

El paisaje y la creación artística en las propuestas de José Lezama Lima y Carlos Medinaceli

Alba María Paz Soldán U.¹

Universidad Mayor de San Andrés

Correo electrónico: ampazun@gmail.com

Resumen

Este artículo estudia las propuestas de dos ensayistas latinoamericanos del siglo XX que relacionan el paisaje y la creación artística o cultural. Analiza aquello que propone el cubano José Lezama Lima, en su libro *La expresión americana* (1973), y lo que dice el boliviano Carlos Medinaceli en diversos artículos publicados originalmente en revistas o periódicos de la primera mitad del siglo XX. Después de revisar los planteamientos de cada uno de ellos y ponerlos en relación, argumenta que, si bien se trata de estilos muy diferentes y de planteamientos elaborados de distinta manera, existen algunas confluencias en las ideas sobre la tierra o el paisaje para la expresión americana, en el caso de Lezama, y para la literatura boliviana, en el caso de Medinaceli. En especial, comparten el principio de que la vivencia de un paisaje es el fundamento de la originalidad y de la valía de un determinado estilo de escritura o de obra artística. Este artículo concluye que la tierra nutricia, o el paisaje,

1 Doctora en Literatura por la Universidad de Pittsburgh, actualmente Profesora de Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés, enseñó literatura en universidades de España, Argentina y Ecuador. Fue Coordinadora Académica del Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” durante 14 años. Su tesis doctoral fue publicada por Oxford University Press como introducción a la traducción de la novela *Juan de la Rosa* al inglés (2006). Es coautora con Blanca Wiethüchter de *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia* (2003), ha publicado estudios sobre literatura boliviana y artículos de literatura latinoamericana en revistas de Venezuela, Argentina, Estados Unidos, Chile. Últimamente se publicaron sus ensayos reunidos en el libro *Sed que no para* (2021). Formó parte del Consejo Editorial de la Biblioteca Boliviana del Bicentenario (2015-2020).

no implica en ninguno de estos autores una metáfora, sino una continuidad: la tierra como productora de los alimentos que el hombre requiere para vivir es también la base para la producción de sentidos en su hacer cultural.

Palabras clave: Paisaje, Creación artística,
José Lezama Lima, Carlos Medinaceli.

Landscape and artistic creation in the proposals by José Lezama Lima and Carlos Medinaceli

Abstract

This article reviews the ideas of two Latin American essayists of the XXth century, who relate the landscape, or the nurturing land, to artistic or cultural creation. The essayists are Cuban José Lezama Lima in his book *La Expresión Americana* (1973) and Bolivian Carlos Medinaceli in various articles published originally in journals or newspapers along the first half of last century. After reviewing the concepts each of them developed, it is argued that, nonetheless they show two very different styles and ways of approaching the issue, there are confluences in some ideas about the land or the landscape for the American expression, in the case of Lezama; and for Bolivian literature, in the case of Medinaceli. In particular, they share the principle that experience of a landscape is the foundation of the originality and value of writing or of any artistic work. The conclusion is that nurturing land or landscape are not, for these authors, metaphors; instead they act as a continuity: if the land produces the food men requires for living, it is also the foundation of the production of meaning in the cultural action.

Key words: Landscape, Nurturing land, Artistic creation,
José Lezama Lima, Carlos Medinaceli.

Fecha de recepción: 12 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 8 de octubre de 2021

En estos momentos de crisis de la sociedad, del Estado y de las posibles soluciones para el futuro, el pensamiento, la acción y la esperanza se vuelcan hacia la tierra. Lo que antes era una contradicción entre el campo y la

ciudad se rebate con la búsqueda de los ciudadanos no solamente de consumir productos directos de la tierra, sino también de concebir nuevas maneras de producir alimentos en huertos urbanos y otras estrategias para acercarse más a lo natural. Si bien es cierto que, en otros momentos, también gran parte de nuestra economía doméstica, por decirlo de alguna manera, se apoyaba en la producción de la tierra, la conciencia de esa dependencia era muy pobre. En ese sentido, y aun amplificado hacia toda la cultura, sobresale el pensamiento del ensayista y crítico literario Carlos Medinaceli (1898-1948), quien supo ir más allá de todo lo convencional en la literatura, en su vida y en sus propuestas. Sus escritos y su vida misma, nos ayudan a seguir pensando el país, su cultura y la literatura desde renovados horizontes.

Desde Cuba destaca en un campo cultural semejante José Lezama Lima (1910-1976), otro ensayista, que ha dedicado cinco ensayos imprescindibles a lo que él llama la expresión americana, a partir de una concepción vital y poética. En sus planteamientos ambos incorporan el paisaje, la tierra, esta materialidad que nos afecta de diversas maneras: nos permite seguir viviendo y seguir mirando nuestro universo. Aunque ambos autores, a su particular manera, esbozan un pensamiento que, aunque no pensado para una época como la nuestra, resulta importante para una perspectiva actual. Por lo tanto, considero necesario rescatar las ideas relativas a este tema en ambos ensayistas, para volver a pensar nuestra existencia y nuestro quehacer humano en estas tierras.

Experiencia vital

Cuando Carlos Medinaceli, nacido en Sucre, se pregunta por la cultura en Bolivia y busca y repiensa sus lecturas tanto de autores bolivianos como extranjeros, escribe sus pensamientos en la forma de ensayos cortos, para la prensa o, eventualmente, para alguna revista. Lo hace entre un viaje y otro, a lomo de mula, pues viaja de Potosí a Sucre, de Potosí a Chequelte, cerca de Cotagaita, a través de ese valle donde está la casa paterna; o a Tarija donde lo destinan durante la Guerra del Chaco, cuando no estaba en busca de un trabajo de maestro rural, o de un lugar donde estar sereno y poder escribir. Esos viajes, lo traen hasta La Paz en distintas oportunidades, y lo enfrentan a la inmensidad del paisaje: al extendido altiplano, cuya luz es propicia para la aparición de espejismos; a la tenaz labor del indio para producir en esa tierra a veces yerma y otras menos.

