

ESTADO Y MUJERES EN LA OBRA DE CUATRO NARRADORAS BOLIVIANAS

Virginia Ayllón*

Resumen

Los proyectos nacionales del Estado boliviano, colonial, liberal y nacionalista, no han incluido o lo han hecho por omisión a las mujeres, lo que no significa que las mujeres no hayan representado sus visiones sobre tales proyectos o, para decirlo de otra manera, no se hayan representado en ellos. En ese sentido, la obra de las escritoras bolivianas expone esas representaciones en interpelación directa o indirecta a dichos proyectos.

En este texto se analizan estas representaciones a través de la obra de Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, Hilda Mundy y Alison Spedding, narradoras bolivianas que han conversado con los proyectos nacionales que se pergeñaban en su época. Además, al tratarse de objetos literarios, también se examinan las estrategias escriturales con que ellas enfrentaron estas representaciones.

La obra de estas cuatro escritoras permite un detallado conocimiento de la relación de las mujeres bolivianas con la sociedad colonial y también las propuestas que estas cuatro narradoras dibujaron para las mujeres y la sociedad bolivianas.

Palabras clave: Bolivia, Literatura, Narrativa femenina, Estado

Abstract

Bolivian national projects, colonial, liberal and nationalism, have not been included women, or have made it by the exclusion way. This does not mean that women have not represented their views on such projects or, in other words, how they represented themselves in them. In that sense, the work of Bolivian women writers exposes these representations that directly or indirectly questioning these projects.

In this paper these representations are analyzed through the literary work of Lindaura Anzoátegui Campero, Adela Zamudio, Hilda Myundy and Alison Spedding, Bolivian narrators who have dialogue with those national projects. Moreover, as literary objects, also examines its narrative strategies with which they faced these representations.

The work of these four writers allows a detailed understanding of the relationship of Bolivian women with colonial society and also the proposals of these four writers for women and Bolivian society.

Key words: Bolivia, Literature, Women's narrative, State

*Escritora y crítica literaria boliviana. E-mail: virginiaaillon@gmail.com

Recibido 12/03/16. Evaluado 10/05/16

Introducción

Bolivia está viviendo lo suyo, digamos, a su ritmo histórico. Pero a la vez, convengamos, las que se han desbocado son las representaciones externas sobre lo que está viviendo Bolivia desde el año 2006. No hay mucha novedad si la representación de la “Bolivia indígena y rebelde” es la que ha vuelto a sobreponerse a otras circunstanciales (la del Che, la del narcotráfico, etc.), ahora con el nombre de “plurinacionalidad”.

Juega en estas representaciones el discurso oficial puesto en clave de diplomacia o evento internacional¹, pero también pone su aderezo la representación colectiva deseada desde los antecedentes al 2006, año en que asume el gobierno Evo Morales y su partido el Movimiento al Socialismo, MAS. Particularmente la llamada Guerra del gas, o levantamiento popular que “desterró” al neoliberalismo de tierras bolivianas.

Su carácter de “nuevo, popular o socialista” del proceso que actualmente vive Bolivia ha repuesto al país su atributo de “ensayo”², que varias veces ha debido desempeñar.

Con todo, la pregunta sobre la construcción de la nación permanece y ello deriva en varios imaginarios sobre la heterogeneidad. Pero anterior a esta pregunta se instala otra que es precisamente la de la heterogeneidad, toda vez que procesos como el actual tienen la virtud de extremar la necesidad de reflexionar sobre nociones como lo indígena, la diversidad, etc.

Así, determinar la plurinacionalidad por la inclusión de las 36 nacionalidades indígenas en el proyecto nacional³, instala necesariamente una zona límite en la que se ubican otras alteridades que constituyen una frontera interna o, con mayor propiedad, una diáspora interna (Rivera y Ayllón, 2015). Tanto así que la plurinacionalidad con base en las 36 nacionalidades elimina otros sujetos, despachándolos al “olvidadero”⁴, incluyendo poblaciones indígenas urbanas o en migración transnacional. Este ejercicio estatal, además de esencializar lo indígena, puede trastocarse en proyecto de las élites al controlar, de este modo, el mundo indígena (Rivera, 2015), reduciendo sus capacidades, por ejemplo, a fuerza de su folklorización.

Las mujeres, en general, han estado, han vivido en el olvidadero de los grandes proyectos nacionales, lo que no significa que no hayan representado sus visiones sobre tales proyectos o, para decirlo de otra manera, no se hayan representado en ellos⁵.

