

Hilda Mundy: cronista de vanguardias

Resumen

En 2016, la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia y la editorial La Mariposa Mundial reunieron una extensa colección de textos dispersos de la escritora boliviana conocida principalmente por su heterónimo Hilda Mundy. Aunque su producción fue particularmente profusa en los años '30, su recepción crítica es un fenómeno reciente vinculado a reflexiones sobre la literatura nacional y, en un contexto mayor, de apertura o de constitución de archivos. En esta perspectiva, la obra de Mundy reaparece en el debate acerca de la modernidad y la vanguardia como un proceso interrumpido por la Guerra del Chaco, pero repuesto hoy en virtud de las actuales operaciones críticas y editoriales en lo que concierne al lugar de las mujeres en las literaturas nacionales.

En este trabajo, me ocupé en primer lugar de las formas de la ley de interpretación editorial dadas a una poética que la escritora elaboró como dispersión, a modo de anarquía o anti-archivo situado en una considerable variedad de medios, muchos de ellos periodísticos, motivo por el cual me detengo en ciertos aspectos de esos textos desde el punto de vista de la crónica. En la segunda parte, analizo la vinculación con las vanguardias para observar cómo el mismo gesto de desclasificación genérica que dificulta la inserción de la escritura mundyana en el canon literario dado que la mayor parte de su obra circuló en la prensa, se repite cuando se aleja de la demanda de referencialidad que este medio presupone, en favor de una exploración humorística y metafórica. Mediante estos recursos, entre otros, Mundy cuestiona no sólo la lógica del signo y la sintaxis narrativa sino también las posibilidades de verdad del sistema de la lengua, planteos diametralmente atravesados por el análisis cultural respecto de la escritura, en general, y de su posición como mujer en el campo intelectual, en particular.

Palabras clave: Archivo; anarquía; vanguardia; Hilda Mundy

Hilda Mundy: vanguards chronicler

Abstract

In 2016, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia and the publisher La Mariposa Mundial gathered an extensive collection of scattered texts by the Bolivian writer known mainly by her heteronym Hilda Mundy. Although its production was particularly profuse in the 1930s, its critical reception is a recent phenomenon linked to reflections on the national literature and, in a larger context, of opening or constituting archives. In this perspective, the work of Mundy reappears in the debate about modernity and the avant-garde as a process interrupted by the Chaco War but replaced today by virtue of the current critical and editorial operations in regard to the place of women in the national literatures.

In this work, I deal first of all with the forms of the law of editorial interpretation given to a poetics that the writer elaborated as a dispersion, as an anarchy or anti-archive located in a considerable variety of media, many of them journalistic, reason why I focus in certain aspects of these texts from the point of view of the chronicle. In the second part, I analyze the link with the avant-garde to observe how the same gesture of generic declassification that hinders the insertion of Mundy writings in the literary canon since most of his work was circulated in the press, is repeated when it departs from the demand for referentiality that this medium presupposes, in favor of a humorous and metaphorical exploration. Through these resources, among others, Mundy questions not only the logic of the sign and the narrative syntax but also the truth possibilities of the language system, diametrically posed by the cultural analysis regarding writing, in general, and her position as a woman in the intellectual field, in particular.

Keywords: archive; anarchy; vanguard; Hilda Mundy

En los últimos años, la escritora boliviana mejor conocida como Hilda Mundy, se ha vuelto tensor de debates en torno a la constitución de un canon literario, con la fuerza del artificio que generan las efemérides y un archivo. El énfasis en el archivo del canon

queda organizado en la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (en adelante, BBB); del fervor de archivo da cuenta Rodolfo Ortiz para la editora paceña La Mariposa Mundial. Aquí se cruzan dos proyectos editoriales con propósitos diferentes; dos impulsos archivísticos que se sitúan entre la literatura nacional y la factura del libro con síntomas de coleccionista. Con una diferencia de un mes entre ambas publicaciones en 2016, *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* de La Mariposa Mundial e *Hilda Mundy. Obra reunida* de la BBB no sólo abren el archivo literario, sino que también exhiben los males que rodean su puesta en orden e interpretación.

Según se define el proyecto de la BBB, se trata de un esfuerzo editorial sin precedentes en el país, a cargo del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, cuyo objetivo es, ante la constatada dificultad para dar con materiales bibliográficos en contextos educativos tanto de nivel medio como universitario, la publicación de doscientos títulos que permitirá “a los bolivianos verse a sí mismos”,¹ y que concluirá en 2025. Seguidamente, el proyecto define una intención que propongo leer en la perspectiva del archivo, en tanto que anuncia la reedición de obras agotadas o de tiradas muy breves cuya injerencia en sus condiciones de producción las hace fundamentales para la constitución de una biblioteca nacional, a doscientos años de la fundación del país.

Aunque el deseo fue, en principio, dar cuenta de todas las áreas del conocimiento, el proyecto se viabiliza en relación a estudios referidos a Bolivia, entre historia, economía y política, por un lado, y literatura, cultura y artes, por otro. En la “Presentación” del volumen que interesa en este trabajo, el vicepresidente de Bolivia, Álvaro García Linera es enfático en cuanto a la necesidad de difundir el acervo de lecturas necesario para la formación de la juventud. Con este plan, asegura haber convocado a los mejores investigadores del país para formar el comité encargado de elaborar la selección que dará por resultado “un material de calidad y decisivo para la comprensión de la formación de la sociedad, el Estado, la economía y la estructura social boliviana” (Mundy, 2016, p.11) en cuatro áreas: Historias y Geografías, Letras y Artes, Sociedades y, Diccionarios y Compendios. Entre ellas, es notorio el trabajo de organización que denota la colección Letras y artes, nómina compuesta por setenta y dos textos que se encuentra en la página oficial del proyecto, en la que son recurrentes los formatos de la *antología* o de la *obra reunida*.

Hilda Mundy: obra reunida, fue publicada en 2016, y allí se encuentran *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta* (1936), *Cosas de fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco* (1989) y textos dispersos, con un estudio introductorio de Rocío Zavala Virreira, que comienza diciendo que “hablar de Hilda Mundy es salir del camino, cambiar de dirección, ensayar” (Mundy, 2016, p. 13). Esto en cuanto a la labor del crítico. En cuanto al archivo, el mismo primer párrafo lo cataloga del siguiente modo:

Es buscar, más que en libros, en periódicos. Más que en colecciones, en recortes o en colecciones siempre incompletas. Es hablar, más que de fuego, de fuego artificial. Más que de guerra, de balas fragmentadas. Más que de un panorama, de impresiones. Más que de corriente, de un corto circuito. Más que de alcohol, de un brandy cocktail. (Mundy, 2016, p. 13)

El otro proyecto mencionado es el de *La Mariposa Mundial*, que incluye “la revista, pero también la editorial que tiene tres colecciones: Papeles de antaño, Papeles de Ogaño y Papeles de Argolla. La primera dedicada al rescate de textos, la segunda dedicada a los textos contemporáneos y la tercera dedicada a la traducción.” (Ayllón, 2018) A continuación, Ayllón es explícita en cuanto al trabajo de archivo que caracteriza los propósitos de esta revista que, desde 2009 lleva adelante un constante rescate de papeles, recortes, fotografías de escritores bolivianos, como en una filigrana crítica que juega entre lo dicho y lo no dicho, entre los relieves y fondos, entre la joyería y lo nimio. Del mismo modo opera la editorial, cuyos títulos amplían lo anunciado en la revista, mostrando una exhaustividad que esta no puede alojar en toda su magnitud, pero el libro sí.