Han pasado poco más de dos décadas desde el cambio de la capital de facto a La Paz, y por ello todavía la minería y el comercio mueven la actividad en ese sur de la república. Quizás el último sacudón cultural desde allí, en el siglo XX, haya sido el movimiento *Gesta Bárbara* (1919), del que Carlos Medinaceli fue principal protagonista y a quien se le debe la edición de la

mayoría de los diez números de la revista que publicó el grupo. Se encuentra en la producción de este autor un escribir breve, pero reflexivo siempre, y que da cuenta de sus lecturas (tantas y tan variadas, que hoy nos preguntamos cómo hacía para estar tan actualizado) consistentes, coherentes, que todavía nos sirven para pensar la literatura boliviana. Un escribir pensando en cómo esta tierra, este paisaje, recorrido una y otra vez tanto en el frío como en el calor, tiene sus efectos en la escritura, en la poesía de Jaimes Freyre, o en la prosa de Jaime Mendoza, y lo que se podría esperar de ella en el futuro de una literatura boliviana. No obstante, al margen de esta escritura ensayística, que incluye una variedad de otros temas (como su preocupación por la educación en nuestro país, especialmente en su obra *La educación del gusto estético*) y de sus intentos tempranos de escribir poesía, abandonados luego, nos ha legado el producto de un trabajo persistente, su novela *La Chaskañawi* (1949) a la que le ha dedicado más de 20 años, y en la cual podemos apreciar el trabajo riguroso del escritor.

Por otra parte, en La Habana Vieja está la casa de José Lezama Lima, en la isla de Cuba, en cuyo puerto atracan desde el siglo XVI, con regularidad, los barcos provenientes de España, de Europa, pero también de Buenos Aires y del Brasil, lugares desde donde llegan novedades de pensamiento, noticias y sobre todo libros. Igualmente, la isla es muy cercana a México, el otro polo cultural de la América de la primera mitad del siglo XX. Es desde ese lugar, tan conectado con el mundo y la cultura, que escribe Lezama. Para más señas y confirmando el arraigo del escritor, escribe desde la casa de la calle Trocadero Nº 162, habitada por los recuerdos de su abuela, pero también por una inmensa biblioteca que fue creciendo paralelamente a su formación como poeta. Una casa en el centro desde cuyo patio, el escritor meditaba para resolver sus problemas. Los ensayos allí producidos son muy elaborados, complejos, porque es poeta y después ensayista, de modo que la fuerza de su argumentación está en las imágenes y metáforas que hilvanan su escritura. En tiempos en que la dictadura de Gerardo Machado empieza a ser cuestionada, Lezama inicia sus estudios y participa de los movimientos de resistencia estudiantiles, más aún puede concluir la carrera de abogado. El importante evento cultural que constituye la revista *Orígenes* (1944-1956), que él dirige con Rodríguez Feo, ha marcado la literatura latinoamericana de manera especial. Después de esa época de intenso trabajo, se dedicó a revisar su novela *Paradiso* durante más de veinte años. Diseñó lo que llamó el Curso Délfico, que ofrecía una serie de lecturas para los muchos jóvenes que se acercaban a él, ansiosos de formarse, y él les proveía los libros. Se reunían en esa casa también poetas posteriores como Cintio Vitier y Josefina García Marruz, también estuvo Virgilio Piñera y otros esenciales escritores cubanos. En las primeras épocas de la Revolución Cubana, Lezama todavía dirigía el Departamento de Publicaciones del Insti-

tuto Nacional de Cultura; no obstante, poco a poco fue dejado de lado por los intelectuales del nuevo régimen, luego sus libros fueron prohibidos y a fines de la década del sesenta ya no participaba ni como jurado en las actividades culturales de las que anteriormente había sido protagonista. Después, cuando ya había fallecido, el mismo gobierno de Castro lo reivindicó y reeditó sus obras.

Dos entornos contrapuestos, pero característicos de esta América, para dos pensadores mediterráneos, uno en medio de montañas y lejos del mar, y el otro en una isla rodeada de mar; uno que lucha contra los obstáculos para recibir libros del mundo y el otro que los recibe y se encierra en aquella casa para pensar la poesía y el arte en América; el boliviano que escribe una dura crítica a la educación universitaria y diseña su educación para el gusto estético respondiendo a preocupaciones por la cultura nacional, y el cubano que diseña una serie de lecturas respondiendo a la inquietud de los jóvenes; uno que es casi nómada, que escribe y sufre la cultura nacional al intentar desentrañarla, el otro, comprometido con el eros cognosciente, un hedonista que no se mueve de La Habana ni aun cuando toda su familia emigra después de la revolución castrista.

El paisaje en *La expresión americana*

Las cinco conferencias que dio Lezama Lima en 1957, en la Habana, son las que componen este libro y se convierten en cinco ensayos que argumentan una visión de y una postura sobre la cultura en América. En el primer ensayo “Mitos y cansancio clásico”, desarrolla una visión teórica-creativa para acercarse a la creación y a cómo se da en esta en América Latina partiendo del paisaje como elemento activo en la producción de sentido y con la intervención de la “fuerza revulsiva” del sujeto metafórico. A partir de la pregunta sobre lo difícil, “lo originario sin causalidad, antítesis o logos”, responde: “Es la forma en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermeneútica...” (1973: 49). El paisaje, entonces, está en el origen de la cultura, de la creación artística. Después nos dirá que primero la naturaleza tiene que ganar el espíritu y después el hombre marchará a su encuentro, entonces el paisaje se constituye en la imagen que analizará en distintos momentos de la cultura americana (1973: 167).

Para ello, inicialmente despliega el método del contrapunto y los enlaces para la creación de nuevos mitos “con nuevos cansancios y terrores” (1993: 58), de manera ficcional. Llega al *Popol Vuh* (1701), donde argumenta la fuerza que tiene la representación del mal en el texto, un mal que se hace equivalente al espíritu de la muerte. Por otra parte, apunta a que esta visión de la fuerza del mal dificulta el surgimiento de la expresión en América. Relaciona esta simbólica con el problematismo americano que no puede aceptar que su

expresión sea forma alcanzada, sino cosa a resolver, y manifiesta su desacuerdo taxativo con esta manera de pensar. Recurre a Bernal Díaz del Castillo para poner en escena la capacidad creativa de los aztecas en el recibimiento a Cortés y lamenta la pérdida de algunos códices donde los nativos pintaron a los españoles recién llegados, según Bernal. Asevera que los primeros cronistas escriben recibiendo el dictado del paisaje, y supone que quizás, aquellos que no culminaron sus estudios humanísticos son los más abiertos a este nuevo paisaje. Concluye enfatizando el cambio que implica América respecto de la escenografía metropolitana ya desgastada, pues aquí el hombre avanza en la naturaleza “al ruido de sus propios pasos” (1973: 78) para alcanzar la sobrenaturaleza².