En este texto propongo analizar estas representaciones a través de la obra de cuatro narradoras bolivianas que han conversado con los proyectos nacionales que se pergeñaban en su época. Además, al tratarse de objetos literarios, también analizaré las estrategias escriturales con que ellas enfrentaron estas representaciones.

Lindauro Anzoátegui de Campero (1846-1898)

La calificamos alguna vez de la primera dama escritora (Olivares y Ayllón, 2002) por su doble característica de ser esposa del presidente Narciso Campero (presidente entre

1880 y 1884), entonces Primera Dama, pero también por ser “la primera narradora boliviana, la primera en usar la pluma para la denuncia de la situación del indio en la nueva República, la primera en impugnar las vicisitudes de la vida política y la primera en cuestionar la situación de la mujer en el nuevo país denominado Bolivia”⁶ (Ayllón, 2006: 17).

Muy a tono con la narración femenina decimonónica, Anzoátegui es autora de seis noveletas⁷ y para los efectos de este texto destacaremos *Huallparrimachi* (1893), *En el año 1815*, (1895) y *Manuel Asencio Padilla* (1896), porque es en estas tres que expone su visión sobre el proyecto nacional, a poco más de 50 años de creada la República, en 1825.

Para entonces, Bolivia estaba aún impactada por las Guerra de la Independencia que tuvo en su centro las guerra de guerrillas, con la figura primordial de la coronela Juana Azurduy de Padilla. Precisamente en este personaje Anzoátegui asienta uno de sus planteamientos políticos, el de resaltar la característica femenina de esta heroína que ya había sido puesta en el podio de los “héroes de la independencia”.

Nótese que dos de ellas llevan por título los nombres de dos personajes masculinos que la acompañaron en su gesta libertaria. Por una parte, Huallparrimachi, poeta indígena que luchó bajo sus órdenes y, por otra, Manuel Asencio Padilla, líder de la guerrilla y esposo de doña Juana. Tal vez en ello haya un signo de homenaje de la autora a estos dos personajes, lo que contrasta con el contenido de ambas (además de *En el año 1815*) que en realidad se centran en la figura de la heroína de la Independencia. Es que lo que Anzoátegui hace en estas novelas es patentar que aunque proveniente de la guerra, la coronela era ante todo mujer, como queriendo indicar que la nueva República ha sido parida por una mujer. Por eso su imagen de Juana Azurduy es la de una indomable guerrera pero con innegables virtudes femeninas, especialmente las de la abnegación, maternidad, protección, cuidado, belleza y entrega amante a su esposo. La narración establece un contrapunto de estas virtudes femeninas con los rasgos (masculinos) de la guerra y la política: violencia, traición y prebenda.

De este modo, a través de la imagen de Juana Azurduy de Padilla, esta autora plantea un ideal de mujer compuesto de dos condiciones: patriota pero mujer; esto es reclama el espacio político para las mujeres toda vez que han parido esta patria con su contribución en su rito constitutivo.

Al nacimiento de la República, Bolivia había pasado por el período colonial que fijó las bases para la estructura social hasta hoy vigente. Con la tentación homogenizante y mediante la agresión a los pueblos indígenas, impuso el discurso de la razón sobre el del alma (Salazar, 2006) con el arma de la cristianización. A esta base etnocéntrica le seguirá el proyecto de ciudadanía, desarrollada en el siguiente ciclo liberal (1899- 1920) que patentiza las bases coloniales. Anzoátegui escribe entre estos dos períodos y su prosa percibe lo que la impronta colonial y liberal traerá para las mujeres en la nueva Bolivia. Por ello insiste en el aporte femenino a la independencia, tratando siempre de remachar la noción de que la guerra pasará pero la mujer permanecerá, o más bien, instalando el espacio para “las patriotas”.

Esta lectura “femenina” del nuevo Estado, se completa con su planteamiento en *Cuidado con los celos* (1893), su novela de más largo aliento, en la que Anzoátegui expone el paralelo de la situación del indio⁸ y de la mujer en la nueva República: ambos

debían tener la lealtad/fidelidad y el sacrificio como centro de su identidad; ambos llegan a *ser* cuando se sacrifican (Ayllón, 2006).

En ese sentido, Anzoátegui percibe, de manera intuitiva, rasgos que unen a los sujetos colonizados, en este caso en su calidad de víctimas. Evidentemente, esta intuición de Anzoátegui, alude a lo que solo en el siglo XX se conocerá como la relación entre patriarcalismo y colonialismo (Rivera, 2010).

