

**DISCURSO DEL DOCTOR FERNANDO AÍNSA
CON MOTIVO DE SU INGRESO
A LA ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS
COMO MIEMBRO CORRESPONDIENTE.
Pronunciado el 8 de Julio de 1997.**

Señor Presidente de la Academia de Letras,
Arquitecto Antonio Cravotto;
Señor académico José María Obaldía;
Distinguidos académicos;
Amigos y colegas;
Señoras y señores;

Con emoción y alegría recibo hoy esta distinción que se me otorga, porque gracias a ella siento que los estrechos vínculos que han unido mi destino al de las letras uruguayas, aguñizados por la nostalgia y la distancia en que vivo desde hace veinticinco años, salen profunda y entrañablemente fortalecidos.

Pero siento, además, que con esta investidura como académico correspondiente se me reconoce lo que ha sido y sigue siendo mi profunda dedicación a la literatura nacional, lo que no siempre es fácil cuando se vive lejos, tanto por la inevitable dispersión de intereses culturales a la que invita Europa, como por la dificultad para seguir desde lejos la intensa creación literaria de nuestro país. Si lo primero lo he logrado, en buena parte, gracias al trabajo como latinoamericanista que he desarrollado en el exterior, en el que está legítimamente inscrito lo uruguayo, lo segundo solo ha sido posible gracias a la amistad de muchos de los presentes, al diálogo epistolar y personal de quienes me han enviado generosamente libros, novedades editoriales, suplementos culturales y las informaciones necesarias para poder difundir nuestra cultura en foros, conferencias, seminarios y coloquios internacionales. Wilfredo Penco es uno de ellos, como surge de la generosidad de las palabras que me ha dedicado en el discurso de introducción a la Academia que acaba de ser leído.

Dedicación entusiasta a la literatura nacional, pero no expresión de cerrado nacionalismo. Me explico, porque ello permitirá entender mejor por qué he elegido como tema de mi conferencia inaugural en la Academia la difícil relación entre creación literaria y expresión de la identidad, esa tensión entre lo propio y lo universal.

La verdad es que nunca he querido caer en la tentación del nacionalismo, analizando obras y autores en la única perspectiva de los límites geográficos del país, olvidando cuáles deben ser las verdaderas categorías que presiden la aproximación crítica a un texto. Las fronteras de un Estado me han parecido siempre un modo reductor de aproximar una literatura. Sin embargo, importan.

Por ello, en la búsqueda del necesario equilibrio para conciliar lo «nacional» con la condición «universal» de lo literario, no he dejado de plantearme «dudas cartesianas», que ningún «discurso del método» me ha resuelto, desde los lejanos días en que trabajaba sobre la obra de Juan Carlos Onetti, en lo que sería mi libro *Las trampas de Onetti*.

Entre otras dudas, les transmito las más acuciantes: ¿A partir de qué momento se pasa de una escritura individual a una expresión colectiva y representativa de una nación? ¿Dónde terminan las influencias y dónde empieza la autenticidad? O la duda más obvia, pero no por ello más fácil de responder: ¿Se necesita de un número mínimo de escritores para hablar de identidad cultural?; mejor aún, ¿hablar de literatura nacional es un problema de número o de la conciencia difusa o claramente expresada de formar parte de una colectividad?

Consciente de estas interrogantes, he preferido encarar el marco de la literatura uruguaya al que he ceñido mis trabajos, como un concepto operativo imbricado en la historia y la voluntad cristalizadoras de un pueblo, identificado por rasgos y signos que siento como propios.

Hablar de literatura uruguaya -como puede ser hablar de literatura paraguaya, nicaragüense o ecuatoriana para otros- es un modo de establecer un campo de estudio con límites geográficos definidos y referido a una producción cultural que, más allá de las corrientes estéticas en que se reconoce y gracias a las cuales se diferencia de otras literaturas, está marcada por los jalones de su historia.

Una historia que es también americana y con la cual el Uruguay comparte un destino y muchas de las expresiones que han hecho del continente uno de los polos más activos de la creación literaria del siglo XX. Desde esta perspectiva, la diferencia uruguaya es más contextual que textual, ya que el nivel de la lengua -y más allá de algunas modalidades estilísticas- no basta para identificar una obra como nacional.