Los siguientes cuatro ensayos toman cuatro momentos fundamentales de la historia cultural de América. Aunque estos momentos, de alguna manera, corresponden a una periodización tradicional: barroco, romanticismo, realismo y vanguardia, la forma en que Lezama se acerca a ellos es muy particular, ya que desde una mirada integral de historia de la cultura, propone hitos novedosos. A partir de la importancia que había señalado a la imagen en el primer ensayo, argumenta su pertinencia y la caracterización de la expresión en cada uno de esos momentos con su inconfundible escritura poética. Veamos.

“La curiosidad barroca” inicia con un planteamiento sobre el barroco europeo que es contrastado con las particularidades que señala el autor para el barroco americano: si el europeo fue un arte de la contrarreforma, el barroco de América es un arte de la contraconquista. Observando las portadas de iglesias en el Perú, en México, pero también la de San Lorenzo de Potosí encuentra una tensión, un esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, y un plutonismo que hace arder los fragmentos para que “la princesa india pueda desfilar en el cortejo de las alabanzas” (1973: 84). Con la escritura de Sor Juana, señala que este barroco es amistoso con la Ilustración, así como es eficaz en los intentos de los jesuitas en las misiones paraguayas y bolivianas de cimentar un paraíso. Propone un banquete literario con frutas y mariscos y otras delicias con fragmentos de poemas “de uno y otro mundo”, en honor a la apertura palatal³. Para ello recoge, entre otros, poemas de la *Antología poética en honor a Góngora* publicada en 1927 por Gerardo Diego, la que cubre tres siglos de poesía en idioma español (1627 a 1927), desde Lope de Vega a Rubén Darío. Para terminar esta etapa recurre al barroco arquitectónico,

² La sobrenaturaleza para Lezama es precisamente la cultura, el arte. En su novela *Paradiso*, tanto la preparación de la comida como los encajes hechos por la abuela son sobrenaturaleza.

³ Lezama piensa en una estética de las sensaciones, y de alguna manera imagina el paraíso en la tierra, así contra lo común del romanticismo europeo, propone, no una *Fenomenología del espíritu*, sino una fenomenología del cuerpo. Así la apertura palatal que proporciona el goce de la comida, es también el lugar que proporciona el goce de la palabra.

en lo que denomina “las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano” (1973: 106): el indio Kondori⁴, supuesto autor de la portada de San Lorenzo en Potosí, que funde lo hispano con lo incaico; y el Aleijadinho⁵ que uniría la tradición lusitana con la africana. Así llega a postular que cuando el barroco europeo era juego inerte de formas, el señor barroco domina su paisaje y regala una nueva solución a la escenografía occidental.

El ensayo “El romanticismo y el hecho americano” tiene la virtud de conjuncionar de manera muy clara las características específicas del romanticismo con la independencia, y de esa manera convertirlo en un movimiento auténticamente americano. Para ello, observa la vida y obra de tres personajes, que habrían logrado concebir aquella sustancia de lo inexistente⁶: la imagen de una América independiente de España y habrían sufrido persecución, indiferencia o muerte por ello. Tres personajes que también se plasmarían hacia la dirección poética de José Martí, al crear ese “hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles” (1993: 130). El primero de estos personajes es el continuamente desterrado romántico Fray Servando Teresa de Mier, que en el camino del encierro y el destierro –castigos que recibe por haber predicado que la Virgen de Guadalupe era un culto americano anterior a la llegada de los españoles– pudo intuir “otro paisaje naciente la opulencia de un nuevo destino creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje” (1993: 116). Fray Servando anuncia y auspicia la liberación de esa sombra dominante, en la que se había convertido, para América, la corona española. Pero solo percibe la nueva América como ausencia.

Luego trata de aquel misántropo de un individualismo sulfúrico: Simón Rodríguez, quien al tener un destino tan opuesto al de Bolívar, su discípulo, al vivir en esa libertad irreductible y al irradiar tal esplendor en la pobreza, engendra una nueva causalidad. Rodríguez es también quien una y otra vez

4 El indio Kondori es mencionado como autor de la portada de San Lorenzo, en un libro citado con estas referencias por Irlemar Chiampi (1973:106): *El arquitecto peruano: el maestro anónimo de la portada de San Lorenzo*, Lima, enero de 1946. En todo caso en el ensayo de Lezama aparece como una imagen que representa a tantos picapaderos o albañiles que incidieron en la estética de las iglesias coloniales en el área andina.

5 Aunque Chiampi (1993: 83) señala que existe una biografía del Aleijadinho de 1858, algunos dudan de la existencia de este personaje y sostienen que existe a partir del libro de Rodrigo Bretas de 1951 *Traços biográficos de Antônio Francisco Lisboa*. Igual que en el caso anterior y más allá de esa discusión, es la imagen del mulato que logra un arte majestuoso en las iglesias de Ouro Preto, la que proyecta el ensayo de Lezama.

6 Lezama para referirse a la poesía habla de la “sustancia de lo inexistente”, señalando que el poema es materia temporal, testimonio de la imposibilidad de una cristalización definitiva del ser: “... la sustancia de lo inexistente es siempre la nueva sustancia, la enemiga feliz de toda síntesis [...] El poeta es el primero que intuye la cobarde cercanía de la síntesis, que hay que abandonarse al nuevo corpúsculo de radiaciones (Lezama Lima, 2009: 345).

en su tarea de enseñar, se encuentra con el fracaso: “por querer enseñar más de lo que todos aprenden, pocos me han entendido, muchos me han despreciado, y algunos se han tomado el trabajo de perseguirme. Por querer hacer mucho no he hecho nada y por querer valer a otros, he llegado a términos de no valerme a mí mismo” (1973: 122). Pero su convicción en la cultura incaica, su devoción por “el harnero colectivo implantado por Manco Capac”, lo llevó quizás a acabar sus días en Perú junto a los pueblos andinos dedicados a la agricultura. Sin embargo, Lezama cree que lo que más lo seducía era el culto de Pachacamac, “dios invisible, cuyo único culto era besar el aire (...) Más allá del incaico culto solar existía el Pachacamac, o culto al alma de la naturaleza” (1973: 124).