Ahora bien, la narración de Anzoátegui, como ya se dijo, se amolda en los parámetros decimonónicos en general y del que visitaron las narradoras en particular. De ahí que sus estrategias escriturales se las puede también asimilar, por ejemplo, a las de la peruana Clorinda Matto de Turner. A la vez hay un trabajo interesante del narrador en estas novelas, así, en *Cuidado con los celos*, la narradora reflexiona y pone en entredicho su carácter omnisciente y jugando con la idea de descubrir los sucesos de la trama se despoja de su papel de *voyeur* para hundirse en el plano de personaje de la intriga. Más aún, en esta novela se intercala una obra de teatro cuyo texto se incorpora orgánicamente en la narración. En cambio, en *Una mujer nerviosa* y en *Cómo se vive en mi pueblo*, el narrador desaparece y la narración se arma exclusivamente con base en el diálogo entre los personajes. A la vez, en esta última la autora interpone dichos y letras de canciones populares, con una intención etnográfica de la vida cotidiana de los albores de la República.

Como se advierte, Anzoátegui percibió algunos elementos de la estructura del Estado colonial y los nombró desde el reclamo de la atención a la mujer, habida cuenta de su aporte a la construcción de la nación y también intuyó la estructura colonial jerarquizada del nuevo Estado.

Adela Zamudio (1854-1928)

Estas intuiciones, al menos la referente al estatus de la mujer en el nuevo Estado serían patentizadas por Adela Zamudio y al hacerlo logra, al fin, establecer las razones más profundas de lo que la Anzoátegui apenas apuntó como primera percepción (Olivares y Ayllón, 2002). En la obra narrativa de Zamudio se desarrolla un proyecto de identidad femenina que se arma en el encuentro y colisión de lo público con lo privado, o, para ponerlo en otros términos, de lo público como norma de lo privado (García, 1999).

En este sentido, Zamudio no interpela, *per se*, el proyecto del Estado y más bien descompone con detalle la situación de la mujer a finales del siglo XIX e inicios del XX, estableciendo sus causas más recónditas y, por esa vía, “crea a la mujer boliviana —si por ello entendemos el acto de conceptualizar, nombrar, delimitar e idear al sujeto femenino a través de la palabra” (Ayllón, 2012b: 399).

A diferencia de Anzoátegui, Zamudio no conversa con el proyecto colonial o como bien dice la poeta y crítica literaria Blanca Wiethüchter “la obra de Adela Zamudio no comparte con la otredad colonial, pero inaugura otra: la del exilio femenino” (2002: Vol. I: 49). Este exilio ha sido concebido por García Pabón como un signo anarquista. García ubica la obra de Zamudio, junto a las de Arzáns Orsúa y Vela y Jaime Sáenz como “textos y autores [que] tienen una vocación, diríamos, ‘anarquista’, no creen en el poder acumulado ni en el Estado” (1999: 17). Sobre este tema volveré más adelante.

El proyecto de Zamudio se desarrolla en sus cuentos⁹, poesía, e *Íntimas* (1913), la única novela que escribió. Y es precisamente en esta última donde esta autora compendia su planteamiento. La novela está armada en dos partes, la primera narrada a través de cartas intercambiadas entre varones y la segunda por misivas entre mujeres. De ese modo, Zamudio toma la forma epistolar para exponer cómo lo privado constituye no solo a los sujetos sino a la sociedad misma, develando que la nación se construye también desde los márgenes (íntimos) de la jerarquizada sociedad colonial. En este intento Zamudio aborda el chisme masculino y el silencio femenino como la forma en que los diferentes sujetos acceden a la palabra. Si bien el chisme es asimilado a la femineidad (Lagarde, 1993), Zamudio pone en boca de los hombres el chisme como vía para desgraciar la vida de las mujeres, pero no escapa la intención de la autora de escarnecer la palabra masculina. En cambio, el silencio femenino está tomado como el reducto al que obligatoriamente son enviadas las mujeres, especialmente las que osan transgredir la norma, es decir, las que se atreven a hablar.