A simple vista, la BBB y *La Mariposa Mundial* manifiestan el ímpetu constructivo del relato del pasado con la obstinación que sólo un mensaje cifrado puede provocar. El archivo parece contener en un lugar y bajo cierta ley, aquello que disperso se sospecha perdido. La reunión de materiales nos acerca a la obra, pero es extenso el pensamiento teórico que nos advierte sobre los olvidos de la “consignación” (Derrida, 1997, p.11). Si la “reunión de signos” es posible, se debe a que previamente se ha dado una residencia al resguardo de autoridades. Más aún, en la historia del vocablo “archivo” retorna la idea de que es “en su casa”, la de estas autoridades o “arcontes”, que la “domiciliación” asegura el reservorio físico y el cumplimiento de un orden dado para la interpretación. Allí radica la

encrucijada entre privado y público que vertebra el concepto y se manifiesta en cierto “privilegio” en la administración de lo visible y lo invisible, la “puesta en escena” o la ocultación. A propósito, en este trabajo me ocupé de las formas de la ley de interpretación dadas a una poética en cuyo origen mandaba la dispersión a modo de anarquía o anti-archivo, mas nuevas regulaciones afectadas por la apertura y democratización de las reservas culturales la alinean para su publicación en “obra”.

Hilda Mundy, nombre que por su recurrencia abrevia una serie extensa de firmas, atraviesa las vicisitudes, durante los años 30 entre Oruro y La Paz, de tantas escritoras del siglo XX. Publica crónicas en distintos diarios, periódicos y publicaciones similares, es vilipendiada por su juventud y atrevimiento femenino, vive la Guerra del Chaco, es exiliada, su obra es publicada en recopilaciones cien años de su nacimiento y alrededor de cuarenta años después de publicado su último texto conocido hasta hoy: se decide en el contexto de esta exhumación, que es la escritora de la vanguardia literaria boliviana. Es esto último lo que abre el archivo cuando en 2002 se publica el primer tomo de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*,² en la que Mundy está incluida por primera vez en un trabajo de este tipo, y se confirma cuando Edmundo Paz Soldán anuncia en 2013: “Bolivia, que tuvo a Hilda Mundy (1912-1982) como su única escritora de vanguardias (de hecho, una de las pocas mujeres vanguardistas en el continente)” (Paz Soldán, 2013). Paz Soldán acredita lo dicho agregando que:

Mundy se muestra como un espíritu lúdico cuyas influencias pasan por Gómez de la Serna (*El foot-ball es un de porte bíblico*), el modernismo de Julián del Casal, el futurismo de Marinetti y los juegos tipográficos tan caros a la época. **Sus recursos estilísticos son variados, pero como buena ultraísta el eje central de su obra es la metáfora audaz:** “un tentador escote es el hall de un gran hotel por las notas de un delicioso jazz-band que viene del ruido discreto y armonioso de los collares de piedras fantásticas”. (Paz Soldán, 2013. Negritas en el original)

Ahora bien, quisiera retardar la atracción que ejerce la lectura vanguardista en la clave mencionada para acercarme previamente a la escritura cronística mundyana de entre 1932 y 1936, más vinculada a un signo de la modernidad y, por lo tanto, a aquello

que la crítica de los años '80 acuerda en considerar como fermento de la literatura latinoamericana moderna (Sabo, 2016).³ En esta perspectiva, y teniendo en cuenta que la producción cronística y la poética vanguardista son simultáneas en la obra que estudiamos, la disyunción es un artificio crítico que depende de un acento de la mirada, y hasta es una traición de las insistencias interpretativas (Sastre y Lardone, 2018). En este sentido, la segunda parte de este trabajo atiende a la vinculación con las vanguardias, no con el objetivo de mostrar la filiación a algún grupo o programa estético, sino, por el contrario, para observar que el gesto de vanguardia constante es la desmarcación respecto de modelos y sistematizaciones.

Esta lectura parte de la hipótesis de que la urgencia juvenil e histórica que vive Mundy, cuyo mayor caudal de producción se registra durante la Guerra del Chaco,⁴ aloja su escritura en la forma y la circulación de la crónica, realizando aquello que Walter Benjamin ansiaba en los años '20 y expresaba en "Gasolinera" en términos de "eficacia literaria" (Benjamin, 2002, p. 9), cimentada en el "riguroso intercambio entre acción y escritura" por fuera del libro; no obstante, hacia 1900, José Enrique Rodó ya denunciaba en el prólogo a *Prosas profanas* de Rubén Darío: "Confesémoslo: nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso" (Darío, 1920, p. 8). En consonancia, Mundy traslada sus recursos poéticos a la escritura de crónicas, arrastrando en su transgresión otras desmarcaciones: público y privado, literatura y periodismo, mujeres y guerra, lo universal y lo americano, modernismo y vanguardia, arte o política.

Con el nervio de la contemporaneidad, Mundy coincide con el debate americanista que se dirime entre la poesía y la prosa pocas décadas antes. Por su parte, llevando el refinamiento del poeta modernista hacia el giro irónico que sólo quien conoce las referencias puede resolver, el archivo de crónicas que recupera Rodolfo Ortiz para la reedición de *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* admite ser puesto a prueba entre los dilemas modernos según los lee nuestro tiempo, y su propio mal de archivo.⁵ Entonces, a partir de la idea de que, como dijo Rodó, "el párrafo es estrofa" (Darío, 1920, p. 43) llamo crónica a una serie irregular de textos, algunos de ellos publicados en la prensa -diarios, periódicos y publicaciones de diverso tipo- mientras que otros no fueron publicados en su momento sino después de la muerte de Mundy, pero padecen este contagio genérico de lo sin género. Hago a continuación el ejercicio de pensar estos escritos siguiendo la pauta de María José Sabo: "interesa observar en qué medida la crónica funciona así como "restancia" (Derrida, 1995) que no solo desestabiliza el canon

de lecturas dominantes, sino que especialmente quiebra la propia genealogía y genericidad posible” (Sabo, 2015, p. 337).⁶ Los objetivos de las próximas páginas son proponer una breve tentativa de arte poética en función de los textos seleccionados y entrelazar la escritura cronística con una recepción específica de los recursos expresivos vanguardistas para observar, finalmente, el vínculo entre el género y la anarquía de la escritura mundyana.

