

1977

## Lezama Lima y la cultura hispanoamericana

Julio Ortega

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Ortega, Julio (Primavera-Otoño 1977) "Lezama Lima y la cultura hispanoamericana," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 5, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss5/6>

This *Crítica* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## LEZAMA LIMA Y LA CULTURA HISPANOAMERICANA\*

**Julio Ortega**

Así como en el nivel de la inmanencia el texto es una estructura orgánica, cuyo signo y producción mutuamente se condicionan; en el nivel de su trascendencia el texto literario y el discurso de la cultura interactúan también en un sistema de correlaciones que nos es preciso establecer. Como signo, el texto debe probablemente significar un referente cultural. Que ello ocurra en las formas simbólicas y en su universalidad, es un hecho que debemos retener como el ámbito mayor de su existencia imaginaria. Pero que al mismo tiempo ello ocurra en las formas de la producción cultural, de la especificidad de una lengua y una sociedad, debe suponer que la significación del signo actúa también como forma significante, que coinforma el sistema de una cultura. Si podemos, pues, entender a la cultura como la elaboración de una conciencia del discurso podemos, tentativamente, asumir que en ella el texto literario se produce y reproduce en tanto uno de sus niveles responde por el sentido como su formalización.

De hecho, la norma de significación de la cultura se da en varios códigos, establecidos y jerarquizados de acuerdo a su producción en el consenso. De allí que sea en el nivel de su universalidad teórica donde podamos distinguir una historia y una filosofía de la cultura. En cambio, en el nivel de su producción debemos por ahora concretarnos a precisar el funcionamiento de códigos superpuestos, que divergen y convergen; porque la cultura es siempre el repertorio de las pautas, informaciones e instituciones, y la forma de la conciencia que en ellas construimos. La cultura no es, pues, sólo "universal" y "nacional," sino así mismo la forma en elaboración de los repertorios del conocimiento, y el discurso con que los modificamos y desplazamos. La cultura, de este modo, es más que una cosmovisión determinista o una originalidad problemática. Más bien, en este nivel es una forma del conocer : el manejo de los repertorios del conocimiento en su práctica social. Y, por ello, la manera del conocer literario es también una forma significante de esta conciencia productiva que, en primer término, se produce a sí misma como discurso.

Si la cultura presupone un discurso de discursos, es por su distinta instrumentación y formalización que se precisa como un corpus cultural específico. Ella equivale a los textos, pero es desde otro texto que accedemos a su lectura. Así, en el análisis un repertorio la sitúa, siendo

también cierto que ese repertorio es otra forma cultural. Por tanto, si muchos puntos de vista caben legítimamente en su lectura, es en tanto sistema de significación que puede ser totalizada; reconociendo al mismo tiempo que una semiología de la cultura es otra opción instrumental de su formalización. De allí que es preciso establecer que la crítica cultural necesariamente no supone la codificación de una voluntad de verdad—que es propia de nuestra elaboración del discurso, como ha demostrado Michel Foucault<sup>1</sup> —; pues de lo que se trata es de liberar a la cultura de su espesor etnocentrista y asediar más bien su sistema productivo en razón del discurso social que constituye.

Por lo tanto, en el ámbito teórico de la cultura hispanoamericana— que existe en tanto existen los textos que la refieren, el discurso que la elabora, la historia que la formaliza y las sociedades y naciones que la jerarquizan—hay que empezar diciendo que precisamente la larga discusión sobre su existencia problemática esconde una negación que actúa como una tautología.

Una negación, porque preguntarse por la existencia particularizada de nuestra cultura presupone buscarla por lo que niega, por su pretendida originalidad, que es justamente un recorte de su propia naturaleza productiva y reproductiva. La cultura hispanoamericana no existe como tal por su mayor o menor originalidad—y este es un criterio valorativo y sumario no crítico—, sino por su especificidad, o sea por su existencia de discurso social. El movimiento que a una cultura puede constituir en sistema diferencial frente a otras, es su conversión en una civilización; esto es, su estatuto como superestructura política. Pero este problema pertenece ya a otro discurso : el del destino socio-político de una comunidad hispanoamericana de naciones, dentro de las pautas del colonialismo y la dependencia. Desde esta perspectiva, la cultura hispanoamericana—en tanto civilización posible—no hace sino vivir la suerte de las culturas contemporáneas que trabajan su legitimación política. En este contexto, me parece claro que una cultura de la liberación no pasa necesariamente por una supuesta búsqueda de originalidad. Y es por ello que las teorías de la defectividad cultural hispanoamericana—con dar razón de las prácticas y limitaciones que suponen la dependencia y la dominación en el esquema de las sub-culturas—corren habitualmente el riesgo de no dar razón de las vinculaciones entre la práctica social y las formaciones culturales populares, que a su vez se potencian en el discurso crítico de la historia intelectual; niveles estos que configuran precisamente la noción de la cultura como respuesta, y también como alternativa en elaboración.