Finalmente se ocupa del gran cortesano americano, Francisco de Miranda a quien se le abren todas las cortes de Europa, donde consigue una fama en el oficio militar, en Francia, Rusia o Inglaterra, que su patria, Venezuela, le negó. No llega a ser un cosmopolita, arguye Lezama, pues “está demasiado atenacado por la preocupación liberatriz de su pueblo, y en Viena o en Moscú parece intuir el calabozo final” (1973: 125) Finalmente regresa a América dejando ese reconocimiento y esa activa vida mundana para unir “su nombre al primer gran fracaso de la independencia venezolana”, y para morir en la cárcel y en desavenencias con el joven Bolívar. Bolívar es quien precisamente quien lo encarcela, con tan mala suerte que él mismo tiene que huir y así lo deja en las manos de Monteverde, el general realista que lo castiga y destierra. Miranda comparte además la idea del incanato con Simón Rodríguez y Simón Bolívar.

Los tres personajes, quienes reúnen las señas de la expresión romántica (frustración, fracaso y, sobre todo, búsqueda de libertad), convergen en José Martí, quien “representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible” (1973: 130). Así es que Lezama postula que cuando el romanticismo europeo escribía con sangre, de manera muy diferente en América el romanticismo ofrece el hecho de una integración con la imagen de la ausencia, por aquellos que pudieron intuir el nuevo paisaje: la independencia.

En “Nacimiento de la expresión criolla” considera por una parte que América pone en activo la tradición verbal que recibe, las tradiciones europeas, pero desde lo popular, iniciando así una nueva tradición y prestándole con el paisaje vida agrandada a lo que allá ya padece de hipertrofia. La gracia verbal del pueblo, el poeta malo necesario, o poeta de un solo libro, los corridos mexicanos, las calaveras mexicanas de José Guadalupe Posada fundamentan la propuesta de que “por lo americano el estoicismo quevediano y el destello gongorino tienen soterramiento popular” (1973: 137). Estas tendencias serán más bien reavivadas con nuevo signo en este continente, y ello redundará en darles nueva vida: “el americano no recibe una tradición verbal, sino la pone en activo, con desconfianza, con encantamiento, con atractiva

puericia” (1973: 134). Lo interesante en los poetas gauchos de principios del siglo XIX, para Lezama, es la relación de la gracia y los logros verbales con la inmensidad del paisaje de la pampa, señalando al ombú como la casa del desierto, allí también hace llegar a Martí. Así dirá que cuando el lenguaje decae, América ofrece la dionisíaca guitarra de Aniceto el Gallo y el fiesteo cenital en la pinta idiomática de José Martí imbricados con su propio paisaje.

El último ensayo *Sumas críticas del americano* se refiere al siglo XX, al surgimiento del *Sprit nouveau* (sic). Aquí el autor utiliza la figura de Picasso como una metáfora de las posibilidades creativas, de la innovación que toma de la tradición, de la capacidad de reinterpretar lo recibido, de las posibilidades de la síntesis desplegadas en la trayectoria del pintor, y en lo que pudo hacer con sus herencias culturales, pero también de lo que pudo aprender y dar a sus discípulos. Se refiere a él como “...el ente influenciador, el ser hecho para provocar en los demás una virtud recipiendaria (1973: 163). Y esta propuesta se une al concepto de paisaje, como una de las formas de dominio del hombre, como “la naturaleza amigada con el hombre” (1973: 167), que es la naturaleza que revela. En consecuencia, desarrolla el concepto de la voracidad como protoplasma incorporativo del americano, nos dice: el americano conoce por su amplitud de paisaje, por virtud recipiendaria. Revisa, a modo de ejemplo, la peligrosa encrucijada de los griegos entre el “teocentrismo egipcio” y la “refinada barbarie persa”. Los griegos privilegian el legado egipcio, porque viene de lo oscuro y lejano, con la tarea de ponerlo “a luchar contra hidras y serpientes (...) y que nos amenice la sexualidad rendida y lo generatriz perezoso” (1973: 165). Es decir, si primero está la virtud recipiendaria, le sigue la posibilidad de elegir influencias. Revisando cada una de las etapas desarrolladas en los anteriores ensayos en relación con el paisaje propone para esta etapa que “frente al glauco frío de junturas minervinas o la cólera del viejo Pan (...) ofrecemos en nuestras selvas el turbién del espíritu que de nuevo riza las aguas y se distribuye por el espacio gnóstico, por una naturaleza que interpreta y reconoce, que prefigura y añora” (1973: 182).

El paisaje en los ensayos de Medinaceli

La obra ensayística de Carlos Medinaceli está dispersa en diferentes libros que recolectan los escritos con distintos criterios, uno de los pocos libros editados por él y publicados en vida es *Estudios Críticos* (el prólogo está fechado en 1938)⁷. Con la publicación de este texto, el autor se despide de

7 Actualmente una investigación del IIL, Carrera de Literatura, está trabajando en reunir y ordenar cronológicamente todos los ensayos de Medinaceli y prevé una publicación, lo cual será muy útil para la investigación.

su inclinación hacia la poesía para pensar la producción cultural boliviana y ejercer esa función de “cordialidad comprensiva” que es la crítica. Sin embargo, es necesario apuntar que ya en 1927, en *El Día de Potosí*, en sus columnas escribe sus primeras reflexiones sobre el paisaje⁸. Algunos títulos de estas columnas son: “Diversas consideraciones líricas sobre la aristocracia del otoño” (24-04-1927), “De las relaciones del invierno con el espíritu suspicaz” (26-04-1927), “El ideal estético y el amor al terruño” (27-04-1927), “El sentido faústico del paisaje andino” (28-04-1927), en las que ya se puede ver la búsqueda de sentido que las estaciones tienen en ese Potosí de la década del veinte. Así también se pregunta: “¿a qué obedecerá esta ineptitud que tenemos los bolivianos para sentir la belleza del paisaje materno?”⁹ Para inmediatamente arengar “es necesario que en el alma de los adolescentes se vaya despertando *el sentimiento estético del paisaje*”. Ya entonces está dada la inquietud del pensamiento de Medinaceli respecto de la relación entre la creación estética y el paisaje.

En la primera parte de *Estudios Críticos* (1938) titulada “Valoraciones”¹⁰, aparecen siete artículos de valoraciones de distintos personajes de la cultura y las letras en Bolivia, tan diferentes entre sí como Gabriel René Moreno y Osvaldo Molina. E inmediatamente les siguen cinco artículos que parecen armar una unidad pues, a partir de las observaciones críticas al libro de José E. Guerra, *Itinerario Espiritual de Bolivia*, el autor desarrolla sus ideas en relación al paisaje, a la tierra y al indio en la literatura boliviana. Se trata de “Observaciones críticas a *Itinerario Espiritual de Bolivia* por José Eduardo Guerra” fechado en La Paz, 1933, “La cuestión del ‘indianismo’ e “Ideología Indianista”, que no están fechados, “Fisiognómica del paisaje andino” también fechado en La Paz 1933, y finalmente “El andinismo en la literatura boliviana”, que lleva la aclaración “Comentario a una conferencia dada en Berlín por José Eduardo Guerra”. Evidentemente se trata de diferentes artículos, sin embargo se observa una continuidad temática entre todos ellos.