El corpus que define y organiza «lo uruguayo» como un todo, del que la narrativa es una de sus expresiones, pero no la única, es el destino común en que está inmersa una colectividad y con el cual se relacionan, en forma interdependiente y transdisciplinaria, ensayos culturales, políticos, antropológicos, sociológicos, históricos y hasta periodís-

ticos, en una tensa urdimbre intertextual de ramificaciones abiertas a todo tipo de afinidades, influencias y correspondencias. De ese reconocimiento mutuo surge esa sensación de pertenencia y «creencia» en una identidad común.

Sin embargo, no se puede olvidar que toda escritura es el resultado de un proceso genético que, en su origen, es siempre personal, visceral y solitario, aunque luego se inscriba en lo social y aun en lo institucional de un país determinado. Sin escritura individualizada, personal y original, no hay literatura de ningún tipo -local, nacional o regional- un aspecto que no siempre tienen en cuenta los políticos y «comisarios» de la cultura al dictar valores y conductas, al establecer jerarquías y exclusiones, al otorgar premios y decidir quiénes son los «Clásicos Nacionales».

En la doble perspectiva del texto y su inevitable contexto, del individuo y de la comunidad a la que pertenecemos, he concebido siempre mi trabajo crítico, un modo de recordar que la buena literatura rebasa siempre las fronteras de una patria determinada para participar en la aventura colectiva del ser humano.

No hay que temer aperturas e influencias. La peculiaridad de nuestra identidad no se diluye ni se aliena en su participación en el mundo, en ese saber compartir con otros una misma condición humana. Por el contrario, nuestro «derecho a lo peculiar» se enriquece con esa apertura de fronteras. Debemos insertar la especificidad uruguaya en la universalidad, pero en una «universalidad enraizada», porque -como ya lo precisara Mariano Picón Salas- “no se puede ser universal en lo abstracto”. Si nuestra “comarca” está en el mundo, es porque creemos en la *boutade* del poeta portugués Miguel Torga: «Lo universal es lo local, menos los muros».

Sin embargo, aceptar esta perspectiva no es siempre fácil. No todos lo entienden así; no todos lo quieren así, porque el tema de la identidad no es neutro y ahora menos que nunca.

En efecto, en los últimos años se han multiplicado en artículos, ensayos, libros y discursos, referencias a la identidad de América Latina y a la nacionalidad de cada uno de sus países. Se reivindica la identidad hasta en plataformas y programas políticos, y la creación literaria no escapa a la mágica resonancia de alusiones implícitas o directas presentes en los géneros más diversos, de la poesía a la narrativa, pasando por el teatro y el ensayo. La atención dispensada al tema de su configuración a través de la ficción lo prueba desde los ángulos más diversos: coloquios, seminarios y congresos, volúmenes colectivos e

individuales consagrados al tema, donde se han ido echando las bases de una auténtica metodología crítica para la lectura de la narrativa en la perspectiva de la problemática identitaria, empresa en la que personalmente estoy empeñado desde afuera hace más de quince años.

Por esta razón no debe extrañar que empiece por afirmar algo que puede parecer exagerado. Estoy convencido de que buena parte de lo que entendemos por identidad cultural de América Latina y en nuestro caso por la uruguaya se ha definido gracias a la literatura, a esas páginas de nuestra prosa y de nuestra poesía donde cristaliza sutil pero intensamente un modo de ser o un paisaje.

Son la poesía y la novela -esta última bautizada con solemnidad por José Ángel Valente como «género de la emancipación»- pero también el cuento, los que completan eficazmente el trabajo de estudiosos de otras disciplinas, como ensayistas y filósofos, contribuyendo así en forma activa a la búsqueda y definición de los signos propios y específicos de lo que se entiende por «identidad cultural».

En poemas y novelas se vertebran con eficacia los principios identitarios y se configuran denuncias de grupos oprimidos o minoritarios, poniendo de relieve contradicciones y ambigüedades, la riqueza y polivalencia de la realidad, difícilmente admisible en otros géneros. A través de la literatura se condensan y cristalizan arquetipos, símbolos e indicios de la especificidad del continente con una variedad y polisemia que no tienen otros discursos, como pueden serlo el político sobre todo cuando es reductor o maniqueo, o el sociológico y antropológico, en general más dependiente de modelos teóricos o ideológicos importados. Incluso los datos estadísticos y las informaciones científicas y objetivas resultan secundarios frente al poder evocador de una imagen o la sugerencia de una metáfora.