Este reducto femenino, sin embargo, Zamudio lo transforma en fortaleza a fuerza de inscribir la amistad femenina en su seno. Con esta noción Zamudio completa y cierra su planteamiento, el que naciendo en el detallado examen de las raíces de la subordinación femenina y pasando por los efectos que tiene este régimen en la vida concreta de las mujeres, concluye en el goce de la transgresión como forma no solo de sobrevivencia femenina sino como la otra y única manera de construir un mundo, otro, para las mujeres en la sociedad. En este planteamiento, Zamudio se inscribe entre las escritoras que en su obra han dibujado estos espacios femeninos, ya no clausurados sino gozosos, placenteros y creativos. Tal el caso de la novela *Cassandra* (1983) de la alemana Christa Wolf o la poesía de la norteamericana Emily Dickinson, por ejemplo en este verso:

Hay una alborada no vista por los hombres—
Cuyas doncellas en el más remoto prado
Conservan su Mayo Seráfico—
Y durante todo el día, en bailes y juegos,
Y cabriolas que nunca nombraría—
Emplean su fiesta. (J24) (Gilbert y Gubar, 1979: 628).

Este trazo de Zamudio también está presente en varios poemas dedicados a su hermana, pero fundamentalmente en su hermoso poema gótico “Loca de hierro” en el que tematiza la locura femenina que se sitúa en los espacios cerrados: la casa, el manicomio, el hospital, el salón de costura. Pero a la vez son espacios que encierran y al fin explotan la creatividad femenina, entre las que destaca la escritura “la antigua y silenciosa danza de la muerte, se convirtió en una danza de triunfo, una danza dentro del discurso, una danza de autoridad” (58). Así lo explicita en dicho poema:

Loca de hierro. Alguna vez sus frases
como fragor de fuego subterráneo
dejan sentir la tempestad de ideas
que arde bajo su cráneo (Zamudio, 1914: 179)

Ahora bien, desde el punto de vista formal en *Íntimas* destacan dos estrategias escriturales, por una parte, y primordialmente la epístola para exteriorizar cómo distintos sujetos, miran y califican un mismo hecho, también de manera diferente, de

acuerdo al lugar en que se ubican en la sociedad colonial. Aquí vale la pena volver a apuntar el sugestivo paralelo de *Íntimas* con la novela *El cuarto mundo* (1988) de la chilena Diamela Eltit en la que dos fetos humanos mellizos, un hermano y una hermana, narran su relación en el vientre materno. La primera parte es narrada por el varón y la segunda por la mujer. Por supuesto que el paralelo no es solo formal, todo lo contrario, ambas novelas tienen la misma intención: observar y plantear la contradictoria, compleja, diferente y a la vez complementaria conformidad de los géneros. “Y aunque entre ambas obras hay por lo menos 80 años de distancia y la una se ubica en el pleno romanticismo y la otra en el pleno postmodernismo, es delicioso observar esta estrategia en dos escritoras que marcan hitos en la escritura de mujeres” (Olivares y Ayllón, 2002: 159).

La otra estrategia escritural de *Íntimas* es la ironía que marca muy bien el ritmo de crítica a la sociedad y sobre todo a la constitución de sujetos. Al respecto, Paz Soldán dice que:

El instrumento más preciso y eficiente que utilizara Zamudio para quitar máscaras de la sociedad en que le ha tocado vivir, y develar aquello que oculta y acalla esa moral pública, es la ironía... Es sobresaliente en este aspecto la ironía de Zamudio en *Íntimas* sobre todo en lo que hace al matrimonio, pues resulta finalmente que son los hombres son quienes más en serio toman las habladurías y el matrimonio en sí (2002: Vol. II: 142).

Esto ratifica la intención de Zamudio de afrentar la palabra masculina y esta ironía zamudiana anuncia la estrategia escritural más importante de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy.

Con todo lo dicho es clara la centralidad de la obra de Zamudio en la escritura femenina en Bolivia o, como afirmamos alguna vez (Ayllón, 2012a), su obra se convierte en el centro de la genealogía textual femenina en Bolivia porque patenta y profundiza las percepciones de escritoras anteriores y al hacerlo edifica el constructo de la escritura femenina, el mismo que alumbrará la escritura de las siguientes escritoras.

Para hacerlo, sin embargo, debió salirse del espacio del discurso sobre la nación y el Estado, su lugar fue el espacio interior¹⁰, anulado en los proyectos nacionales. Pero es cierto también que con este signo “instaló” a la mujer en el debate nacional, reiterando, entonces, que creó a la mujer boliviana.