Por otra parte, la discusión por la existencia original de la cultura hispanoamericana esconde también una tautología. Y esto porque en su voluntad de verdad esta discusión actúa como un voluntarismo positivista, que confunde a los rasgos de una identidad opcional con las funciones de una conciencia; de manera que concluye reemplazando a la práctica social con el

repertorio de las costumbres; y, así, en lugar de una conciencia moderna del colonialismo nos propone una tipología viruosa del subdesarrollo, lo que, por lo menos, es un contrasentido. De tal manera que la pregunta ¿existe una cultura hispanoamericana? suele negar dos veces : al sujeto en su objeto constituyente, y al signo en su referente. Es por esto que el primer movimiento para objetivar nuestra cultura no es cuestionamiento en términos de originalidad, sino su evidenciación en términos de producción.

Y, sin embargo, esta puesta en duda del referente, también es un rasgo cultural : un rasgo de la historia intelectual de la cultura nuestra, más que de su propio discurso específico. Pero en un estudio de las opciones y disyunciones que informan a este discurso, no avanzaríamos mucho si nos limitamos a descalificar simplemente como subproductos ideologizados estos intentos intelectuales de buscar una originalidad cultural. En primer lugar, debemos situarlos en la práctica social, que usualmente traducen con transparencia, como la superestructura de un estatus social dado. En segundo lugar, por lo mismo, debemos situarlos en el intento de fijar políticamente al consenso social. Así, el nacionalismo cultural, por ejemplo, puede ser un error del sentido—y en último término de la política—, pero no lo es en la perspectiva de las formaciones culturales, si responde a una práctica social, allí donde testimonia los significantes de un proceso productivo cultural más amplio. En último término, en la interacción de sus textos, quizá no hayan "errores" dentro de la cultura—ya que la cultura no es una metafísica ni una postulación de verdad—sino, más bien, formaciones distintas, unas más complejas que otras, de un proceso constitutivo, sino de identidad, sí de conciencia; o sea, de acción y de interacción en un consenso y un mundo.

Pues bien, ¿cómo situar en este discurso de la cultura nuestra el deslumbrante ensayo de José Lezama Lima—*La expresión americana* (1946)—sobre nuestra específica universalidad?<sup>2</sup>

En primer término, como una teoría del discurso cultural hispanoamericano. Los textos de la cultura suponen en su lectura americana la perspectiva de un reordenamiento que es una diferencia y una desconstrucción. Lezama Lima nos propone en el acto mismo de esa lectura el primer movimiento de nuestra especificidad. La actividad de esa lectura es generadora e incorporatriz : por lo tanto, un nuevo texto. El conocer cultural nuestro, nos dice Lezama, produce un tejido de ampliaciones, porque se realiza generativamente, tramando los hechos de cultura universales en una nueva y distinta formación. Pero no como la simple suma de los catálogos, repertorios y monumentos del discurso universalizado de la cultura. Más bien, como su discontinuidad, y, lo que es más sorprendente, como su plasmación en la exteriorización de un sentido histórico; o sea, de un destino americano que responde por sí mismo y nos configura como conciencia realizada.

Es, así, la perspectiva de la productividad cultural como significancia y

alteridad—como dinámica del discurso que hacemos y nos hace—lo que libera al sujeto del orden situado de la significación cultural. Las imágenes y los textos se desprenden de su museo occidental u oriental, y actúan como el privilegiado significante de un nuevo signo : el signo de una conciencia americana reordenadora. Si esta es, entonces, una perspectiva privilegiada—porqué transforma al historicismo en un repertorio no problemático—quiere decir que el signo americano que produce es también un texto privilegiado.

La cultura americana, de este modo, no solamente se manifiesta por su origen y su proceso, sino que su historicidad se revela mejor en este mecanismo de desconstrucción de los códigos culturales hegemónicos. Nuestra cultura, por ello, estaría siempre elaborándose como el discurso que se refiere a sí mismo al producirse como tal.

