenta el esfuerzo creativo del autor:

La cultura no terminaba, para nosotros, en la producción y el consumo de libros, cuadros, sinfonías, películas y obras de teatro. Ni siquiera empezaba allí. Entendíamos por cultura la creación de cualquier espacio de encuentro entre los hombres y eran cultura, para nosotros, todos los símbolos de la identidad y de la *memoria* colectiva: los testimonios de lo que somos, las profecías de la imaginación, las denuncias de lo que nos impide ser. Por eso *Crisis* publicaba, entre los poemas y los cuentos y los dibujos, informes sobre la enseñanza mentirosa de la historia en las escuelas o sobre los tejes y manejes de las grandes empresas multinacionales que venden automóviles y también ideología. (165) [los subrayados son míos]

Y un poco más abajo:

Queríamos conversar con la gente, devolverle la palabra: la cultura es comunicación o no es nada. Para llegar a no ser muda, creíamos, una cultura nueva tenía que empezar por no ser sorda. Publicábamos textos sobre la realidad, pero también, y sobre todo, textos *desde* ella. Palabras recogidas en la calle, en los campos, en los socavones, historias de vida, coplas populares . . . (165)

La breve descripción de lo que suponía *Crisis* resulta extremadamente reveladora. Es toda una declaración de principios que no sólo señala lo que fue el semanario, sino que, además, anticipa ya en 1978 el programa completo y detallado de lo que desde ese momento ha sido, y sigue siendo, al tenor de los últimos libros publicados, la producción literaria del escritor uruguayo<sup>7</sup>. Especialmente relevante, y significativo, a la vista de la trayectoria que dibuja el sucederse de su obra, resulta el planteamiento, aquí implícito, de la tarea de la escritura como transcripción de una realidad lingüística ajena y plural (una especie de reportaje sin límites ni restricciones capaz de proporcionar al lector una imagen compleja de la realidad).

Esta coherencia viene subrayada por el hecho de que la línea inaugurada en *Días y noches de amor y guerra* –aunque con un enfoque más amplio y con la mirada atenta ahora al devenir histórico de Latinoamérica– es la que domina en la trilogía *Memoria del fuego*, iniciada en 1982 con *Los nacimientos* y que, tras la aparición de *Las caras y las máscaras*, en 1984, cierra, en 1986, *El siglo del viento*. En este caso, la radical peculiaridad de su escritura y su liminaridad (ese situarse en el borde, en los límites o fronteras) es abiertamente reconocida y reivindicada en el prólogo del primero de los libros, erigiéndose así en rasgo diferencial:

Ignoro a que género literario pertenece esta *voz de voces*. *Memoria del fuego* no es una antología, claro que no; pero no sé si es novela o ensayo o poesía épica

<sup>7</sup> Tras la aparición de *El libro de los abrazos*, que es el que me ocupa en estas páginas, Galeano ha publicado *La palabras andantes* (1993) y, muy recientemente, *Patatas arriba* (1998).

o testimonio o crónica o . . . Averiguarlo no me quita el sueño. No creo en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan los géneros. (XV) [el subrayado es mío]<sup>8</sup>.

Esta marginalidad buscada y abiertamente exhibida que declara situarse, sin renunciar a una vocación literaria, al margen de los géneros convencionales, se radicaliza aún más, si cabe, en el texto de 1989, que es el que ahora me interesa analizar, *El libro de los abrazos*<sup>9</sup>. En él cristalizan la peculiar manera, ya enunciada, de entender la creación literaria, e idéntico impulso constructivo que hace del fragmentarismo y la heterogeneidad de los materiales constructivos el rasgo externo más llamativo de la escritura de Galeano. Si *Memoria del fuego* estaba compuesto por una extensísima serie de breves apartados que recreaban aspectos o acontecimientos relevantes de la historia latinoamericana (relevantes, claro está, para la visión/versión del autor, que se quiere voluntaria y conscientemente parcial) arropados, en un intento de garantizar su verosimilitud, por un cuidadoso apoyo documental e historiográfico, *El libro de los abrazos* insiste, igualmente, en la práctica de una escritura que genera el texto final mediante la apropiación de un variado y misceláneo conjunto de materiales lingüísticos de muy diversa procedencia.

Así pues, las 191 piezas que componen el texto, a las que habría que sumar un amplio conjunto de significativas ilustraciones realizadas o elegidas por el propio autor (e incluso el diseño general del libro, que corre también a cargo del novelista) carecen, en principio, de unidad temática o argumental. Sería, sin embargo, hacer un flaco favor al esfuerzo creativo del autor el considerar *El libro de los abrazos* como una simple miscelánea o un centón de materiales dispersos. Todos los textos que componen el libro se ofrecen ante el lector como producto de una misma actividad, la memoria –lo que, dicho sea de paso, significa situar la unidad de la obra en una instancia pre-enunciativa. El libro es ejercicio de la memoria, o, mejor, memoria que se pone en ejercicio con el fin de recuperar (individualmente) y rescatar (también para los otros) todo un universo de experiencia.