Por eso, el feminismo en Bolivia ha hecho de la obra de Zamudio un referente central, pero al igual que el criterio común, y también la crítica literaria, de Zamudio se suelen destacar dos de sus poemas en los que evidentemente ella “salió” de ese espacio íntimo creado por ella misma. Ciertamente, “Nacer hombre” y “*Quo Vadis*” son los poemas más difundidos y antologados de esta autora. El primero, aparecido en su *Ensayos poéticos* (1877) y que rememora la redondilla de Sor Juana de la Cruz “Hombres necios que acusáis a las mujeres”, se ha convertido en el epítome del feminismo boliviano¹¹, creo, por su carácter de denuncia y evidente ironía sobre el sistema que oprime a la mujer. Sin embargo tal vez su referencia al “afuera” lo haya hecho más digerible.

Véase, por ejemplo la siguiente estrofa de “Nacer hombre”, en la que aparecen las instituciones públicas relacionadas con la ciudadanía:

Una mujer superior
en elecciones no vota
y vota el pillo peor
(permitidme que me asombre)
con sólo saber firmar
puede votar un idiota,
porque es hombre (1887: 69-70).

Lo mismo sucede con “*Quo Vadis*”, publicado en su *Ráfagas* (1914), que refiere a las posturas liberales humanistas de Zamudio. Véase las siguientes dos estrofas:

La Roma en que tus mártires supieron
en horribles suplicios perecer
es hoy lo que los césares quisieron,
emporio de elegancia y de placer.

Allí está Pedro. El pescador que un día
predicó la pobreza y la humildad
cubierto de lujosa pedrería
ostenta su poder y majestad (1914: 93).

Estos dos poemas, en realidad, son atípicos en la poesía y toda la producción de Zamudio, en sentido que sus reflexiones sobre la mujer y también sobre la iglesia y la religión fueron mayormente expuestas en meditaciones introspectivas, tal como se vio en el caso de *Íntimas*. En el tema religioso —y desde su primer poemario *El Misionero* (1879)— Zamudio ha escrito sendos poemas que van desde el canto casi místico hasta la interpelación al Creador. Otra vez, creo que *Quo Vadis* ha tenido mayor aceptación por su referencia explícita a la institución católica lo que también lo hace más digerible. Es decir, se ha rescatado lo poco que Zamudio pudo decir respecto de la sociedad concreta y mucho menos sus hondas reflexiones sobre el ser humano en general y la mujer en particular. Y eso digerible es lo que la Historia ha rescatado de Zamudio y con ello ha patentado el “exilio femenino”, en un claro intento de marginar el margen que ella develó.

De ahí que la sentencia de García (1999) de que la de Zamudio sería una obra “anarquista” porque no refiere al Estado parece correcta, aunque también es cierto que desde su obra y lo que ella nombró, el sujeto mujer ha interpelado para siempre la estructura jerárquica del Estado colonial.

Hilda Mundy (1912-1982)

Ahora bien, así como Zamudio compendió y extremó las intuiciones de Lindaura Anzoátegui de Campero, otras dos narradoras, María Virginia Estenssoro e Hilda

Mundy tomaron el juego irónico de Zamudio, el que también extremaron para sus proyectos ideológicos y escriturales. Ingresems entonces a la escritura de Hilda Mundy¹², autora de un solo libro, *Pirotecnia* (1936). En este caso sí se puede afirmar su anarquismo pero el de Mundy sería un anarquismo literario, si se me permite la expresión. Para ingresar a la justificación es preciso indicar que Mundy escribió en plena Guerra del Chaco (1932-1935) la que es medular en la conformación del ciclo nacionalista del Estado boliviano. Esta confrontación bélica promovió el debate sobre el destino nacional en el que participó la intelectualidad revolucionaria. Tal el caso de los escritores Augusto Céspedes, Oscar Cerruto y Carlos Medinaceli, todos ellos con una obra literaria de radical peso en la literatura nacional. Céspedes, por ejemplo, además de escritor fue figura descollante del Movimiento Nacionalista Revolucionario, partido político que enarboló el nuevo proyecto nacionalista y que tuvo su punto más alto en la Revolución Nacional de 1952. Decimos, entonces, que el papel de la intelectualidad en general y de los escritores en particular, fue de primera línea en la fundación del proyecto estatal nacionalista. Además, y a través del ensayo, varios de ellos extendieron sus reflexiones hacia el campo de la cultura. Por ejemplo, terminada la Guerra Medinaceli cuestionaba:

¿Cuál es el panorama que presenta nuestra literatura en 1935? ¿Qué obras de trascendencia se han publicado? ¿Qué acontecimientos intelectuales han ocurrido? ¿Cuál es el rumbo que sigue el pensamiento nacional? ¿A dónde vamos? ¿Cuál ha sido nuestro íntimo, profundo sentir? ¿Cuál la emoción que nos ha dado la guerra? Aunque sea doloroso decirlo, este año no se ha publicado ninguna obra, en ninguno de los géneros, que esté a la altura del dolor boliviano o que haga frente a la realidad que nos aplasta” (1955:169)

Este reclamo de correspondencia entre la literatura y el proyecto nacional ha marcado decisivamente la producción narrativa posterior y también la crítica literaria, esta última impactada también por el Realismo y más tarde y con fuerza por el realismo socialista. La narrativa boliviana, en sus variantes de “narrativa minera”, “narrativa de la guerrilla” o “narrativa de la represión”, han seguido el reclamo de Medinaceli, es decir tratar de crear obras que estén “a la altura del dolor boliviano”. De este modo, la pregunta sobre el destino nacional fue también encomendada a la literatura a la que ella respondió, impulsada además, por el lento desarrollo de las Ciencias Sociales en Bolivia. Así, la llamada “literatura urbana” precedió con mucho a la Antropología o Sociología urbanas¹³ aunque hay que resaltar que otras narrativas y gran parte de la poesía boliviana post guerra se han desarrollado al margen de este reclamo, lo que posiblemente haya contribuido a su fortaleza.

Se entenderá entonces que mientras el país hacía de la Guerra del Chaco su foco para elaborar el proyecto nacionalista, con toda la onda cívica que ello suponía, e Hilda Mundy escribía que era “un espíritu sensible que se bebió (...) esta guerra como un helado cualquiera” (1989:17), algo nuevo planteaba esta escritora. Por supuesto la desacralización del proyecto, cualquiera sea este y, por ende, de la Historia. Pero al hacerlo Mundy también se bebió la literatura como un helado cualquiera y su desacralización mayor se encuentra precisamente en este aspecto.

Mas antes de tratar sobre sus estrategias escriturales, digamos que la Guerra del Chaco, la mujer y la ciudad fueron los temas de la escritura de Mundy, engarzados los tres en una escritura fundamentalmente irónica. Así, retrata a las novias que llorosas despiden a los soldados que parten al frente... para inmediatamente entregar su corazón a otro, preferiblemente uniformado. Preguntándose qué precisarían los responsables de la guerra, se responde que para el efecto se deberán “importar corazones último modelo (...) y cerebros de gran potencialidad” (66). Y sobre los jóvenes caídos en el frente, calificados como el futuro de la Patria, ella dice que “nuestro futuro (...) llegó tuberculoso y murió” (44).

Como se advierte, Mundy sí conversa con el proyecto del nacionalismo revolucionario que se perfilaba en plena Guerra del Chaco, pero lo hace desde el rechazo a través de la banalización de los “grandes temas nacionales”, como la misma guerra, desde una óptica menos pacifista que interpeladora del santuario del nascente proyecto nacionalista.

Si eso con la guerra, en el tema de la mujer, la obra de Mundy retrata a las mujeres urbanas, pertenecientes a la clase media y la oligarquía. En este punto es interesante volver a los argumentos de Chandra Talpade (2008) en contra de la esencialización de la mujer, que más que aunar al género oculta las diferencias y establece nuevos espacios de colonización. En ese sentido resalta la mirada de Mundy hacia un sector específico de las mujeres bolivianas: las urbanas. Insiste Mundy en la institución del matrimonio, no tanto en lo que significa en la subordinación femenina, sino en la institución misma, es decir, en su calidad de farsa social: “¡Y pensar que este amor hecho poema terminó con un esposo neurasténico, una esposa con la curva de la maternidad, tres chiquillos, una estufa y un gato!” (Mundy, 2004:54).

Pero al atacar al matrimonio, su embate más duro se dirige, indudablemente a las mujeres que sumisas se entregan al “martillazo ultimado del Subastador Destino” (Mundy, 1989: 75). Aquí hay un signo relacionado con la ideología del amor romántico, funcionalizada por el capitalismo a través de la ideología liberal, tomando para sí el individualismo, la privacidad, la familia nuclear y la separación de las esferas según el género (Illouz, 2009). Además y preponderantemente, poniendo en funcionamiento la “nueva ecuación entre felicidad individual y amor (o matrimonio)” (56), y con ello las maneras sociales de apreciar el amor, el romance, sus mitos, ritos y consumos.