La expresión americana es, pues, una expresión de sí misma. Un discurso que no se define por la expresividad de un autor o sólo por la mera comunicación, sino que se expresa en su propia virtualidad. Y esto porque actualiza en un presente, en una presencia, el nuevo encuentro de los repertorios y los textos, aliviados de su peso significativo y, más bien, referidos y alternados en un espacio de conversión. Espacio generador y siempre virtual, donde este discurso se expresa reconociendo la nueva norma de su producción. Esa norma supone un método combinatorio y una forma histórica diferencial. O sea, la conciencia de un sujeto cuya naturaleza es cultural. Ser americano, así, es una condición cultural que totaliza a los repertorios de otros ámbitos culturales, al desplazarlos e incorporarlos desde el movimiento de una nueva configuración. Este discurso se genera como objeto, constituye a un sujeto, y se proyecta como una distinta universalidad del conocer.

Una teoría paralela puede ser deducida del *ars combinatoria* de Jorge Luis Borges. Porque en la trama del texto distintos discursos culturales son desconstruidos como el repertorio fantástico de su propia ocurrencia. No solamente como en el mecanismo reductor de la parodia y el doblaje, visible en el *Ulises* de Joyce; o como en el *magister dicta* del fragmentarismo de Eliot, o en la referencia meta-monumental de Pound, que suponen mecanismos equivalentes; sino más bien, y esta es la diferencia, porque el texto borgiano parte de una descodificación significadora. Lo cual quiere decir que la heterotopia borgiana (como la llama Foucault) es la versión sin espesor de una cultura puramente virtual. Pero si para Borges ello supone que la naturaleza cultural es del orden del conocimiento imaginario y simbólico—y por tanto cifrable en la equivalencia panteísta y en el escepticismo de la significación—; para Lezama Lima, en cambio, la naturaleza cultural, el sistema de su discurso, es del orden de un nuevo conocimiento, en el que los datos de la imaginación no concluyen en sí mismos, sino que vuelven a tramarse como hechos de la conciencia.

Pero este ensayo, por otra parte, además de una teoría es un método del conocer cultural americano. Este método procede como la formalización de

una imagen de cultura, que busca cifrar y hacer inteligible la errancia histórica. También los hombres y sus vidas, así como la historia y su errancia, son hechos y fuerzas que deben adquirir la forma de una conciencia en el paisaje de su cultura. Es esta conversión final lo que provee de sentido a la aventura vital y a la causalidad histórica, al reconstruirlas como paisaje integrado. La historia es así la fuerza ordenadora de la cultura, y a su vez ella se hace imagen en ésta. La cultura, por lo mismo, es la producción de la imagen, o sea, de la conciencia que encarna como revelación del sentido.

Lezama recuerda que T.S. Eliot había propuesto (en su reseña del *Ulises*, en 1923) el empleo de un método mítico en lugar de un método narrativo. Eliot se refería al montaje de elementos culturales en un discurso cuyo tiempo y estructura fuera míticos, esto es, suficientes y autoreferidos. Lezama entiende que este es en realidad un método mítico-crítico, de estirpe neo-clásica, que supone situar "en cada obra contemporánea la tarea de los glosadores para precisar su respaldo en épocas míticas, pues él (Eliot) es un crítico pesimista de la era crepuscular. Pesimista en cuanto él cree que la creación fue realizada por los antiguos y que a los contemporáneos sólo nos resta el juego de las combinatorias" (pág. 15). No es casual, por ello, que al situarse frente a la ruptura del naturalismo en los años 20 (pp. 102-105), Lezama prefiera señalar como sus generadores a Picasso, Stravinsky y Joyce. Con aguda percepción, desde su propio método descodificador, Lezama encuentra que no es la originalidad lo característico de esa ruptura sino, más bien, la desconstrucción de los repertorios de la tradición cultural. Y, lo que es decisivo, entiende que ese mecanismo produce el "saber crítico" de una nueva tradición. La descodificación, por tanto, actúa como la crítica de la tradición, cuya monumentalidad desmonta; y como la apertura de nuevas zonas de confluencia, al tramar en otro discurso la producción cultural y la producción histórica.

"Nuestro método—añade Lezama—quisiera más acercarse a esa técnica de la ficción, preconizada por Curtius, que al método mítico crítico de Eliot. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido" (pág. 16). Esta técnica de la ficción se basa en "la valoración de los enlaces históricos y de la estimación crítica" (pág. 14); y prevé que "los estilos y las escuelas, la figura central imaginaria y las voces corales, los que iniciaron formas de expresión o los que amortiguaron decadencias, tienen que realizar, de acuerdo a las nuevas posibilidades de una apreciación más profunda y sutil, su periplo y el relieve de sus adquisiciones" (pág. 15). "Una técnica de la ficción—concluye—tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar" (pág. 15).

De este modo, el espacio donde interactúan los repertorios y los monumentos no es una arqueología del saber, como la que propone

Foucault, sino una virtualidad del conocer. Es así como este método de las convergencias posibles busca plantearse como una disciplina alternativa, que, en el ámbito de la ficción, fuese capaz de manifestar la forma latente de un conocimiento no previsto y virtual. Se trata de un método que directamente deriva de la misma naturaleza descodificadora e integradora de la cultura nuestra.