Todos, de una u otra manera, responden al desafío que parece haber sido para el crítico el contenido de una publicación hecha en el extranjero sobre literatura boliviana: *Itinerario Espiritual* (1933) de José Eduardo Guerra¹¹.

8 Pude acceder a este material gracias a la generosidad de Ximena Soruco, quien me permitió revisar el primer tomo de la obra de Medinaceli que está editando para el ILL. Ha logrado rastrear, en diversas publicaciones periódicas, artículos del autor desde 1915 a 1929.

9 Manuscrito de Ximena Soruco *Ensayos de Carlos Medinaceli (1915-1929)*: 165.

10 En la segunda edición de 1969, corregida y aumentada –como reza en la página titular, sin aclarar quién realizó dichas labores– y con prólogo de Carlos Castañón Barrientos, la primera parte ya no lleva el título de “Valoraciones”, sino el de “Los escritores”.

11 En la primera edición de *Estudios Críticos* no aparece la fecha de edición de *Itinerario Espiritual de Bolivia*. Sin embargo en la segunda edición, aparece el facsímil de la portada de ese libro que señala A.B.I.A Amberes, 1933.

Tangencialmente es interesante notar que, si Medinaceli trabajó con la edición de 1933 de Amberes, resulta que su lectura y comentarios son del mismo año y llama la atención esta proximidad considerando la dificultad de las comunicaciones de entonces y que Bolivia estaba en plena Guerra del Chaco.

El primero de ellos, “Observaciones críticas a *Itinerario Espiritual de Bolivia* por José Eduardo Guerra”, es un reclamo al autor de *Estancias*, por haber hecho la selección de textos en base a opiniones cristalizadas y con criterios atrasados, sin un análisis de lo que se producía ese momento en Bolivia y sin revisar juicios convencionales. Pese a esta clara crítica no deja de valorar la labor de Guerra al haber producido ese libro y cree importante examinar las opiniones que lo sustentan y hacerle conocer sus propias observaciones, pero evitando la crítica fácil y laudatoria, pues considera un imperativo vital el progreso de la cultura nacional. Concluye que se trata de la obra de un diplomático, no de un crítico, y que por eso privilegia la belleza de nuestro paisaje –señalando, con cierta ironía, que es lo único bello que tenemos en materia de arte– antes que la relación de este con lo producido en la literatura. Lo que sostiene el crítico es que no se trata simplemente de seleccionar obras por el paisaje que retratan, es decir el paisaje en tanto objeto de representación, sino de buscar aquellas que se relacionan con él y de qué manera lo hacen, en tanto vivencia que se imprime en el arte. Como lo demostrará posteriormente en el artículo “Fisiognómica del paisaje andino” cuando hace una lectura de *Castalia Bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre y afirma que “...el paisaje, el ritmo, el matiz, la sobriedad y precisión de imágenes y el ambiente general del poema, son andinos”(1938: 97). Propone que como Freyre viajó mucho desde niño por las llanuras y sierras del Perú y Bolivia, y al viajar “todo ese paisaje fue adentrándose en el alma, hasta caer en el subconsciente, donde, estratificándose, formó la base granítica de su propia alma, la vértebra de su personalidad” (1938: 98). En la misma vena de expresar lo auténtico, critica el diletantismo de los escritores de su época y les pide un “arte nietzscheanamente escrito, con sangre, digno de los tiempos de angustia en que nos ha tocado vivir” (1938: 83).

En “La cuestión del indianismo” continúa leyendo la obra de Guerra y le observa el banalizar la corriente del indianismo por la urgencia de mirar hacia Europa, cuando él considera que lo fundamental y “fatalmente imperativo” (1938: 89) es volver los ojos a la realidad boliviana que es fundamentalmente indígena. Arguye que desde la colonia nuestra existencia ha tomado la “forma hispánica”, siendo en “esencia, india” (1938: 88). Califica esta situación de una existencia “*pseudomorfótica*” (1938: 88), término que utilizará en adelante y que ejemplifica así: se toman las formas de gobierno europeas y se obra con espíritu de ayllu; en literatura, “escribimos en castellano, pero pensamos en aymara o keswa” (1938: 88). Esta situación causa un desequilibrio

que nos hace seres problemáticos pues “no llegamos nunca, plenamente a realizar la totalidad de nuestro espíritu dentro de una forma definida” (1938: 88). Entonces afirma que el medio telúrico no ha perdido esa enorme fuerza plasmadora de hombres y de acontecimientos, y sostiene que “lo fatalmente imperativo es volver los ojos a la tierra que habitamos, obedeciendo, dóciles, a los influjos maternales de la tierra nutricia” (1938: 89). Por lo tanto, propone que “antes de europeizar hasta lo raigalmente nuestro”, debemos “imprimir un sello americano a lo europeo” (1938: 89), sobretodo en el terreno del Arte. No conceder carta de ciudadanía al indio en el arte sería entonces negar la posibilidad de una expresión auténtica, porque indianismo sería crear desde la lengua y el paisaje propios.

En *Ideología Indianista*, el autor intenta trazar una genealogía de los pensadores y creadores que responden al indianismo. Y, citando a Mariátegui, a Gamaliel Churata y a Uriel García considera que las ideas al respecto ya están cimentadas, lo que falta es que se plasmen en “creaciones maestras de arte” (1938: 92). Sin embargo, menciona a Alejandro Peralta, peruano, como un poeta que sí logra ese tipo de expresión indianista. A propósito sostiene que los límites de las naciones no corresponden a los del espíritu, más bien la continuidad del paisaje haría de la obra del peruano un escribir más cerca de lo boliviano. Aquí es necesario entender que no está pidiendo un arte programático, sino uno auténtico ligado al paisaje: “El porvenir de este arte duerme en el seno de los dioses del Ande” (1938: 92), pues no considera al indigenismo una moda o corriente literaria, sino como aquello que “Arranca de la tierra materna” (1938: 94). Cabe aclarar aquí que Medinaceli no hace distinción alguna entre indianismo e indigenismo.