En este marco, la interpelación de Mundy al matrimonio y especialmente a las novias tiene en el trasfondo una intención de sacudir la conciencia de las mujeres que por efecto de la ideología del amor romántico participan y reproducen el sistema que las oprime. En consecuencia, la interpelación de Mundy alcanza también a las mujeres, poniendo un freno a las fruiciones esencializadoras de la mujer boliviana, promovidas por las propias mujeres y lamentablemente también por el feminismo¹⁴ en Bolivia.

Respecto de la ciudad, Mundy se inscribe en las corrientes futuristas de las vanguardias literarias, tanto así que su *Pirotecnia*, lleva por subtítulo “Ensayo miedoso de literatura ultraísta”. Este dato no es menor porque la complacencia realista de la narrativa boliviana, ha hecho que las vanguardias pasen de largo por Bolivia y no se desarrollen

con la fuerza con que lo hicieron en Perú, Chile o Uruguay. Pero un estudio riguroso de la obra de Mundy nos ha permitido aseverar que estas vanguardias afincaron en una escritora y un libro: Mundy y su *Pirotecnia* de 1936 (Ayllón, 2004), aseveración compartida por el poeta y crítico literario Eduardo Mitre (2010), quien además suma la obra de otras dos escritoras: María Virginia Estenssoro y Yolanda Bedregal. De este modo, las vanguardias literarias en Bolivia habrían sido eminentemente femeninas.

La ciudad de Mundy (descrita en el capítulo “Urbe” de *Pirotecnia*) es compleja porque se puede advertir desde un romanticismo nostálgico de la vida pre-urbana hasta la fascinación por los objetos tecnológicos que marcan la urbe moderna, particularmente el tranvía y el teléfono. Si el tranvía permite “ejercicios de sicología instantánea” (2004: 160), el segundo habría facilitado el “entendimiento de la pareja ‘evadánica’” (162). Así, su acercamiento sarcástico a los objetos urbanos le sirve para acercarse al habitante urbano del que destaca su aburrimiento, especialmente el de las seis de la tarde y los adminículos creados para disfrutar el tedio como el *chaise longue*; o los oficios que la ciudad ofrece para salir de ese desgano: “artistas delicados de las canchas de fútbol/Contralor asiduo de los flirts perrunos/ Visador de residuos/ Representante de las alcantarillas” (123-124). O las parejas de esposos que pasean por las calles de la ciudad, en las que invariablemente el marido toma el aire de conductor de un desfile patriótico y la mujer discurre con unpreciado orgullo por ser una muñeca, débil pero protegida. Dice que una revolución podría librar proletario al bus urbano de la dictadura del arrogante automóvil y que la admiración que provoca la figura de la viuda en la ciudad proviene de creer que conquistarla es creer que se conquista la muerte.

Esta ciudad cosmopolita que dibuja Mundy y toda su obra se construye en una narración muy particular, tanto así que es difícil ubicarla en cualquier género conocido. Ella misma dice en la primera página de su *Pirotecnia* (2004): “Ofrezco este atentado a la lógica. / No tiene lugar ni filiación...”. Ello, sin embargo, no implica ausencia de reflexión sobre la escritura. Todo lo contrario, en su obra se desarrollan, siempre irónicamente, reflexiones sobre la grafía del idioma, también sobre la metáfora y otros: “El mundo de las metáforas es tan vario... tan infinito... que se presta a ser violado cualquier momento...” (47). Pero se trata de una escritura que tiene en su centro la ironía con un fin desacralizador más no de enunciación de principios, estableciendo sobre todo la ambigüedad. Mundy cuestiona más no instituye y este parece ser su propósito final.

En el prólogo a su *Pirotecnia*, Mundy explicita que los opúsculos que la conforman representan “NADA (propiedad fatua de la pirotecnia)” (2004:41; mayúsculas originales). Esta declaración encierra los dos elementos de su propuesta escritural: el fuego y la nada, que se aclaran totalmente en el último texto de su libro, denominado “Absurdo a diez metros de profundidad” (2004: 170) —que no forma parte de la estructura del libro y además es el único de la autora en el que la ironía está ausente—, en que expone su visión de la creación. Este breve texto contrapone tres tipos de creadores, por un lado el que aplica la técnica y luego el segundo que estiliza, modelar, dic y mediante estas operaciones/representaciones ambos establecen, hacen y dejan obra. En cambio el tercero “formidable— formidable— formidable (...) alza la mano en

afán de condenación, en afán de fiebre destructora y destroza la perfección (...) y hace que exista la inexistencia (...) siendo genio calla” (170).