Es, pues, el mecanismo de la analogía lo que en último término suscita las coordenadas de este discurso generativo. La noción de texto o de obra de arte trasciende su inmanencia para realizarse en el encuentro con otra imagen, desde la perspectiva suscitadora de una tercera; esto es, el texto responde a un paisaje de cultura o a una instancia de la historia desde un "sujeto metafórico". En estas correspondencias, Lezama encuentra que "muchos hechos artísticos realizaban entonces su verdadero nacimiento" (pág. 20). Lo cual quiere decir que la historia del arte, de la literatura, y las mismas ciencias humanas, son sólo posibilidades alternas de leer nuestros monumentos culturales, desde repertorios previstos; y que existe la otra lectura, que al descodificar estos repertorios, actúa en la potencialidad de una cultura que se genera creando los objetos que traman su propio discurso y que producen su propio sujeto.

De aquí que, en seguida, Lezama piense que otra historia es posible : la historia no escrita de las eras imaginarias. Nos dice : "hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias. Así como se han establecido por Toynbee veinte y un tipo de culturas, establecer las diversas eras donde la imago se impuso como historia". Esa historia es la imaginación como ámbito configurador de la cultura, y, a la vez, la imaginación como método analítico en la analogía. De allí que concluya con esta importante observación : "He ahí el germen del complejo terrible del americano : creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver". Y esto porque el americano "ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía es tierra igual que la de Europa" (pág. 21). Lo cual quiere decir que la respuesta que supone un hecho de cultura nace de una necesidad común. Y que, más bien, la distinción se establece en la potencialidad americana de esa necesidad : porque nosotros debemos y podemos responder desde la abundancia de nuestros paisajes de cultura, que son los ámbitos de un sujeto-metafórico, allí donde se produce la norma de nuestra especificidad.

En tanto teoría cultural, *La expresión americana* procede a una construcción del todo insólita en nuestra historia intelectual : a la lectura analítica de nuestra imaginación cultural. Pero no por simple licencia analógica, sino por el trabajo de una imaginación crítica que propone a los textos la nueva causalidad de su destino de forma cultural. De este modo, desde el ensayo y a partir de un método analógico, este texto colinda con la historia intelectual—en tanto responde al discurso teórico de la cultura hispanoamericana—; y colinda también con la literatura—en tanto dictamina

alternativas de elaboración imaginaria en el tejido cultural que ella también produce—; por lo cual, este libro, de alguna manera americana, es también de la estirpe peculiar de esos textos nuestros que en la forma del tratado, la crónica o el informe—como observa Roberto González Echevarría en su reseña de la edición de Pané elaborada por José Arrom \* —dan testimonio de su propia formulación al producirse en el drama de una escritura autoreferida. Y en ello Lezama Lima prolonga libremente la práctica de un discurso que nos viene del Inca Garcilaso : el mecanismo de la analogía, que da razón de una cultura, construye un ámbito descodificado, un espacio crítico en la imaginación. Como el Inca, que identificaba una patria armónica en una escritura utópica, en un discurso alternativo hecho de varias sumas y de una síntesis normativa, Lezama nos propone, a partir de otra desconstrucción, el texto germinativo de un horizonte cultural sin fisura. No en vano el Perú utópico del Inca Garcilaso es también una construcción de la cultura como texto; y, por ello, un documento de la imaginación como respuesta histórica, en el cual el sujeto diferencial asume su razón y destino. La imaginación y la crítica, los significantes y significados de un signo plurivalente, producen así el discurso del sentido en el lenguaje de un consenso. En las sumas de Lezama Lima, en la teoría de una expresión americana, los orígenes no son menos polares y las proyecciones no son menos nuestras en el drama y la forma de su síntesis.

Por eso, el discurso que se autoproduce, construyendo su referencia en la desconstrucción, es en último término el diseño de una utopía de la crítica: esto es, la irrtagen de una cultura de la abundancia y de una inteligencia de la armonía. Esta imaginación sin pérdida ni reposo, se elabora finalmente en el discurso en que nos reconocemos como una conciencia americana.

*[Este trabajo fue leído en el Simposium de Homenaje a José Lezama Lima en el XVII Congreso de Literatura Iberoamericana (marzo-abril, 1977), realizado en la Universidad de Florida, Gainesville.]*

#### NOTAS

1. En *El orden del discurso*.
2. Cito aquí por la edición de la Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969. 3. *Relecciones*, La veves, Mente Avile, 1976.