Las narradoras: noticias de Hilda Mundy

Es perspicaz y misterioso el deseo que la modernidad latinoamericana provoca. Se nos presenta como una imantación de los estudios pues, aunque decididos a pensar el presente, son siempre requeridos de dar cuenta de ese arco temporal que *nos consigna*. Y lo singularísimo de esto es que, efectivamente, somos persuadidos por la idea de que las profanaciones eran posibles en su marco conceptual y ya no se sabe qué se siente como profanador en nuestra experiencia afectada por el abismo virtual. A veces parece ser que ya no podemos tener la experiencia del *shock* como “irrupción de la conciencia despierta” (Benjamin, 2005, p. 394). Y saltamos a otros tiempos y tenemos la sensación de que algo fulgura esperándonos. Con cierta vanidad, nos incita la sensación de visibilizar, de democratizar el archivo, de recuperar lo oculto o lo perdido. Pues bien, quizás sea esa pequeña acción escrita la que hace un gesto mínimo de memoria, como un acta de justicia crítica que no se da en todos los casos, pero en algunos es inexpugnable.

Abro el archivo de Hilda Mundy, no sin amigas viajeras y becarias en Bolivia mediante.⁷ Con las noticias que trajeron a Córdoba, escuché la mención de esta autora orureña que siendo muy joven, de familia reconocida y tempranamente feminista, escribe con el anarquismo de las vanguardias, tan nacionalistas como cosmopolitas, con todo lo antinacionalista y poco viajado que eso significa para una mujer en el contexto de la Guerra del Chaco.

Y como el cosmopolitismo es curioso, pude conseguir un ejemplar de la reedición realizada por La Mariposa Mundial en el año 2017, traficando amistades. Fue grande la sorpresa ante tan cuidada edición, nada tímida en ciertas polémicas de archiveros-editores: “¿Qué ha pasado en esta segunda edición? Pues bien, numéricamente, 80 páginas en remiendo «expansionista», que traen a su vez 76 textos y 5 nuevos nombres

que se suman a la legión” (Mundy, 2017, p.14). Aunque lo diga Rodolfo Ortiz con la gracia de la negación, apunta una serie de desacuerdos en cuanto a los datos, primero, de *Cosas de fondo* (1989) y, luego, en la publicación de la *Obra reunida* por la BBB. En todo caso, no deja esta pugna de ser irresoluble pues las respuestas de Zavala Virreira son igualmente contundentes.⁸

Sin lugar a dudas, el trabajo de archivo realizado por el editor es delicadísimo en lo que concierne al libro, pero no alivia la fiebre aglutinadora de una producción figurada en caos por su creadora. Cabe recordar que la obra de Hilda Mundy, junto a sus heterónimos Raspadilla, Retna Ludmila, María Daguileff, Madame Adrienne, Jeanette, Pimpette, Dina Merluza, Michelin, Mademoiselle Touchet, Dora Kolomday, Ana Massina,⁹ se desperó en más de diez publicaciones de diverso tipo y que dio a conocer, en 1936, un único libro titulado *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta*.

Ahora bien, es claro que las ediciones actuales disputan una comprensión del archivo en términos opuestos si se considera con qué propósitos institucionales se ubica el archivo Mundy: la de la BBB incluye a Mundy en un proyecto enorme de recuperación de autores, es decir, la constitución de una literatura nacional en el que Hilda Mundy es la única escritora de la vanguardia y cuya publicación repara su condición de “víctima de menosprecio y olvido (Zavala Virreira, 2017); La Mariposa Mundial prácticamente evita esa coerción del canon, y mantiene el espíritu indómito, si no de la obra por razones obvias que definen la materialidad del libro, de las intervenciones de Mundy y sus otros heterónimos, avalada por un trabajo documental expuesto en el libro en primer lugar: un epistolario y un álbum fotográfico familiar. Sin lugar a dudas, este archivo se legitima por un preciso conocimiento de los textos y sus fuentes, pero también por el acceso al espacio íntimo que forma parte de la primera parte de la edición en la que se ordenan cartas y fotografías de Laura Villanueva Rocabado.

Más allá de que Laura Villanueva Rocabado (Oruro, 1912-La Paz, 1982) mucho o poco supiera de las vanguardias, del nacionalismo y el cosmopolitismo -en todo caso no interesa aquí dar autoridades a sus experimentos textuales- su reacción al presente es fundamentalmente afectiva en tanto que “acontecimientos de cuerpo”¹⁰ atraviesan la acción de escribir y configuran un modo de decir. Lejos de asumir que encuentra la forma de ordenar los vaivenes del humor, la escritura mundyana recepta sus modulaciones y las convierte en marca expresiva. En todo caso, el contacto con algunas obras propias de los exponentes más atendidos de los vanguardismos -Marinetti, del Casal, posiblemente

Huidobro-, según lo que la escritora comenta, son principalmente modos de dar un nombre sistemático a ejercicios que ya estaban entre sus intereses respecto del lenguaje y que no provenían del estudio de teorías estéticas en sentido estricto sino de una duda sobre la palabra misma en la experiencia poética.

En la publicación de *La Mariposa Mundial*, se encuentra un nuevo manuscrito de Mundy titulado “[Respuesta de Hilda Mundy a la revista *Dador* (1978)]”. Rodolfo Ortiz señala que es posible que se refiera a los días del destierro en La Paz en 1936. Allí, asevera: “no conocí cenáculos intelectuales. Para tertulias interesantes estaba mi casa” (Mundy, 2017, 71). En este sentido, sin grupo, sin texto programático y sin órgano de difusión específico de un programa estético, es admisible intentar un trabajo aplicado a encontrar las huellas de un método en otras escrituras. En una carta del 15 de noviembre de 1934, como bien señala Virginia Ayllón, una de sus lectoras más asiduas, “esta misiva esboza lo que en el devenir será se arte poética” (Ayllón, 2016):

...le diré que las circunstancias templan el alma, al fin logran hacer de ella algo así como un compuesto de goma cáustica, antes de la guerra me gustaba tener aun en una sílaba de mis escritos una seriedad, una reflexión a toda prueba, hasta llegar al extremo de la tontería, en unas “memorias” de hacen siete años había puesto «... en el poniente de mi vida...». No le parece ridículo. Ahora, la raigambre misma de mi carácter ha cambiado, se ha injertado a la escuela de vanguardia, aquella escuela apocalíptica casi por dislocadura de la Lógica, degolladora de Las Palabras y arrasadora de LO ANTIGUO. Me encanta el absurdo, la palabra hueca, hueca que parece un cascabel de latón con la piedrecita de la tontería dentro. (Mundy, 2017, p. 64. Mayúsculas en el original).