Fisiognómica del paisaje andino indaga más a fondo en los problemas planteados hasta aquí, a modo de contestar una frase de Guerra: “El paisaje de la altiplanicie andina se resiste, por su grandiosa simplicidad, a ser trasmutado en palabras y colores” (1938: 95). Precisamente por eso lo importante es la relación del artista con ese medio. Y se pregunta ¿cómo será esa literatura el día en que se logre expresar su sentido? El espíritu del Ande algún día dará a las letras del país “esa anhelante inquietud de cumbre y la ansiedad infinita de la pampa, un sentido sobrio y humano, ese fundamental estoicismo y desdén del sufrimiento propios del indio” (1938: 89). No obstante, el autor ya encuentra en los versos de Hualparrimachi esa capacidad por la consustanciación con el cosmos. Pero también encuentra otras señales de esa posibilidad, en Gregorio Reynolds, por ejemplo, cuando realmente encuentra el diálogo con el aroma de las huertas chuquisaqueñas, o en “Illumánica” de Jaime Mendoza, poemas que podrían haber dado mejor sensación del paisaje andino que “La llama” seleccionado por Guerra (1938: 97). Pero también y quizás con más fuerza en “Castalia Bárbara” de Ricardo Jaimes Freyre,

donde Guerra encuentra que los paisajes son ideales y el sentimiento poético se encarna en la mitología nórdica. Al contrario, Medinaceli plantea que el paisaje es boliviano pero está expresado con simbología nórdica, como lo dije más arriba (1938: 99). El autor propone entonces leer obras escritas desde la conexión con el paisaje y le reprocha también a Guerra no haber incluido a Tamayo, según él otro poeta en el que se puede encontrar la fuerza telúrica de lo andino.

Continúa esta línea de pensamiento “El andinismo en la literatura boliviana”¹². El título lleva la aclaración “Comentario a una conferencia dada en Berlín por José Eduardo Guerra”. Y en efecto, se alude a que Guerra habría recibido y aceptado los comentarios de Medinaceli sobre lo andino de la poesía de Jaimes Freyre, mas no en el caso de Tamayo, lo que hace que el autor añada algo respecto a la poesía de Tamayo, como “el sentido sanguíneo” (1938: 103/104) del color de sus versos o el sentimiento de la lejanía “espacial” en *La Prometheida*. Nuevamente retoma la importancia de Jaime Mendoza para definir lo andino, pero esta vez añade una conferencia de Roberto Prudencio titulada “Ideas sobre el sentido de la cultura altiplánica”, y otro trabajo de Gamaliel Churata. El autor cita *in extenso* en notas al pie dicha conferencia y el artículo de Churata y los pone en relación. El texto principal también sigue esa línea. De Prudencio señala la concepción del “sentido cósmico” del paisaje andino como “infinitud espacial” (1938: 107) y la postulación de Churata que critica el “pintoricismo” (1938: 108) en la literatura peru-boliviana que puede rendir resultados, pero demuestra un divorcio entre el hombre y el mundo en América. Si bien rescata el paisaje en “Castalia Bárbara” como una recordación del paisaje primitivo. Medinaceli concluye que para ambos el porvenir de la cultura americana está en el influjo cósmico, idea a la que se suscribe.

Como se puede ver hay una unidad en estos cinco trabajos, en los que aparece la compleja relación que establece el autor entre la creación literaria y el paisaje. Es necesario decir en relación a estos conceptos de Medinaceli que otras veces, en sus textos, se refiere al tema retomando por ejemplo la idea de Ganivet del “alma territorial”. Habría que mencionar otros dos estudios posteriores que completan esta unidad temática, de alrededor de 1942. Están publicados en la selección realizada por Carlos Castañón Barrientos titulada *Chaipi P'unchaipi Tutayarka*, y no se establece la fecha de estos artículos. En el primero que se titula “La expresión del paisaje en nuestra literatura” (1978: 101) recoge algunas de las ideas expresadas más arriba y vuelve a reclamar a Guerra el no haber incluido a Tamayo ni a Mendoza en el *Itinerario Espí-*

12 Por una nota a propósito de Tamayo se conoce que este artículo fue escrito en 1934, fecha posterior a la de los otros trabajos comentados.

ritual de Bolivia. Pero sobre todo argumenta con la lectura de textos de este último y concluye que sus páginas “son de lo mejor que tenemos en nuestra literatura paisajista y humanista” (1938: 106). El segundo estudio es un comentario del libro *El hombre y el paisaje en Bolivia* con el subtítulo “Selección de Raúl Botelho Gozálvez” (1978: 245), a la manera de lo que hizo con el texto de Guerra. La diferencia es que sus opiniones convergen más con las de Botelho, y aprecia la selección que el autor ha realizado, sin embargo, en la presentación comenta una antología anteriormente publicada con Botelho: Cuentos Bolivianos, donde observa primero el haber privilegiado a la generación contemporánea, y no a las anteriores.

Aproximaciones y diferencias

Cuando Lezama se refiere a la expresión americana, cuando la analiza y la proyecta en sus cinco ensayos, concibe una america continental, una continuidad cultural y de paisaje que incluye a Pachacamac, como lo enseña Garcilaso de la Vega (1539-1616), los textos de Bernal Díaz del Castillo (1496-1584), por ser uno de los cronistas a quien la aventura de venir a América “rompió el buen final del diploma de letras” (1993: 74), quien “escribe en prosa de primitivo” (1993: 74), así como la portada de San Ignacio de Potosí (1744), atribuida por algún estudiioso al indio Condori, y el *Popol Vuh* (1701) con tantas intervenciones que “nos lleva a pensar en adecuaciones, interpolaciones, y paralelismos” hechos por copistas y jesuitas dedicados a descifrar la simbólica que entraña (1993: 66). Pero también incluye a los norteamericanos Walt Whitman (1819-1892), a George Gershwin (1898-1937) o a Herman Melville (1819-1891). Entonces se entiende que la noción de América para Lezama es una continuidad territorial, que no tiene que ver con el idioma, ni depende de la cultura colonizadora.