En esa autenticidad, en esa «veracidad» que paradójicamente puede tener la ficción, se reconocen autores, personajes y lectores. Gracias al esfuerzo de condensación imaginativa que propicia la literatura, algunas novelas pueden llegar a presentarse como la esencia de una cultura, definiendo y categorizando lo que puede ser una «visión integral» individual, local, regional, nacional o continental de lo americano. Es la identidad desgarrada, dividida o atormentada de América Latina la que surge con singular fuerza de muchas páginas de creación. Resulta evidente, pues, que a través de la indisoluble pareja que forman lo real y lo imaginario en la historia del continente la realidad misma se enriquece culturalmente.

De ahí la indisoluble unión con que aparecen identificados pueblos y obras literarias. Son «los libros que hacen los pueblos» -como

gustaba decir Ezequiel Martínez Estrada- para referirse a la «paternidad inversa»: el libro que hace al pueblo que lo escribió y cuyo ejemplo paradigmático sería la Biblia. La identidad de muchos pueblos ha cristalizado así en textos representativos como la *Iliada*, la *Eneida*, el *Kalevala*, el *Cantar de Mío Cid* o *As Lusíadas*, proceso que se prolonga en la novelística histórica del romanticismo y en los grandes ciclos realistas y naturalistas del siglo XIX. Tal es el caso en Europa de *La Comedia humana* de Balzac, de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, de muchas novelas de Zola y de la narrativa rusa de Gogol, Tolstoi y Dostoievski. Los ejemplos se repiten en las grandes epopeyas nacionales de Asia, cuyos caracteres identificatorios son fundantes de una identidad nacional e, incluso, regional como es el caso del poema épico del *Ramayana*.

No otra cosa sucede en América.

La variedad y la densidad cultural del Paraguay emergen de la obra de Augusto Roa Bastos con una dimensión desconocida hasta ese momento. Pareciera como si la «lectura ficcional» de su historia nacional, a través de obras como *Hijo de hombre* y de *Yo, el Supremo*, se hubiera enriquecido gracias a la narrativa, aunque esa riqueza existiera en forma «inérita» en la propia realidad. Mitos, símbolos y una diversidad cultural que el discurso antropológico, económico, sociológico o político no había percibido en su rica complejidad, se han «desvelado» gracias a la ficción.

En el Perú, difícilmente puede imaginarse la identidad andina sin la representación literaria forjada por *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría o *Todas las sangres* y *Los ríos profundos* de José María Arguedas, conciliando antropología, mitografía y ficción en el complejo esfuerzo por vertebrar una condición indígena fragmentada. Lo mismo puede decirse de Miguel Ángel Asturias para Guatemala y de Graciliano Ramos y João Guiramaras Rosa para el Brasil rural y de Rómulo Gallegos en Venezuela. Del mismo modo, la representación del mundo gauchesco pasa inevitablemente por el arquetipo creado por el poema *Martín Fierro* de José Hernández y el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes en la Argentina y *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich en Uruguay. Arquetipo del gaucho que se prolonga en nuestro país en el «paisano» de los cuentos de Juan José Morosoli, Julio Da Rosa y, sobre todo, en las novelas de Enrique Amorím y las *Crónicas* de Justino Zavala Muniz, sin olvidar el gaucho «naturalista» de Javier de Viana.

Todos estos autores propician un conocimiento sensible y cabal de la identidad de pueblos y naciones, tanto en el área rural, como en la

urbana. Para esta última, basta recordar el carácter fundacional de su componente urbano en ciudades como México, Buenos Aires y Lima a través de novelas como *La región más transparente* de Carlos Fuentes o *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Montevideo también ha tenido sus «fundadores» literarios. Recordemos las novelas de principio de siglo de Mateo Magariños Solsona, *Las hermanas Flammari* y *Pasar*, la poesía montevideana de Emilio Frugoni, los cuentos y novelas de los contemporáneos Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti, creadores de una «geografía espiritual» en la que se reconoce una topografía tan singular como melancólica.

Lo mismo sucede con las novelas históricas que, en el siglo XIX y principios del XX, resaltan, mejor que un estudio historiográfico, las modalidades de formación de las naciones hispanoamericanas. El proceso debe ser examinado ahora en su contexto y desde una adecuada perspectiva. El esfuerzo intelectual que se cumplió en ese período no solo era para fundar una nación con los jirones y los despojos heredados del pasado colonial y de las guerras civiles que sucedieron a la Independencia, sino también para crear un país viable y realmente independiente, echando las bases de un estado capaz de funcionar en el contexto internacional.