Es evidente ese traslado de los afectos manifiestos en el nuevo carácter que advierte la escritora en la carta a su amigo Jorge Fajardo que se encuentra en Villa Montes, escenario de la guerra. En esta circunstancia puede situarse la poética vanguardista, a fuerza de dos años ya de guerra y de trabajo de escritura. La palabra se ha vuelto, entonces, un ejercicio apocalíptico en lo que concierne a su posibilidad de verdad, pero una posibilidad de bienestar cuando se ha liberado del requerimiento de una prueba de seriedad. La escritora detecta en lo sonoro la posibilidad de renovación futura,

pero más ciertamente, el lugar de la supervivencia pues “he aprendido a no indignarme y gastar a todo una sonrisa que hace tiempito me la adquirí por unos pesos en un bazar japonés...” (Mundy, 2017, p. 64) según relata a Fajardo lo que ya ha escrito en otra carta reciente para otro destinatario, con la habitual reflexión autopoética: “¿no le parece una frase de circo más liviana que una cláusula con pies de plomo?”. Del mismo tenor, una declaración como “me encanta el absurdo”, pone sobre los acontecimientos políticos referidos por las palabras un afecto positivo, jocoso; sin embargo, se percibe un elemento corrosivo, imprecisable, excéntrico, huidizo que se cuela en algún nivel de lo dicho, posiblemente en la tensión relacional de elementos que no se habitúan al encuentro.

Es de notar ese giro afectivo¹¹ que se dirige a las palabras como objetos¹² de bazar en un mercado de bajo precio, coyuntura que anárquicamente se torna una posibilidad de risa allí donde no se espera. Sin lugar a dudas, la cuestión es aquí el lugar del absurdo, un lugar al que los efectos de las circunstancias han llevado las palabras. Ahora bien, la desestabilización de sentido se plantea como apertura para un nuevo modo de ser, definido por el carácter, y un nuevo modo de estar, definido por la decisión del juego poético que guarda, paradójicamente, la lejana angustia de un deseo cuya realización ha sido abandonada.

En este sentido propongo como acierto de Ortiz titular la compilación *Bambolla Bambolla*, “a la Góngora” (Mundy, 2017, p. 62) retomando los versos citados por la escritora a continuación de lo anterior, pues ese índice curatorial nos ubica en la carnal escritura de la fugacidad de lo real y del humor poético con que sobrellevarla. En el párrafo siguiente, se agudiza la emoción. Declara sentirse tan alegre que “hasta puedo plantearle una tesis en pro de la mentira [...] me encanta ella.” Ahora bien, lo que sigue es, en todo caso, otra tesis sobre su poética, previo paso por el lugar de la mujer en la distribución de los géneros discursivos, para llegar a una insinuación que bien podría valer como definición de la crónica:

[A]hí está la bella mentira para mi salvación. ¿Dónde cree U. reside la importancia de la mujer sino en esta cualidad? Si fuera yo veraz, sería un libro abierto, un folletín barato que lo va diciendo todo al primer vulgarote que lo adquiere. Soy mentirosa y mis mentiras me cubren ~~en~~ a manera de unas escamas doradas que todavía con cuidado hay que apartarlas para encontrar la sorpresa del último: La verdad. Pero le diré que precisamente son

mentirosas las personas que no *saben mentir*, es decir se han hecho pillar en flagrante delito de falsedad y no sirven. Yo soy mentirosa, pero como sé mentir mi mentira tiene tanta apariencia de verdad que hasta se parece a ella en el colorido... (Mundy, 2017, p. 64 y 66. Cursivas en el original.)

En cuanto al final del fragmento anterior, a pesar del abandono que había propuesto respecto de lo antes analizado sobre la palabra y el afecto, la escritora declara su intención lúdica y transgresora radicada en el impuesto bienestar y su manifestación mediante la sonrisa como mercancía. Si se extrapolan los puntos señalados a un arte poética establecida retrospectivamente, la carta “resulta ser un derrumbe de temas” (Mundy, 2017, p. 66) del que se extrae la apariencia de verdad como propósito de la escritura, que para mayor claridad remite al cine cuyo éxito radica en el “misterio que es más sugestivo cuando diadema a una mujer”. En síntesis, si hay un arte poética entrelazada en la carta al amigo, insinúa la escritura en una clave femenina que dice la apariencia pues en ese juego de proximidad se manifiesta la verdad, la verdad como apariencia. Eso mismo define a la mujer, y más aún a la escritora, que cuando ingresa en el espacio público exhibe la diadema con la frescura de la mentira, o más precisamente, del saber mentir la mentira.

Esta última deriva que configura su instancia de recepción, agrega notas fundamentales a algunas cuestiones de la palabra y del cuerpo. *Impresiones de la Guerra del Chaco* fue publicado, por primera vez, en 1989 como parte de la recopilación titulada *Cosas de fondo: impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*. Es un texto que registra el trabajo en el ámbito doméstico entre 1932 y 1935, con rasgos de diario debido a sus fechas, pero que imagina a su lector, tal vez, como ejercicio conceptual en segunda persona: “Las retinas que se asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo [...] Además, habría que perdonárseme las faltas de coordinación. [...] (Moje cuidadosamente los dedos en un esponjero y dé vuelta la hoja)” (Mundy, 2017, p. 135). Estos textos abarcan un periodo mayor que el referido a propósito de la carta a Jorge Fajardo, parte del epistolario que constituyen los textos hallados con fechas de entre 1934 y 1936. No obstante, es posible proponer una lectura dialógica que los incorpore al periodo de conformación de la experiencia escrituraria cuya reflexión se esparce entre los escritos publicados o personales y deviene en una tentativa de arte poética.

Como ya he mencionado, la escritora tenía conocimiento de los recursos vanguardistas que atentaban contra la lógica y la sintaxis, propuestas que tradujo en humorismo como recurso de exhibición de la realidad y de la palabra que la dice. A ello se suma, considerando el paréntesis de la última cita, un innovador uso de la segunda persona para saltar hacia fuera del texto y hablarle al lector, más aún, para indicarle acciones a seguir dotando al texto de una dimensión performativa inusual que, una vez más, le habla al cuerpo.

Refiriéndose a quienes parten al campo de batalla, en “[Partida del primer contingente]” (Mundy, 2017, p. 138-139), enumera: “a mis compañeros de aula, a mis camaradas de doctrina, a mis amigos de alegría, a mis ... (aquí una parálisis instantánea me impide escribir...)”. Un brevísimo análisis permite proponer que, posiblemente, sea a sus hermanos a quienes no puede nombrar; la aclaración del sentido de los puntos suspensivos será una clave poética fundamental para la comprensión del silencio y la nada como declaraciones de independencia respecto de la verborragia insensible de una época pero una infracción en cuanto a la pausa silenciosa que presuponen (Ayllón, 2004); finalmente, la parálisis es la real dimensión del acto de escribir radicado en el cuerpo y su tragedia: la escritura que es un decir otro, una silenciosa sustituta del decir cuando los sucesos políticos son sordos al horror de la guerra. Ahora bien, todos estos juegos entre lo dicho y lo oculto indican una revelación constante de lo concerniente al acto mismo, a lo que acontece durante el escribir como la dimensión real del índice que es la escritura.