<sup>8</sup> Son muchas las ocasiones en las que Galeano se muestra en desacuerdo con las tradicionales divisiones genéricas impuestas por los críticos. Sirva como ejemplo complementario el siguiente párrafo extraído de un ensayo del autor –“Diez errores y mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”, que forma parte del libro *Contraseñas*, Montevideo, Arca, 1986– y en el que hay una crítica implícita a la existencia de dichas barreras: “La compartimentación de la actividad creadora tiene ideólogos especializados en levantar murallas y cavar fosas. Hasta aquí, se nos dice, llega el género novela; éste es el límite del ensayo; allá comienza la poesía. Y sobre todo no confundirse: he ahí la frontera que separa la literatura de su bajos fondos, los géneros menores, el periodismo, la canción, los guiones del cine, televisión o radio” (citado por Palaversich, 16)

<sup>9</sup> Utilizo la expresión “al margen” de forma totalmente deliberada. Y es que conviene señalar que Galeano no pretende inaugurar un género híbrido (que sea a la vez novela y reportaje, o poesía épica y testimonio, por ejemplo) sino eludir, precisamente, las categorías establecidas, instalándose en una creación que no reconoce fronteras ni aduaneros.

La obra se abre, de hecho, con las siguientes palabras: “Recordar: del latín re-cordis, volver a pasar por el corazón”. El epígrafe resulta muy significativo, pero no se trata tan sólo de volver a pasar por el corazón lo ya vivido, sino también, y muy particularmente, de dejar que el lenguaje dé forma al pasado (lo con-forme, lo re-cree). Y detrás de todo ello, claro está, la misma confianza, de raíces nietzscheanas y resonancias postestructuralistas (e incluso postmodernas) en el poder constituyente de la palabra y en la creatividad originaria del lenguaje. Recordar es revivir a través de la palabra. Como expresa con toda precisión uno de los breves fragmentos que constituyen el libro —“La uva y el vino”— tal vez el ser humano no sea otra cosa, en última instancia, que un relato, el espacio en el que habitan o encarnan un puñado de palabras (alejándose así de cualquier metafísica que remita el origen a una subjetividad autónoma), susceptibles de ser fijadas/salvadas por la escritura:

Un hombre de las viñas habló, en agonía, al oído de Marcela. Antes de morir le reveló su secreto:

—La uva —le susurró— está hecha de vino.

Marcela Pérez-Silva me lo contó, y yo pensé: si la uva está hecha de vino, quizá *nosotros somos las palabras que cuentan lo que somos*. (4) [el subrayado es mío]

De ahí que el contar no sea para Galeano, una actividad intrascendente, un mero entretenimiento, sino la posibilidad muy efectiva de crear la realidad y de construir la historia del sujeto (en todas sus acepciones) desde la propia escritura que vendrá a constituirse así en tarea plenamente poética o creadora. Se es en la palabra, parece sugerir el autor (porque en ellas se reconoce; el texto es un espejo).

No puede extrañar, entonces, que en *El libro de los abrazos* quepa todo (arrastrado por esa pulsión que obliga a *escribirse*): desde la reflexión más o menos seria o trascendente, hasta la anécdota ligera o el testimonio lacerante, pasando por el apólogo, la verbalización de un universo onírico o la incorporación de las más variadas expresiones de una creatividad anónima popular que se manifiesta en los graffitis (a lo largo del texto se transcriben un buen número de estas expresiones eminentemente populares).

*El libro de los abrazos*, se constituye así, y a la vista de su organización externa, en deudor de una poética que privilegia el fragmento o que hace del fragmentarismo un elemento fundamental en la constitución final del texto, pero esta misma afirmación requiere, sin duda, una más afinada matización y una más cuidadosa descripción de su funcionamiento como recurso literario. Claro está que se trata de un texto fragmentario y que, en cuanto tal, posee un cierto aire vanguardista. E incluso un «sí es, no es» postmoderno. Fijémonos, por ejemplo, en la caracterización que Alfredo Saldaña ofrece de la estética postmoderna, en un trabajo que ofrece una buena síntesis de muchas de las cuestiones debatidas a lo largo de los últimos años:

Esta sensibilidad [la postmoderna] es, si no deudora, al menos heredera de la crisis de la modernidad y se aprecia, por lo que a la estética se refiere, en la impo-

sibilidad de ofrecer un discurso sistemático y unificador y, por lo que afecta a la producción artística, en la disolución del canon estético clásico (eclecticismo, elaboración de productos híbridos), la quiebra y descomposición de la unidad y totalidad de la estructura orgánica de la obra (fragmentarismo) y la muerte del sujeto (como autor y como centro de representación de las obras artísticas). (351)<sup>10</sup>

Bien es cierto que, en nota a pie de página al párrafo citado, añade:

Un lugar relevante de este proceso está ocupado por las cuestiones de la representación y la referencialidad artísticas, la disolución del paradigma estético moderno y la sustitución de la *obra* moderna por el *texto* postmoderno. No obstante, *la ruptura postmoderna con la estética clásica de la modernidad se aprecia mucho más y mejor en las artes plásticas y en la arquitectura que en la literatura* [El subrayado es mío].

Así pues, fragmentarismo no es, necesariamente, sinónimo de postmodernidad. En el caso de Galeano no se trata tanto de seguir los dictados de una moda intelectual que ha situado al fragmento en el eje de una tradición vanguardista, como de algo posiblemente más complejo que sirve a unos fines muy específicos. El mismo concepto de fragmento –lugar privilegiado de la reflexión postmoderna, lo acabamos de observar– arrastra tras de sí la idea implícita de una totalidad de la que forma parte y que resulta irrenunciablemente convocada en el proceso de lectura. De ahí que, de forma sólo aparentemente paradójica, cabe afirmar que el fragmento no supone una renuncia a la totalidad. Por el contrario, una estructura caleidoscópica, como la de Galeano, que privilegia lo fragmentario, revela una sutil estrategia discursiva: el autor, consciente de la imposibilidad de representarlo todo, opta por invocarlo indirectamente. De esta forma se involucra, al mismo tiempo, al lector en una tarea que no tiene, en principio, límites ni cierres preestablecidos. El fragmento lo es, simultáneamente, de la obra en la que entra a formar parte y, desde la perspectiva del lector que lo reconoce, del mundo implícito cuya recuperación imaginativa corre a cargo del receptor<sup>11</sup>. Tal recuperación da pie, además, para la reconstrucción lectorial de un ámbito real o ficticio, pero siempre imaginado, que confiere a lo lingüísticamente expresado un plausible valor de uso (por no hablar de las posibles resonancias que despierte en la conciencia lectora).

<sup>10</sup> "Postmodernidad: *todo vale*, aunque de nada sirva", *Tropelías* 5 y 6 (1994-95), págs. 349-369. Con posterioridad, el mismo autor ha publicado un trabajo más amplio y demorado: *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética* (Valencia, Ediciones Episteme, 1997) en el que se ofrece una buena visión de conjunto.

<sup>11</sup> Este fragmentarismo tiene más que ver con el collage (collage temático dentro de un collage genérico, como señala Palaversich) que con otras formas de fragmentación modernista y vanguardista. Así, por ejemplo, el reciente libro de José María del Pino sobre la novela de vanguardia, *Montajes y Fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia* (Amsterdan, Rodopi, 1995) analiza el fragmentarismo narrativo como un rasgo característico de la novela de vanguardia. Sin embargo, el fragmentarismo al que alude Pino poco tiene que ver con el que exhibe la obra de Galeano.

El resultado de esta estrategia discursiva en las obras de Eduardo Galeano, y muy especialmente en *El libro de los abrazos*, es la integración textual de una pluralidad de mundos o realidades, que, confluyentes en la conciencia del autor, pueden confluir igualmente en la conciencia de quien lee (el texto como suplemento de la realidad integra lo que, aparentemente, no lo está)<sup>12</sup>. Y lo más destacado de esta voluntad integradora es que abarca la totalidad de la realidad latinoamericana alcanzando igualmente al mundo español identificado en la obra como componente de una misma experiencia. Los relatos ambientados en España —o en lo español como realidad de conciencia— no son sólo reflejo de una biografía itinerante que ha tenido en el exilio una de sus constantes (y que se aferra a la lengua como raíz), sino también elemento sustancial en la representación/constitución de una realidad global. En entrevista concedida a Diana Palaversich, afirmaba el autor en relación con *Memoria del fuego*:

La historia oficial nos desvincula de los demás. A cada país se le enseña su historia aislada como si hubiera ocurrido dentro de un vaso de agua. Se enseña la realidad desvinculada, rota, fragmentada. Yo quise a partir de estos fragmentos, recuperar la unidad perdida de las cosas: en lo geográfico, porque el mundo es uno, y en lo histórico, porque la historia es una historia compartida . . . y a partir de estos fragmentos, tratar de armar, reconstruir una unidad. América Latina se une o está perdida . . . Yo quisiera con *Memoria del fuego* y con todo lo que escribo *ayudar a descubrir comunidades, cosas que nos unen, espacios comunes que podamos habitar*. (158; el subrayado es mío)