Si se piensa -por hablar una vez más de nuestro país- cómo la identidad histórica ha adquirido su vertebrada perspectiva a partir de la obra novelesca de Eduardo Acevedo Díaz, podemos percibir la verdadera importancia de lo que afirmamos. Es interesante recordar cómo el novelista Acevedo Díaz siente que el discurso historiográfico y político que él mismo practicaba, no le basta para representar la identidad de su país y apela a la ficción para darle esa fuerza vital, esa «encarnación» fundante de la nacionalidad que buscaba con tenacidad. Sus artículos teóricos sobre la novela histórica son, en este sentido, muy ilustrativos. Algo parecido ha sucedido con Cirilo Villaverde en Cuba y con la visión entre épica y testimonial de las novelas sobre la revolución mexicana, cuya contribución a la conciencia de la «mexicanidad» contemporánea es indiscutible.

«La literatura es una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad» ha recordado Octavio Paz en *Tiempo nublado* al subrayar la intrincada complejidad de las relaciones entre realidad y literatura en América Latina «La relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto -nos dice-. El vínculo entre una y otra es, a un tiempo, necesario, contradictorio e imprevisible. La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al

retratarla, la inventa; al inventarla, la revela».

Buena parte de la problemática de la identidad latinoamericana se vincula a esta necesidad de elaborar «modelos de autoctonía» buscados en rasgos tipológicos nacionales o globalmente válidos, para la propia comunidad y para el continente, gracias a los cuales la proclamación del derecho de cada pueblo a proteger sus valores espirituales y culturales comunes no queda limitada a una dimensión programática cuando no voluntarista.

Lógicamente, estos modelos deben ser percibidos en una dimensión que vaya más allá de lo que puede haber sido una corriente filosófica «de moda» importada desde Europa. La americanización consiguiente de escuelas, modos de pensar, direcciones estéticas en que esos modelos se han revertido, no debe verse como una simple copia mimética, sino como un apasionante ejemplo de la transculturación de que ha sido capaz Latinoamérica.

En forma burlona, pero significativa, Rubén Darío se preguntaba en francés: «A qui pourrait-je imiter pour être original?», anunciando la que sería la postura del cosmopolitismo asumida plenamente por los modernistas. Esta actitud la han retomado los autores contemporáneos en la medida en que repiten la experiencia de extraer de las más diversas culturas los componentes que pueden ser útiles a su proyecto. Gracias a influencias conscientemente acaparadas son capaces de traducir en creaciones complejas formas de resistencia y de voluntad de autonomía de la que solo es capaz la obra literaria. Ejemplos de novelas latinoamericanas contemporáneas de inteligente asimilación de técnicas y procedimientos narrativos foráneos puestos al servicio de una temática o un motivo local, no faltan para probarlo. ¿Podría imaginarse -por ejemplo- *La muerte de Artemio Cruz* sin una inteligente lectura de Proust y de Joyce por parte de Carlos Fuentes? ¿Existiría la ciudad mítica de Santa María sin la poderosa influencia, reconocida por el propio Onetti, del «condado» de Yoknapatawpha de William Faulkner?

El proceso de influencias recíprocas es, en efecto, aceptado hoy en día por escritores de diferentes culturas. Las relaciones que habían sido unidireccionales en el pasado -el foco de Europa irradiando influencias y modelos hacia el resto del mundo- se han transformado en un juego de espejos múltiples, favorecido en buena parte por un sistema de comunicaciones que interconecta en un mismo plano de horizontalidad el planeta.

Esto es lo que ha sucedido con escuelas y modelos literarios, cuyas sucesivas aportaciones han resultado fundamentales en la definición de las problemáticas de la identidad nacional de los países ameri-

canos, al mismo tiempo que han mantenido y alimentado una compleja relación de influencias y reflejos culturales entre Europa y América. Si el romanticismo ayudó a expresar lo americano «independiente» para diferenciarse del neoclasicismo hispánico, permitiendo afianzar la idea de nación y del «espíritu del pueblo» con la recuperación del lenguaje popular y modismos locales que asumió el costumbrismo, fueron luego el realismo, el naturalismo, el modernismo y las posibilidades expresivas de sucesivas vanguardias, especialmente el surrealismo, los que encarnaron sucesivamente los términos del justo diálogo.