Así, Mundy explora la palabra cronisticopoética como sobrevivencia. Textos breves, con giros maliciosos y angustia de adivina. Bien sabía quiénes leían los periódicos que la publicaban, los conocía, les contestaba y todo el texto saltaba hacia fuera de sí. La condensación de una época se lee en la respuesta que da a Arsenio Minaya, quien había escrito un poema imitándola burlescamente en diciembre de 1934: “En el gusto vamos en sentido divergente. Mientras Ud. Prefiere la suavidad del camarote, la belleza sin complicaciones de los demás compartimentos, yo me he propuesto visitar el reino oscuro de las maquinarias” (Mundy, 2017, p. 174). La metáfora del “vapor” al que se suben, bautizado *La mañana*, como el periódico en que publican y contienden en esa oportunidad, hace lugar a las autodefiniciones que dan cuenta de una posición ante la modernidad de la que se tiene noticia y cine:¹³ “alta ingeniería”, “andamiaje mecánico”, ofrecen tempranamente un vocabulario para esa inmensidad lejana, insinuante, que la guerra no hará más que alejar. A pesar de los párrafos furiosos por las señoritas quietas

para cuidar su peinado y su dicción, y de las descargas contra los dominantes hombres, en la guerra todo es despojo. Atenta en ello a los cuerpos de los jóvenes que se despiden quebrando la unidad familiar, la tertulia, el intercambio e incluso su postura varonil que tanto irrita a Mundy; y los de las mujeres perplejas ante una circunstancia que las excede y que las desampara después de haberlas constreñido a la espera del matrimonio: “Abrazos últimos. Lágrimas. Mujeres des-hechas. Hombres. Ex-hombres extrayendo de la debilidad mismo un poco de fuerza para el ADIÓS” (Mundy, 2017, p. 139. Mayúsculas en el original).

En esa circunstancia, Mundy se desliza más allá de los límites del heterónimo y se pierde en la desesperación de las ausencias familiares. Qué lugar queda para las mujeres, qué pueden hacer los hombres ante la decisión política, y qué tarea es la de la escritura: “Mi psicología deseó siempre rasguñones que la hiciesen vibrar, la ocasión me ofreció en proporción desmedida a mi capacidad de consumo”. Cualquier resonancia con los destellos modernos que bien conocemos por José Martí (2010) o el *shock* y el mutismo definidos por Walter Benjamin (1998) o los retazos de la Revolución Mexicana escritos por Nellie Campobello (2000) por dar algunos ejemplos, toman aquí la forma de la masacre que se avecina. La escritora nos habla de la partida, de la imposibilidad de narrar aquello que acontece y, si bien en parte podría atribuirse a que los hechos no están a la vista de las mujeres de la ciudad, la revelación se da en cuanto al horror de lo intuido y de la memoria: “Diríase que la mayoría de lo acaecido se pierde y ya muy poco queda por transubstanciar al papel. Perdóneme el orden, el detalle y la presentación de estos apuntes” (Mundy, 2017, p. 143). La extensión y la linealidad de la escritura emergen como la condición imposible del recuerdo, los “apuntes” se comportan como la forma afín con esta experiencia de la fuga del decir y el hacer: “con estas líneas no hago más que dar vida a lo que pasó”, dice Mundy, y sabemos que su poética, a estas alturas, está atravesada por la lectura de las cartas que le llegan diciendo “conserva este recuerdo” (Mundy, 2017, p. 142).

Las crónicas y las vanguardias

Antes de profundizar en la necesidad de una vanguardia previamente anunciada como operación crítica actual sobre el archivo de la literatura nacional boliviana, repito el gesto de retardo pues considero oportuno plantear algunos puntos señalados por Blanca

Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Allí se refiere a algunos rasgos del romanticismo y del modernismo que son claros antecedentes de la escritura mundyana. Lo primero y bien conocido es la articulación entre “deseo independentista”, “necesidad identificatoria” e “intención testimonial” (Wiethüchter, 2017, p. 382) que se aloja en proyectos poéticos enfocados en la exploración del habla. La oscilación que pasa de la reflexión intimista a la observación de la naturaleza se repite en la grandilocuencia de himnos y odas que conviven con un profuso ejercicio de la ironía connotando la decaída confianza en el lenguaje como instrumento para el logro de los grandes propósitos patrióticos y culturales. Como señala Wiethüchter:

Esta actitud testimonial, durante el romanticismo, se enlaza a un deseo de “construir patria”. Este deseo también se traslada a la práctica modernista como una necesidad de dar cuenta de las contradicciones que entraña el país en lo que se refiere a la disímil convivencia cultural, particularmente la andina, pero profundizando la intención crítica en busca de un proyecto social. De esta manera, los modernistas (tanto prosistas como poetas) heredan esta preocupación por nombrar la patria, aunque no de manera celebratoria como los románticos -cosa difícil después de la pérdida del horizonte marino y de un pedazo de selva en el Acre. (Wiethüchter, 2017, p. 382)

En cuanto a los recursos formales, los modernistas superan las limitaciones coloniales que los constreñían recuperando la clave barroca de la experimentación en diálogo tensionado con la necesidad de una reflexión social. Cabe recordar que el conflicto de las lenguas es central en este entramado de debates sobre las formas del habla y las formas poéticas pues la presencia del castellano, el quechua o aymara y el francés, ponen de relieve el conflicto entre oralidad y escritura, o más precisamente, qué de lo oral podía pasar al ámbito letrado y qué debía ser “ocultado”. En esta encrucijada fructifica la condición crítica que según Wiethüchter explica “el ejercicio apasionado de todas las formas de la ironía -llámese parodia, absurdo, grotesco o finalmente humor-” (Wiethüchter, 2017, p. 382).

En este contexto, se menciona una serie de proyectos artísticos entre los que se incluye a Hilda Mundy a propósito de *Pirotecnia*, pero también a artistas como el pintor y escritor Arturo Borda. Entre otros, ambos forman parte de la tendencia más radical, inclusive de ruptura respecto de los modos literarios anteriores. A partir de ellos, Wiethüchter propone una distinción fundamental:

Entendemos por obras modernas aquellas que al dar el salto a la renovación construyen el margen o, si se quiere, la marginalidad, pues se oponen a una gran cantidad de obras absorbidas por el modernismo. El gesto de lo moderno se define en la visión irónica: en un sistemático aislamiento de las representaciones ya instaladas de la realidad; como una crítica audaz de la incongruencia del mundo [...] una puesta en escena de los «errores» de la historia, una pluralidad de voces no descritas sino en acción. (Wiethüchter, 2017, p. 386)

Ahora bien, el estallido de la Guerra del Chaco se articuló con las escrituras exaltadoras del fervor patriótico y comprometido con la definición nacional para dirimir las diferencias regionales. De este modo, es clara Wiethüchter al indicar que, acompasadamente con los dilemas ya mencionados, se trata aquí de un proceso también contradictorio entre “el vaciamiento y la producción de sentidos” (Wiethüchter, 2017, p. 389). Pero lo cierto es que, si la crítica actual incentiva el reconocimiento de una vanguardia boliviana es en función de estas obras empujadas hacia los márgenes del canon por las presiones políticas que, como se ve, enraízan nuevamente en el terreno cultural. Sin embargo, una elite intelectual conversadora y noctámbula sobrellevó, no sin pesadumbre, el embate bélico de puertas adentro.