De manera contraria, un joven Medinaceli, con ventiún años, escribe en la revista *Gesta Bárbara* de Octubre de 1919, “El alba de oro”, donde sostiene, siguiendo a Rodó, la solidaridad intelectual americana y el ideal de cohesionar el sentimiento continental, aunque este ideal haya sufrido los distintos enfrentamientos entre naciones hermanas. Pero esta América, es la de habla hispana y mas bien se contrapone al panamericanismo que preside Estados Unidos de Norte América. Por lo tanto, Medinaceli piensa más bien a América como una unidad política-cultural y de resistencia. Posteriormente, ya desde la segunda mitad de la década del 30, él mismo se inscribe en este ideal de cohesión escribiendo sobre autores hispanoamericanos como Blanco Fombona, Romulo Gallegos, sobre la novelística venezolana y, muy entusiasmado, escribe sobre “La obra literaria de los aztecas” de Ruben Campos. También retoma con gran admiración la figura de José Martí. Aquí es necesario dejar

claro respecto de la visión de América que este autor cubano habló de “nuestra América” como aquella opuesta al colonialismo español, pero también al nuevo imperialismo que veía venir de Norte América. Medinaceli, citando a otros autores, declara a Martí “un proveedor de ideal”, lo cual va en el mismo sentido que propone Lezama de considerar a Martí en el origen de la expresión americana, poniendo en relación su gesto de entrega a la independencia cubana con una escritura que “ya tenía aquí sus cosas necesarias, las exigencias de una tradición que eran al propio tiempo su cotidiano imaginario de trabajo.” (1993:156). Si en Martí ambos ensayistas se encuentran, la idea que tiene cada uno sobre la América, de la cual escriben, es diferente.

Cuando Medinaceli comenta, en 1933, la recién salida obra de Eduardo Guerra que propone un mapa de la literatura boliviana de acuerdo a la geografía, observa que, antes de referirse a la literatura, Guerra se refiere a nuestro paisaje, que, y lo dice con cierta ironía, es evidentemente “lo único bello en materia de arte” en nuestro país. La forma de este reclamo nos lleva a inferir que, para nuestro estudioso, de lo que se trata es de ver el paisaje, no tanto como objeto de representación, sino en cuanto vivencia que se imprime en el arte. Por eso mismo, dado que el momento histórico que se estaba viviendo cuando escribe sobre Guerra, es el de la contienda del Chaco, pide que se escriba una literatura digna de la angustia de los tiempos, un “arte nietzscheanamente escrito, con sangre, digno de los tiempos de angustia en que nos ha tocado vivir” (1938: 83). Aquí podríamos hablar de una primera coincidencia con la propuesta de Lezama: escribir, crear es una actividad vital y la producción de nuevos mitos vendrá de vivir nuevos cansancios y terrores nuevos. Por otra parte, en “Fisiognómica del paisaje andino” resuena esa imagen de un Freyre dando tempranos pasos en tierras andinas, resuena la imagen del hombre que avanza en la naturaleza acompañado solo de sus propios pasos para alcanzar la gracia sobrenatural (Lezama) que Freyre alcanzó. La creación artística tiene que ser producto de una vivencia y del compromiso con esa vivencia, de ahí que, para Lezama, la memoria sea germinativa y fundamental para la creación artística, y se complemente con distintas operaciones:

Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo nemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias un factor de creación... (1993: 62)

Respondiendo también a lo planteado por Guerra de volver los ojos a Europa y olvidarse del indigenismo como esa “simpática ilusión sin aplicación posible”, Medinaceli lanza una propuesta que problematiza nuestra expresión, la expresión que realizamos desde la Colonia. Retoma el concepto

de la “pseudomorfosis” de Spengler y postula que nuestra misma existencia es problemática porque por mirar únicamente a Europa nos alejamos de la importante fuerza de la tierra. Tanto en literatura como en moral, en política y en lo doméstico, nos dice, adoptamos una forma hispana para expresar nuestra esencia india. Sin embargo, inmediatamente después de postular este fracaso de nuestra expresión, afirma tajantemente que “el medio telúrico no ha perdido su enorme fuerza plasmadora de hombres y acontecimientos”, para concluir que en vez de volver los ojos hacia Europa, es necesario no solo volver los ojos a nuestro medio, a nuestra tierra, sino alimentarnos y nutrirnos de ella. Aún más, parte de su reclamo de mirar nuestro paisaje, está la necesidad de reconocer, fortalecer y dejarnos afectar y determinar por nuestro legado indígena, como lo afirmará posteriormente en su artículo respecto de la educación en Bolivia, “La redención por la cultura indígena” fechado en 1942. Sin embargo, aclara en “La cuestión del indianismo: “Esto no significa el rechazo sistemático de todo cuanto de bueno viene de Eusopa. Sería absurdo” (1938: 89).

Otra coincidencia que podemos señalar es que, por una parte, Lezama plantea también esa relación con el paisaje, mas no como futuro o porvenir, sino como un principio: el espacio gnóstico con sus poderes recipiendarios. Medinaceli o los autores que cita en el “El andinismo en la literatura boliviana”, como Prudencio y Churata, no planteen explícitamente esa capacidad del espacio americano; sin embargo, queda claro que la dan por hecha y en su obra se pueden ver los efectos, señalados por Medinaceli. Por ello también Francovich (1985) los clasifica dentro del espacio de la “Mística de la tierra”.

En principio parecería que Medinaceli, al plantear la pseudomorfosis haría parte de la posición que ataca Lezama, al plantear el problematismo de nuestra expresión. No obstante, aquí es necesario analizar con más calma el propósito en la escritura de ambos autores. Lezama escribe La expresión americana para desarmar la sensación de los artistas de su época que creen con “furioso pesimismo” que la expresión del americano “no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver”. Argumenta contra ello en estos ensayos una y otra vez, por ejemplo cuando presenta a Picasso como el gran renovador del arte de principios del siglo XX por haber sabido recibir influencias y, a su vez, haber influido en todos los artistas de su época, es decir “el ser hecho para provocar en los demás la virtud recipiendaria” (1993: 163). Entonces registra indignado que cuando los pintores cubanos el año 1944 expusieron en México su arte vanguardista, fueron acusados de influencias picassianas¹³,

13 Habría tambien que considerar que en ese momento, los artistas mexicanos estaban más bien concentrados en el muralismo que tenía características realistas de reivindicación social con sus tres grandes representantes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

cuando no se trataba de subordinación de influencias, ni de un mimetismo, sino de la misma virtud recipiendaria que caracterizó al malagueño. “Si Picasso saltaba de lo dórico a lo eritreo, de Chardin a lo provenzal, nos parecía una óptima señal de los tiempos, pero si un americano estudiaba y asimilaba a Picasso *horror referens*” (1993: 161). El problematismo del americano sería precisamente no sentirse bien con los medios a su alcance, con su lugar en la cultura, al mismo tiempo de no sentirse capaces de recibir las influencias de la época para defenderse con su autoctonía; es decir, no saber alimentarse de otras culturas, y entonces creer que su expresión no puede alcanzar, ni compararse, ni dialogar con lo producido por la cultura europea. Precisamente contra estas ideas desarrolla Lezama sus argumentos en los cinco ensayos de *La expresión americana*.