Cada época construye su modelo de representación del mundo, modelo local, nacional o regional, verdadera tipología identitaria nutrida de símbolos y mitos, cuando no estereotipos. Esas ideas a priori sobre la identidad se estructuran a veces en verdaderas concepciones, quedando otras a nivel de intuición o formas genéticas de pensamiento artístico. Como ha dicho Dámaso Alonso: «Cada época tiene su razón estética, aunque unas épocas no entiendan la razón de otras».

Sin embargo, la identidad cultural no puede limitarse a la enunciación de una suma de rasgos variados, aunque posean su propia especificidad; toda cultura nacional, especialmente si se le ciñe a la cultura de una época histórica determinada, contiene un núcleo que, independientemente del nombre que se le dé, guarda relación con todos los componentes de la cultura, incluso con los más remotos, y este sistema de relaciones se hace más complejo a medida que se desarrolla la cultura. Como ha señalado el crítico ruso Gaidenko: «La conciencia estilizadora no puede concebirse como una simple suma de diversas manifestaciones de la cultura; es un conjunto de orientación ideológica y de concepción del mundo, que informa todas las esferas de la actividad humana e imprime su sello a todos los productos de la cultura tanto material como espiritual».

Empleando la expresión de conciencia estilizadora, Gaidenko procura captar un estilo único que relacione las estructuras filosóficas, epistemológicas y artísticas de una época determinada, por lo cual cada pueblo, al acumular su experiencia histórica, se acostumbra a enfocar el mundo desde su propio punto de vista. Los modelos de cada época resultan así importantes en la configuración de las imágenes identitarias. Basta pensar en la fórmula de idiosincrasia del modelo barroco, del romanticismo nacionalista, del positivismo (especialmente en un país como Brasil) y, más recientemente, el marxista con todas sus variantes estéticas y críticas, para comprender la función estructurante que han desempeñado en la integración y representación de la identidad.

Para definir una identidad nacional estamos convencidos de que hay que investigar los «estilos expresivos» y la naturaleza del discurso literario nacional en esta perspectiva desprejuiciada de una creación que «no teme las influencias» y que integra hábilmente asimilación y transculturación.

El creador latinoamericano y, en menor pero no menos intensa proporción, el uruguayo, se han debatido entre estas dos visiones en conflicto y las polémicas de la crítica han girado alrededor de nociones como tradición e innovación, continuidad y ruptura, integración y cambio, conservatismo y evolución, cuando no revolución, evasión y arraigo, aperturas hacia culturas y repliegue aislacionista y defensivo sobre sí misma. Los movimientos centrípeto y centrífugo que han marcado la historia cultural del continente, parecen lejos de haber sido superados y alimentan todavía los debates sobre la identidad. Sus paradigmas literarios son las novelas *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier para el centrípeto y *Rayuela* de Julio Cortázar para el centrífugo.

La batalla entre las fuerzas centrípetas y las centrífugas que operan en el interior de la sociedad y entre éstas y otras sociedades, parece la única garantía de esa condición de «organismo vivo y cambiante» que caracteriza la identidad. Las imágenes y las representaciones de lo americano en la ficción y la poesía se han forjado en base a dicotomías surgidas en la oposición de estas fuerzas que se presentan como contrarias y negándose mutuamente: lo rural y lo urbano, lo nativo y lo foráneo, la barbarie y la civilización, la bucólica arcadia del paraíso americano y la caótica violencia, la pobreza crítica y la riqueza ostentosa, el obtuso conservatismo y la revolución voluntarista. En nombre de estas antinomias no resueltas, América defiende con celo, tanto sus particularismos como sus relaciones internacionales cada vez más interdependientes; preconiza la unidad continental, mientras exalta reivindicaciones nacionalistas o se debate en querellas locales.

En este contexto, la expresión artística oscila entre tradición y modernidad, un ruralismo de raíz «nativista» y un urbanismo cosmopolita, y recorre la gama del naturalismo, del realismo social y lo fantástico, pasando por el «realismo mágico» y lo «real maravilloso». La historia literaria que la encarna y resume está hecha de apasionadas polémicas y de polarizadas dicotomías entre formas exaltadas de compromiso e invitaciones al escapismo y la alienación, entre lo que el crítico chileno Cedomil Goic llama las «contradictorias aspiraciones de búsqueda de identidad y afirmación nacional por un lado, y de europeización y modernización al mismo tiempo, por el otro».