Llamativamente, la mención de “las vanguardias” refiere a “risueñas y jocosas” (Mundy, 2017, p. 144) escrituras que se conocerán más adelante, como indica la publicación de Ortiz, ahora bien, quisiera resaltar aquí, como último retardo, que mientras ciertas notas exploran los juegos imaginísticos surgen los dilemas de la memoria y la narración, con su inevitable pregunta por la historia. Llegan a Oruro las retóricas de la guerra como nacimiento, pero quienes son la carne de su esqueleto, detectan fácilmente “la amalgama de lo noble y lo mezquino, lo valiente y lo cobarde” (Mundy, 2017, p. 145), u

otra forma de nombrar las consabidas dicotomías propias del exterminio. El apartado “[Historia...]” es desgarradoramente repetitivo:

QUEDARÁN EN ELLA PÁGINAS DE RELIEVE, DONDE RUGE EL ALMA TITÁNICA DE NUESTRA RAZA TIGRE, Y JUNTO A ELLAS OTRAS NEGRAS Y TRISTES NOS DEMOSTRARÁN LOS GRANDES DESMANES DE LOS SÚPER-HOMBRES, *LAS VENDIMIAS*, LOS DELITOS DE ALTA TRAICIÓN, LOS NEGOCIOS DE LOS FLAMANTES RICOS. (Mundy, 2017, p. 145. Mayúsculas en el original.)

A propósito de su contemporaneidad y teniendo en cuenta la juventud con que publica su único libro en vida, *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta*, hay datos biográficos que comportan el mal de archivo necesario para quien lee que los primeros años de la vida de la escritora transcurrieron en Oruro, y que el arquitecto Emilio Villanueva era el padre de Laura Villanueva Rocabado. Allí encontramos una narración interesante respecto de quien puso en simultáneo la visión funcionalista de Le Corbusier y los motivos tiwanacotas locales. El camino de las búsquedas coloca en la escena orureña un debate que tensiona las necesidades modernas y la presencia de la población indígena. Es extensa y recurrente la discusión en torno al estilo neotiwana-cota o neotihuana-cota, inclusive en lo que concierne al lugar decorativo de la simbología del Tiwanaku y hasta qué punto esto es un problema de inclusión en el estado nacional,¹⁴ pero baste aquí recordar estas cuestiones que marcan la textualidad referida a Hilda Mundy indicando un lazo singular con la labor de modernización y la vanguardia. Sin lugar a dudas, alertan acerca de un imaginario con el que lidió la escritora respecto de la constitución cultural boliviana en general, y, en particular, del lugar de las mujeres en la vida social, cultural y política. Algunos planteos afines pueden verse en las publicaciones de esos años:

Señor Director: El avance [de] la mujer en el campo de todas las actividades, la Convención Femenina que se realiza en estos momentos de alta trascendencia, y todo un cúmulo de razones a mi favor me han convertido en el manual de la perfecta cocktailera.

Ahora me pongo a ofrecerle este *cocktail* periodístico. (Mundy, 2017, p. 159)

Así despunta la columna “Brandy Cocktail” en 1934, en el diario *La mañana*. El característico humor mordaz apunta a descubrir el proceso lento de la inserción de la mujer, y aunque es mundial su creciente intervención en diferentes ámbitos de la vida, Mundy se burla, mediante la amalgama idiomática, de la supuesta simultaneidad con los centros irradiadores de la modernización y lo que logran las mujeres en el contexto orureño dentro del abanico de posibilidades. En esta misma línea, en la segunda entrega, tras mencionar el poema de Ramón Gómez de la Serna “Greguerías” (1991) dedicado a las bocinas, ironiza hasta el sarcasmo sobre la acrítica aceptación de los avances tecnológicos:

Yo creo en el avance de este adminículo hasta hacerse dueño del mundo. El año X las bocinas merced a un aparato receptor de radio en miniatura, nos advertirán, no como el tradicional “apártate que te trituro” sino con una noticia sensacional o el estribillo del tango de moda. En víspera de elecciones nos sorprenderán repitiendo el nombre del candidato presidencial. (Mundy, 2017, p. 161)

En 1935 se conoce *Dum Dum*, “nueva hoja periodística semanal” (Mundy, 2017, p. 246), según registro anónimo en *La mañana* del 25 de noviembre. Este semanario, que toma su nombre del Dum Dum Arsenal inglés en India donde se producían balas expansivas a principios del siglo XX, fue fundado por Hilda Mundy e impreso en los talleres del semanario orureño *La Patria*. Esta publicación definió la salida de la escritora de la ciudad durante el gobierno de José Luis Tejeda Sorzano. En su Manifiesto-Programa del Partido Anarqui-Socialista, anuncia:

queremos «TODO» para nuestro Jefe-Caudillo, con el anhelo de hacer de «él» un motor manuable y fructífero de embolsillador... [...]
transformación profunda, cancelando la instrucción; creando parias al servicio de Obispos [...]
integremos nuestro organismo económico, con más millones prestados.
(Mundy, 2017, p. 247)

Las vanguardias mundyanas de estos años encuentran su contexto en otras formas de estallido o, mejor dicho, en la metáfora de la chispa antibélica que se expande y desaparece, pero también como expresión del alcance que la renovación imaginada lograría en el contexto ya mencionado de la marginación de las escrituras más rupturistas. *Pirotecnia: ensayo miedo de literatura ultraísta*, es quizás una poética en sí misma, donde se condensan los recursos y los tópicos de un proyecto literario que primero se ha esparcido en cartas y cuadernos, y que, una vez sistematizado, se deja sospechar estratégicamente efímero. Aunque la fuerza centrípeta del libro podría sugerir que todo lo disperso fuera de él es el ejercicio para consumir esa obra, nada impide pensar, al revés, que el libro cifra un plan de acción creado en simultáneo a estas otras escrituras que llamamos crónicas, inseparables de un programa de difusión, acompañado por el exceso de firmas que mencionamos antes.

La gran ironía es que la escritura cronística de los años anteriores a *Pirotecnia* puso la dio la nota no literaria. En el posfacio de la edición de 1936, Manuel Frontaura la considera “obra periodística” (Villazón, 2016, p.222) desatendiendo la distancia que toman los textos que la conforman de las referencias históricas o políticas concretas, así como del tono realista de su producción anterior, y más aún, el guiño del subtítulo. Es preciso el estudio de Emma Villazón al respecto, pues agrega las dificultades críticas para la clasificación de la obra, también comprendida en una antología poética y luego será recolocada en el marco del ensayo.