Por su parte, Medinaceli escribe contra otro mal, quizás peor: la indiferencia hacia la cultura, la dificultad que hay en su medio de pensar el país desde su parte indígena, de tal manera que pueda desarrollar su propia cultura. Escribe contra el rechazo que existe hacia el legado de las culturas indígenas del territorio, el rechazo de apropiarse de ese legado, pero también escribe contra la resistencia que encuentra para recibir el influjo de otras culturas desde la propia cultura. Por eso critica a Guerra cuando plantea el olvidarse del indigenismo y mirar hacia Europa. En resumen, observa que no se llega a alcanzar una expresión propia por que el escritor boliviano por querer mirar solo a Europa, se pelea con esa “fuerza plasmadora de hombres y acontecimientos que tiene el medio telúrico”.

Considerando las características del impulso enunciador en cada uno de estos autores, los planteamientos que, de alguna manera, parecen opuestos (al postular la pseudomorfosis el crítico boliviano como problema de la expresión y al atacar Lezama la problematización de nuestra expresión por no considerarla forma alcanzada), en realidad en sus argumentos tienen más coincidencias que diferencias, pues ambos postulan que la tierra, el paisaje, lo que Medinaceli llamará alguna vez “el amor al terruño”, es el fundamento de nuestra expresión, de nuestro arte. Esto es muy semejante a lo que propone Lezama cuando habla de la virtud recipiendaria de la cultura americana. No solo es la voracidad, ni la capacidad de recibir, sino es el mismo espacio americano, que denomina como Espacio Gnóstico, porque conoce “por su amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes”. Para postular luego que la expresión americana se “inserta en un conocimiento que agoniza con un espíritu que comienza” (1993: 179). Al negar el pesimismo presuntuoso del complejo del americano de creer que “su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo”, dirá que esas presunciones olvidan que “el plasma de su autoctonía es tierra igual que la de Europa” (1993: 63). Y aquí nuevamente ambos coinciden en resaltar la tierra como lo substancial, pero Lezama añade la contraparte:

Y que las agujas para el rayo de nuestros palacios se hacen de síntesis, como la de los artesanos occidentales, y que hincan, como el fervor de aquellos hombres, las espaldas de un celeste animal, igualmente desconocido y extraño. (1993: 63)

Con esta imagen de “las espaldas del animal celeste” donde apuntan las agujas del rayo, la mirada del ensayista que señalaba el espacio que nos sustenta, la base de la que partimos: la tierra; ahora se dirige hacia arriba para mostrar el otro espacio recíproco del paisaje y también esencial, pero desconocido: el cielo. Es decir que, la cultura y el hombre, en América como en Europa y en cualquier parte del mundo se dan entre la tierra y el cielo; y nuestra percepción avanza desde lo inmediato, lo cercano, hacia lo distante, lejano; mientras nuestro deseo vislumbra lo desconocido sustentado por lo conocido. Límites y posibilidades, circunstancias y ensueños que crean el espacio propio para la creación artística.

Finalmente, es necesario puntualizar que el tema del paisaje en ambos autores, “la tierra nutricia” en relación al arte no es una metáfora más. Es la misma tierra que nos nutre físicamente, la que nutre el imaginario y la cultura, percibida y recibida por diferentes canales de percepción, de absorción y de transformación. Si en el primer caso lo que nuestro cuerpo produce es energía, en el segundo se producen sensaciones, imágenes, pensamientos, de modo que no se trata de una metáfora, sino de una continuidad establecida por la acción de nutrir. Y esta es la continuidad que hay que pensar para no dejar esta relación estancada en un “misticismo de la tierra”, sino concebir-la como un ecosistema integral que incluye tanto nuestra relación con los productos de la tierra como el arte y la cultura. Un caso semejante es el del Manifiesto Antropofágico (1928) de Oswald de Andrade en el Brasil, donde se concibe la producción cultural desde el acto de tragarse, devorar y así alimentarse en ambas dimensiones.

Bibliografía

De Andrade, Oswald (1928). *Obra escogida*. Traducción de Santiago Kovadloff. Prólogo; Héctor Olea: *Manifiesto Antropófago y Manifiesto da Poesía Pau Brasil*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. N° 84.

Fino Gomez, Carlos Orlando (2014). *José Lezama Lima: Estética e historiografía del arte en su obra crítica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Frankovich, Guillermo (1985). *El pensamiento boliviano en el siglo XX*. Cochabamba: Los Amigos del libro. Segunda edición.

Frankovich Guillermo (1945). *La filosofía en Bolivia*. Buenos Aires: Editorial Lozada.

Huanca Soto, Ramiro (2002). *El Monje y el Guerrero. El proyecto creador de Carlos Medinaceli*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés-Instituto Normal Simón Bolívar.

Lezama Lima, José (1973). *La Expresión Americana*. Irlemar Chiampi (Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1988). *Confluencias Selección de ensayos*. Abel E. Prieto (Sel. y prol.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Medinaceli, Carlos (1938). *Estudios Críticos*. Sucre: Editorial Charcas.

_____ (1955). *Páginas de vida*. Potosí: Editorial Potosí.

_____ (1969). *Estudios Críticos*. Carlos Castañón Barrientos (Prol.). La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro.

_____ (1972). *El Huayralevismo*. Héctor Cossío Salinas y Werner Guttentag (Comps.). La Paz: Los Amigos del Libro.

_____ (1975). *La reivindicación de la cultura americana*. Héctor Cossío Salinas y Werner Guttentag (Comps.). La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro.

_____ (1978). *Chaipi P'unchaipi Tutayarka*. Carlos Castañón Barrientos (Sel.). La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro.

_____ (2000). *La Chaskañawi*. La Paz: Editorial Juventud. [1949].

Portugal Tarifa, Luis Gonzalo (2002). *Para una coherencia de lo inasible y su visión histórica: la obra ensayística de José Lezama Lima*. Tesis de licenciatura Universidad Mayor de San Andrés.

Prudencio, Roberto (1990). *Ensayos filosóficos y de arte*. La Paz: Editorial Juventud.

Soruco, Ximena (2021) *Ensayos de Carlos Medinaceli (1915-1929)*. Manuscrito (Inéd.).

_____ (2021) "Publicar en tiempos de guerra. Historia editorial del escritor boliviano Carlos Medinaceli (1931-1947)." (Inéd.).