Para el primero -el movimiento centrípeto- la autenticidad y las verdaderas raíces de la identidad se preservan en el interior secreto de América y en el pasado arcaico recordado con nostalgia, tal como sucede con las civilizaciones indígenas prehispánicas a las que se idealiza retroactivamente. Formas de vida sencillas y expresiones autárquicas, exógenas y bien diferenciadas, tanto en lo étnico como en lo cultural, se reivindicán como válidas en un mundo amenazado de aculturación y homogeneización. En este movimiento centrípeto las visiones prospectivas se tiñen inevitablemente con valores del pasado, exaltan el arraigo, la tradición, el mundo rural y «primitivo», la autoctonía, la autarquía y formas de vida autosuficientes. En la narrativa, este movimiento de repliegue hacia lo raigal nutre el indianismo, el indigenismo, el criollismo, el mundonovismo, el nativismo, el exclusivismo regionalista y expresiones de nacionalismo literario y de americanismo estético.

Desde este punto de vista -el del movimiento centrípeto- el examen de la historia de las ideas y de los movimientos artísticos literarios permite rastrear una terminología que ha insistido en «reivindicar nuestro pasado», «fomentar valores propios», «buscar la autenticidad», «combatir las ideas foráneas», «evitar la alienación», «ser fieles a nosotros mismos» y, más recientemente, denunciando la desculturación, cuando no el «imperialismo cultural», todas ellas expresiones de la preocupación sobre una identidad amenazada por las tendencias uniformizadoras del mundo exterior. En ese marco se han sucedido planteos y teorías alrededor del «ser americano», la «idea de América», la americanidad, la «conciencia nacional», la «expresión» y la «originalidad americana», nociones como «idiosincrasia», «autoctonía», «peculiaridad», conceptos que encarnan los problemas a escala local, nacional o regional.

Por el contrario, para el segundo -el movimiento centrífugo- la identidad americana es el resultado de un juego inevitable de reflejos entre el Viejo Mundo (o si se prefiere la llamada «cultura occidental») y el Nuevo, espejos que se reenvían signos, imágenes, símbolos y mitos de todo tipo, como centro de aluviones inmigratorios, de un variado y profundo mestizaje y de una transculturación abierta a influencias y a culturas provenientes de todos los horizontes.

América Latina -como ha señalado Leopoldo Zea- tiene un doble pasado, una doble herencia: la propia y la de Europa, por lo que no puede prescindir de un pasado propio ni del de Europa, lo que es justamente su especificidad y el origen de buena parte de sus antinomias.

Alienada, cuando no excéntrica a la propia realidad del «país interior», la identidad resultante del movimiento centrífugo es plural y su diversidad, la mejor expresión y resumen del mosaico étnico y cultural del mundo, en definitiva de su universalidad. Es la América mestiza, mayoritaria y plural, la que mejor define esta identidad configurada día a día en un proceso de creación y recreación permanente. Este movimiento privilegia lo que América tiene de incorporación y enriquecimiento sobre lo que es simple ruptura y prefiere los ejemplos de encuentros y de mezclas creadoras, abigarradas y «multiversales», relaciones interculturales atravesadas por aprendizajes, asimilaciones, enfrentamientos, resistencias, choques, apropiaciones o intercambios suficientemente positivos -y no por ello menos conflictivos- como para apostar a su apasionante resultado.

¿Puede imaginarse una identidad hecha de esta diástole y sístole de aperturas y repliegues, de influencias y asimilaciones? Creemos que sí, especialmente cuando vemos cómo muchas veces la apertura universal para recibir influencias se da en el seno de obras que, al mismo tiempo, revalorizan fuentes originales de la cultura y recuperan olvidadas tradiciones y mitos de profundas raíces y en ese rescate identifican sin esfuerzo los signos que unen la historia cultural propia con las fuentes de la literatura occidental, las judeocristianas, latinas y griegas.