Por eso, la absurda burocracia de las comisarías españolas, la ridícula anécdota de los sucesivos reclutas que hacen guardia a lo largo de más de treinta años junto a un banco “recién pintado” —localizada en Sevilla—, o la tenebrosa escena de confesionario que protagoniza el escritor y profesor Julio Vélez, son revis(it)ados por una conciencia reflexiva que las dota de un sentido general (a través, entre otras cosas, de los títulos, que son una indicación de lectura), y entran a formar parte de un universo de discurso en el que confluyen con experiencias equiparables que “suceden” en Colombia, en Chile, en Uruguay, en Bolivia, en Argentina, en Guatemala, en Brasil . . . (y no es necesario subrayar que el sentido final del conjunto puede muy bien ser el “sinsentido” de la realidad contemporánea).

De todo ello se deriva finalmente la disolución, la superación de todas las distinciones convencionales, en una conciencia individual integradora que las subsume haciéndolas suyas (convertidas en biografía). *El libro de los abrazos* dibuja, por lo tanto, un espacio de enunciación atravesado por un vector de integración. La totalidad de voces convocadas se resuelve en un universo que las engloba, y las funde, sin anularlas. Y es, en mi opinión, la creación de esta conciencia, su constitución lingüística, el logro más interesante de cuantos alcan-

<sup>12</sup> Lo que no significa necesariamente coexistencia idílica o aporética de las realidades convocadas.

za Galeano en este texto. Más allá de una mera estrategia retórica de la unidad –llámese hispanidad o latinoamericanidad– tan traída y llevada desde hace tanto tiempo, y que reverdece en ocasiones al hilo de intereses políticos coyunturales, Galeano propicia un encuentro real en el plano del discurso literario y denuncia la vaciedad de los discursos dominantes. El lector puede experimentar esa diversidad y pluralidad que ya no será, entonces, mera retórica. Por eso, su obra representa, mejor que ninguna otra en el dominio de la literatura hispanoamericana contemporánea, el recurso a la heteroglosia como principio rector, abiertamente asumido, de la creación narrativa. Tal principio –y el dialogismo inherente– no son únicamente reflejo de una realidad, sino un intento serio y firme de crear una conciencia plural/plurivocal (recuérdese “La uva y el vino”) en la que se reconoce una concepción del arte como iluminación y alumbramiento de la realidad<sup>13</sup>. El breve fragmento, “La función del arte 1”, lo resume con claridad en el arranque mismo del libro:

Diego no conocía la mar. El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.  
Viajaron al Sur.

Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos, esperando. Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la intensidad de la mar y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura.

Y cuando al fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:  
–¡Ayúdame a mirar! (3)

*El libro de los abrazos*, sustentado sobre una sutil estrategia que aúna fragmentarismo y afán integrador, ayuda igualmente al lector a enfrentar la realidad de lo español y lo americano desde una nueva perspectiva que socava las visiones tradicionales y que reconociendo –y valorando– la diversidad, la subsume en la unidad de una novedosa experiencia estética.

<sup>13</sup> Es preciso señalar que, para Palaversich, *El libro de los abrazos* y *Las palabras andantes*, significan un alejamiento de la temática precedente y suponen una concesión al postmodernismo (lo que supondría la existencia, ahora, de un dialogismo inexistente en aquellas obras anteriores en las que el compromiso ideológico del autor imponía finalmente una perspectiva dominante): “El autor se aparta de la problemática socioeconómica; el tono de denuncia de la obra anterior se modifica o desaparece por completo y la escritura en general se vuelve lúdica, y aquí sí postmodernista, libre de las exigencias ideológicas. Estos textos buscan una unión más alegre con el lector, lo invitan a explorar las áreas misteriosas de la realidad más allá del sistema político” (252). Creo, sin embargo, que el distanciamiento –relativo– de las exigencias ideológicas no significa necesariamente una “conversión postmodernista”. Por otra parte, no puedo estar de acuerdo con la valoración negativa que la misma Palaversich hace de estas dos obras (existe un rechazo implícito al señalar, por contraste, que el aporte más valioso del autor a la literatura y ensayística latinoamericana tiene que ver con el planteamiento de temas político/económicos, ausentes en estas obras y eje fundamental de su producción anterior). *El libro de los abrazos* es también un comentario sobre la realidad actual –y sus insuficiencias– que refleja una creencia en el papel liberador de la palabra.