En esta perspectiva, es fundamental recuperar las marcas ultraístas que ponen en su lugar la mirada que, en función de alentar una renovación del texto periodístico, no menciona la experimentación literaria como la escritura de la ciudad y la modernización que alcanza los hogares no sin cierta mirada temerosa por los alcances de esta transformación de la vida. Además, como ya mencionamos, es explícita la mención de las *Greguerías* de Gómez de la Serna, cuya fórmula es “humorismo+metáfora”. A propósito de esto, en diciembre de 1934, escribe Mundy: “En la diafanidad del ambiente cruzaban un absurdo y cuatro metáforas de vanguardia, de aquellas que se alimentan, sonríen y quizás aman.” Durante ese deambular poético, cruza a un enemigo avergonzado, a una muchacha a la moda pero con mal gusto, a un perro que le recuerda la aviación, a una fórmula de la alegría en el juego infantil. Pues bien, entre ellas, la cuarta dice: “No importaba que el viento me despeinara horriblemente. Lo admiré de verlo tan bonito en una superficie de asfalto, álamos, en el fondo de un cielo azul” (Mundy, 2017, p. 175-176).

Todas bromas a los preceptos para la poesía, inclusive, la de vanguardia, más aún cuando se expresa con una fórmula lógica, cerrando su esfuerzo con la observación de lo más repetido del paisaje cotidiano.

Poéticas del anti-archivo

Muchas pueden ser las formas desde las que abordar la disputa de Mundy con su tiempo. La primera es su liberación del nombre, o de la autoridad biográfica e incluso de la identificación del cuerpo que los soporta y hasta de la durabilidad de los medios en que publicó. Se superponen, para una intención reguladora, distintas firmas, aunque es constante la de Hilda Mundy desde 1932 hasta 1979. Y si su único libro cautiva ineludiblemente por la agudeza irónica y la irreverencia sin escuela de su estilo conversacional acompasado con rigor sonoro y político, su obra cronisticopoética parece el lugar fiable para un activismo que señala las líneas más gruesas del proyecto nacional boliviano: la función de la prensa, la clase política, el feminismo emergente, la explotación del indio, la deshumanización moderna, la guerra como negocio, entre otras; pero es también el territorio de la exploración poética en esa “restancia” escritural de textura indómita, profanadora, exhibicionista que ella llamó “vanguardias”.

Llegado este punto, es posible arriesgar la idea de que la crónica se define en ese desmantelamiento de sus rasgos y en su reconstrucción en el acto mismo de escritura. Se adhiere a su condición inefable una relación sin rigor con los medios de circulación, situación que consolida el juego con la firma en el caso de Mundy, y se confirma que la filiación -irresuelta en su tiempo, forzada en el nuestro- con los movimientos de vanguardia resulta de la práctica descentrada respecto de los géneros.

Bien pensado estaba el trabajo de anti-archivo si reparamos en la desautorización de la firma, la dispersión en los medios, en la imposibilidad de recepción literaria en 1936 y su rescate para dar una vanguardia al canon nacional en el siglo siguiente, pero también en frases tanto metapoéticas como antipoéticas de *Pirotecnia* como “este atentado a la lógica/No tiene lugar ni filiación en el campo bibliográfico” (Mundy, 2015, p.13). Al mismo tiempo, son irreprimibles los detalles de lo que no se supone que sea dicho como “Marinera... sin calificativo” (Mundy, 2017, p.174) o “Moda (la mayúscula tiene significación)” (Mundy, 2017, p. 175), o bien, ironías tan repelentes como irreprochables a riesgo, para el lector, de tener que dar cuenta del reconocido trasfondo como, por

ejemplo, cuando en 1934 escribía: “Si de vez en cuando repetimos algunas narraciones de color pecado, es porque sencillamente nuestra espiritualidad alba no alcanza a comprender la doble intención que encierran ellas” (Mundy, 2017, p. 181). Confesando de más, mostrando de menos, Mundy siempre escapa a las regulaciones de la consignación y la domiciliación.

Expuesta a procesos de desclasificación y reclasificación, las vanguardias de Hilda Mundy y su comunidad de firmas prometen mayor expansión en virtud de la constante posibilidad de reconocimiento de apuntes, cuadernos, papeles u otros textos, así como otros nombres, hasta ahora dudosos, indocumentados, todavía desconocidos. Tal vez algunos permanezcan siempre irreconocibles, improbables; tal vez sea esta su burla más perdurable a las intenciones lógicas que imaginan un consuelo al paso del tiempo reuniendo los signos de sus objetos rebeldes, tal vez sean estos últimos los argumentos más sólidos para domiciliar a Hilda Mundy como cronista de vanguardias.

Bibliografía

- AYLLÓN, Virginia (2004). “De la nada al venerado silencio”. En Hilda Mundy *Pirotecnica*, La Paz: La Mariposa Mundial.
- AYLLÓN, Virginia (2016) “Sobre las nuevas publicaciones de Mundy” Recuperado de: <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/11/6/sobre-nuevas-publicaciones-mundy-115678.html> Consulta: 15-09-2018.
- AYLLÓN, Virginia (2018). “Reseña de la revista La Mariposa Mundial”. Recuperado de: <https://www.paginasiete.bo/ideas/2018/2/18/resea-revista-mariposa-mundial-170044.html>
- BENJAMIN, Walter (2002). *Calle de mano única*. Madrid: Editorial Nacional.
- BENJAMIN, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- CAMPOBELLO, Nellie (2000). *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era.
- DARÍO, Rubén (1920). *Prosas profanas*. Paris: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1991). *Greguerías. Selección 1910-1960*, Madrid: Espasa Calpe.

- MAMANI, Guido J. (2018). "Estética indígena y arquitectura estatal en Bolivia". *Pukara*, 139, 7-9.
- MARTÍ, José (2010). *Escenas norteamericanas y otros textos*. Buenos Aires: Corregidor.
- MILLER, Jacques-Alain (2013). *Piezas sueltas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- MUNDY, Hilda (2015) *Pirotecnia (ensayo miedoso de literatura ultraísta)*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.
- MUNDY, Hilda (2016). *Hilda Mundy: obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
- MUNDY, Hilda (2017). *Bambolla bambolla [cartas fotografías escritos]*. La Paz: La Mariposa Mundial.
- ORTIZ, Rodolfo (2017). "Hilda Mundy: un manuscrito para la revista *Dador*". *La mariposa mundial, revista de literatura*, 2016-2017, 68-71.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz: Editorial Piedra Rota.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo "Hilda Mundy, la vanguardista". Recuperado de: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/03/hilda-mundy-la-vanguardista.html>
- SABO, María J. *Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno*. Tesis doctoral defendida el 28-03-2016. Universidad Nacional de Córdoba.
- SASTRE, Luciana I. y LARDONE, Mariana I., "La necesidad de una vanguardia: nombre, traición y archivo en las obras reunidas de Hilda Mundy". Recuperado de: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/18817>
- VILLAZÓN, Emma (2016). Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de "vanguardia" y "nación" en Bolivia. En Andrés Ajens, Alejandro Fielbaum y Lorena Zuchel (Eds.), *Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile* (pp. 219-239). Viña del Mar: Communes.
- WIETHÜCHTER, Blanca (2017). *Obra completa. El espacio del deseo*. Bolivia: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- WIETHÜCHTER, Blanca. (Coord) (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana*. (Tomo I) La Paz: PIEB.
- ZAVALA VIRREIRA, Rocío (2017). "Obra reunida de Hilda Mundy: aclaratoriamente...". Recuperado de: http://letrasietebolivia.blogspot.com/2017/05/articulo_15.html

¹ Al respecto, véase la presentación del proyecto en la página oficial <http://www.bbb.gob.bo/acerca-del-proyecto/>

² Cabe aclarar que hay una rápida mención de Mundy y de *Pirotecnia* en la “Breve historia de la literatura boliviana actual”, apéndice de *Poetas nuevos de Bolivia* escrito por Enrique Vilela, en cuya reedición del año 1955.