Esta nacionalización y americanización de mitos, símbolos, *leitmotifs*, imágenes que parecían exclusivas de la cultura europea constituye, tal vez, una de las características más apasionantes de las expresiones artísticas contemporáneas. El inventario de mitos, símbolos y reconocimientos de un *ethos* cultural común, pueden contribuir a esta tarea de definición identitaria, cuyos paradigmas más explícitos ya surgen de las mejores páginas de la literatura americana. En ese contexto se reconocen las imágenes contrapuestas del hombre histórico y la del hombre esencial, reencontradas en el seno de un neohumanismo de contenido renovado.

Esta narrativa que integra tantos «opuestos» en una misma obra ha superado la oposición tradicional entre hispanistas e indigenistas, entre formalistas y artistas comprometidos, entre realistas y fantásticos, donde la antinomia «fondo-forma» se ha reducido a «un campo de líneas sucedáneas para la ilusión de un debate». En este contexto, modernidad y tradición ya no son nociones tan excluyentes como se creía. Los elementos del orden tradicional -por muy arcaico que sea- se reagrupan y mezclan con los indicios o elementos innovadores para producir un orden nuevo, donde se perpetúa con variantes una forma de la

tradición, lo que son ajustes de supervivencia y continuidad cuyos signos pueden rastrearse en toda sociedad tradicional.

Este carácter de proceso «no terminado» de la identidad, en la medida en que se pretende abierta y dinámica, resulta fundamental para entender el replanteo permanente de su problemática, donde la búsqueda parece ser más importante que su definición. En efecto, a través del proceso dinámico de representación y creación, la capacidad del escritor objetiva en cuentos y novelas los aspectos que considera significativos de la realidad, acción de intensificación que supone, al mismo tiempo, un proceso de desobjetivación de valores existentes para su reelaboración en nuevas formas expresivas. Esta misma posibilidad de poner en «tela de juicio» expresiones culturales que no están cerradas históricamente, permite subrayar un aspecto dinámico del concepto de identidad esencial en la perspectiva literaria: la reescritura permanente de las obras del pasado y la vigencia representativa de personajes y episodios de la historia. Por esta razón, siguen escribiéndose estudios sobre Sor Juana de la Cruz, Pablo Neruda o José Carlos Mariátegui; por eso, Cristóbal Colón sigue siendo un codiciado personaje novelesco y las *Crónicas y Relaciones de la conquista* se releen como textos novedosos. Nada está dicho definitivamente. Toda obra está abierta e inconclusa y mantiene el interés y la actualidad de su texto, aunque la dificultad surge cuando se quieren definir los paradigmas para situar los elementos de una realidad que se sabe cambiante.

La transmisión de la identidad (¿herencia cultural?) debe ser percibida, entonces, como un quehacer, más que como un conocimiento que se hereda como un patrimonio constituido de una vez para siempre. Ello se traduce en obras desmitificadoras (cuando no desmitificadoras) en la reescritura permanente de una cierta visión oficial de la historia como hacen en Uruguay los escritores Alejandro Paternain y Tomás de Mattos, en la exasperada expresión de y sobre minorías, grupos marginales o marginalizados sometidos a los valores identitarios de la mayoría, en una narrativa tensa y dividida entre el diagnóstico de una dura realidad y la esperanzada aspiración a un mundo diferente.

Y, no sin cierto asombro, se descubre desde esta perspectiva que una visión universal del ser americano no pasa necesariamente por las categorías clásicas de la llamada cultura occidental. Sin reivindicarlo en forma explícita, y sin hacer de ello una plataforma programática, América, el Uruguay, se pueden sentir, por fin, dueños de su propio destino literario, es decir, de su esperada madurez histórica, más allá de las antinomias en que se ha opuesto su sobresaltada historia.

Por ello, la posibilidad de concretar gracias a la literatura una identidad uruguaya, ha permitido radicales saltos de la imagen hacia formas que parecen más cercanas de la utopía que de la pura creación. El contenido desiderativo, esta insistencia en lo que «debería ser» que surge de nuestra poesía y de nuestra prosa, le han dado su fuerza pero también la angustiada sensación de que el proceso no está terminado, que hay mucho por hacer, que hay muchas páginas por escribir.

El soñado ser latinoamericano, el buscado ser uruguayo, no sería más que un «ser que todavía no es», como lo proyectaba Ernst Bloch en *El principio esperanza*, búsqueda que se plasma metafóricamente en el libro -la novela, el cuento, el poema- que todavía no se ha escrito. La auténtica identidad surgiría de ese quehacer literario, por suerte inconcluso, al que están felizmente abocados los espíritus más creativos del Uruguay.