³ En el exhaustivo trabajo que realiza Sabo, al respecto de la crónica en la literatura latinoamericana, se concluye, tras pormenorizada demostración, en que:

La crónica se halla así en el trasfondo de categorías como las de “tradición ancilar” (Fernández Retamar), “transculturación” (Rama), “modernidad desigual” (Ramos), “culturas híbridas” (García Canclini), evidenciando su funcionamiento como material que ha sido atendido por la crítica en instancias en las que ésta ha entrado en proceso de repliegue reflexivo sobre su propia praxis para “conformarse discursivamente” (Panesi). De este modo, en el escenario de recambio teórico-crítico y de debates intelectuales de los años ‘80, la crónica deviene en espacio para la reflexión en torno a una especificidad cultural latinoamericana y para la re-teorización de la crítica, la cual comienza a resquebrajar su rol primigenio de “guardiana del archivo” para constituirse, por el contrario, en su lectora interpelante. (p. 433)

⁴ La Guerra del Chaco fue un conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935 por la posesión territorial del El Chaco Boreal y sus recursos gasíferos y petrolíferos. La guerra terminó con la derrota boliviana, que sólo retuvo un tercio del territorio en conflicto.

⁵ Hilda Mundy, *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*, La Paz, La Mariposa Mundial, 2017. La primera edición fue publicada un año antes, más precisamente en agosto de 2016, mientras que la edición de la BBB se dio a conocer en septiembre del mismo año.

⁶ A propósito de la “restancia”, dice Sabo:

En principio la restancia pone en relación a la noción de resto con la de resistencia, indicando así, por una parte, que el resto “no-es” substancia ni presencia plena, por otro, que el resto constituye aquello que “resiste” a ser asimilado, “biodegradado”, (Derrida, 1989) por un determinado horizonte de lecturas o modelo hermenéutico. (p. 26)

⁷ El Grupo de Estudios de Estudios sobre Narrativas Bolivianas reúne a investigadores jóvenes interesados en la cultura y la literatura de ese país. Desde 2012, es coordinado por la Dra. Magdalena González Almada y cuenta con varias publicaciones y han sido los organizadores de reuniones científicas enfocadas la difusión de autores y obras bolivianos en Argentina, al intercambio crítico y al desarrollo teórico comprometido con las lenguas locales.

⁸ Respecto de las discrepancias archivísticas entre la edición de la BBB y la de La Mariposa Mundial, véase Ortiz, Rodolfo (2017) “Parhelio. [Algunas consideraciones sobre la *Obra reunida* de Hilda Mundy]” [online] Disponible en:

<http://letrasietebolivia.blogspot.com/2017/01/parhelio.html?spref=bl> y Zavala Virreira, Rocio (2016) “Sobre Hilda Mundy. *Obra reunida*”. [online] Disponible en:

<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/11/20/sobre-hilda-mundy-obra-reunida-117349.html>

Consulta: 15-09-2018.

⁹ El estudio de Rodolfo Ortiz recopila los textos publicados en el semanario *La Retaguardia*, en el periódico *La mañana*, en el diario *La mañana*, entre otros medios hasta 1979 en que la revista *Dador* publica sus dos últimos textos y una entrevista.

¹⁰ Esta expresión de Jacques Lacan se encuentra, según la crítica especializada, solo en un texto dedicado a James Joyce, titulado “Joyce le symptôme”. Permittiéndome una lectura indisciplina, la noción lacaniana aporta aquí una forma singular de nombrar un vínculo entre cuerpo y palabra, en la que el cuerpo está marcado por la otredad mientras el habla es algo así como el lugar propio de la palabra, de usar la palabra, del decir. Ahora bien, el anudamiento entre cuerpo y palabra como un “acontecimiento” permite pensar en términos de *afecto* expresiones mundyanas en las que se anuda con una decisión poética. En cuanto a esto último, Lacan se refiere a la relación de ciertos sujetos con su cuerpo mediado por la palabra. Si Joyce es significativo aquí es por una anécdota según la que, después de una golpiza juvenil, el escritor cuenta que no sintió nada. Joyce es, en realidad, una excepción a la tesis respecto de que el hombre adora su imagen, mediante la

que establece la relación con su cuerpo en tanto que *tener un cuerpo* en lugar de *ser un cuerpo*. Este *tener* implica una separación por la que el cuerpo es un misterio sobre el que la palabra opera efectos que lo afectan. En síntesis, podemos apelar aquí a una expresión clara de Jacques Alain Miller: “algo ocurrió al cuerpo debido a *lalengua*” (2013, p. 75)

¹¹ Utilizo la expresión “afecto” en referencia a un corpus de estudios para los que se acuerda nombrar como pioneros a Brian Mussami y Eve Sedwick junto a Adam Frank, quienes en 1995 coinciden en publicar trabajos que critican las limitaciones de las perspectivas discursivas en diferentes disciplinas al mismo tiempo que abogan por el *afecto*, mediante el cual recolocar en los debates el interés por lo corpóreo, lo pre-consciente y lo pre-individual.

Cabe aclarar que el uso de la expresión no implica el desconocimiento o el detrimento de los debates con las teorías de la emoción entre los que se dirime la definición de los sentimientos en el terreno personal, de las emociones en el terreno social y de los afectos en el pre-personal que se explica en función de su dificultad para ser puesto en palabras pero también otras derivas que implican las presencias de los cuerpos en los procesos políticos que ocurren en el espacio público. Al respecto véase: Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013) “El giro afectivo”. [online] Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/viewFile/v13-n3-lara-enciso/1060-pdf-es> Arfuch, Leonor (2015) “El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política.” [online] Disponible en: https://www.academia.edu/30917402/El_giro_afectivo._Emociones_subjetividad_y_pol%C3%ADtica_a.pdf; (2018) *La vida narrada. Memorias, subjetividad y política*.

¹² En cuanto a esta breve mención de las emociones y lo objetos, véase: Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.

¹³ Son repetidas las ocasiones en que se encuentran referencias al cine en las cartas de Laura Villanueva y en las crónicas de Hilda Mundy. A propósito, Hilda Mundy fue la voz femenina de unas grabaciones conocidas como *Scenes of domestic bliss* por el sello Rex, realizadas en 1932 y 1934, también en radio y teatro.

¹⁴ Respecto del debate actual en torno a la arquitectura boliviana véase: Mamani, Guido Jesús Alejo. (2018). “Estética indígena y arquitectura estatal en Bolivia”, *Pukara*, 139, Qollasuyu, marzo; Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010) *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 15 noviembre de 2018

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se

permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