En estas dos parte, inicial y final de *Pirotecnia*, hay un evidente proyecto anti literario, es decir una interpelación a “la obra” como producto ideológico del creador. En este sentido, Mundy comprende la literatura como un espacio de poder por lo que su proyecto es de contra poder a la concepción hegemónica de literatura. Pero a diferencia de sus textos irónicos aquí sí hay una propuesta que incluye la destrucción, la desaparición y el silencio. No escapa que estos elementos forman parte del ideario general del anarquismo y en la literatura boliviana solo Mundy y Arturo Borda (1883-1953) —autor también de un solo libro, *El Loco* (1966), cuya propuesta también apunta a la desaparición y el silencio— desarrollan este planteamiento. En ambos, además, el fuego es el elemento que alumbra la desaparición, de ahí que resalta el mismo título de *Pirotecnia* y también que lo que produce el tercer creador que es una “Bella pavesa de arte, luminada al choque de su riqueza interior con el hallazgo del mundo...” (Mundy, 2004: 170).

Así, Mundy y Borda “crean un discurso que teniendo relación íntima con el anarquismo, es específico para la crítica al poder del acto creativo y en el que el discurso mismo es el ejercicio de ese contrapoder” (Ayllón, 2015a: 10). Esto se relaciona con el planteamiento del filósofo anarquista Hakim Bay quien indica que “[m]ientras el poder ‘desaparece’, nuestra voluntad de poder debe ser la desaparición” (1990:42).

De este modo, sí se puede afirmar el anarquismo de Mundy, tanto en su interpelación a la constitución del ciclo nacionalista del Estado, pero fundamentalmente en su proyecto escritural. Además, no hay que dejar de lado su aporte respecto de la ambigua posición de algunas mujeres que también son parte de la sociedad apuntando a la desesencialización de la mujer en Bolivia.

Pero si de esencialización se trata, posiblemente la del indígena es una de las marcas más importantes del proyecto colonial en Bolivia. En resumen, esto ha operado desde la negación de su existencia hasta la cooptación de sus demandas:

En Bolivia puede verse esta suerte de travestismo de las élites, que parecen recoger de buen grado el desafío de la insurgencia indígena, pero que al cabo de un tiempo acaban expropiando y deformando sus demandas, hasta convertirlas en dispositivos de una nueva ingeniería estatal (Rivera, 2015: 52).

Esta usurpación estatal del discurso indígena ha tenido un momento importante en las políticas del multiculturalismo de los años 90, cuyos preceptos se mantienen hasta la actualidad, especialmente en la creencia de que nombrar es crear. Así, decir “intercultural” crearía la sociedad intercultural, sin remover las bases de la sociedad colonial.

Un ejemplo interesante, con mucho peso en el presente es el de la complementariedad de género o *chacha warmi*¹⁵ proveniente de investigaciones antropológicas de los años 60 y 70 en Bolivia (Harris, 1985), que se ha popularizado en la sentencia “todo es

complementario, todo es hombre-mujer”, aludiendo a que esa complementariedad sería una realidad en la comunidad indígena actual. Para su uso político la complejidad de estos conceptos ha sido cercenada por el Estado (y ahora por los movimientos sociales adscritos a su esquema de gobierno); es decir se ha inmovilizado su peculiaridad interpretativa, asentándolos como verdades. El efecto es también inmovilizador para las mujeres porque las explicaciones se han mitificado (Ayllón, 2015c).

Alison Spedding (1962)

Esta mitificación de lo indígena ha sido calificado de “pachamanismo ilustrado de clase media” (Rivera, 1996:42) por intelectuales que rechazan esa arcaización de lo indígena. Una de esas intelectuales es la antropóloga Alison Spedding, quien irónica expresa:

[S]iempre resulta que el hombre es el titular del cargo. Y no sé si es Juan Apaza u otro, con su proyecto de que “la alcaldía debe ser chachawarmi”, es decir que si el marido entra de alcalde su esposa debe entrar también de alcaldesa. Entonces ¿de qué se va a ocupar la alcaldesa? ¿De los niños!, o sea lo mismo que el despacho de la primera dama. Y si la alcaldesa es la titular, ¿su marido será nombrado alcalde? y ¿de qué se va a ocupar? ¿También de los niños? (2012: 48-49).

Nacida en Inglaterra, Spedding vive, investiga, enseña, produce coca, es dirigente comunal y escribe desde 1986 en Bolivia y es autora de cuentos y novelas que han refrescado la narrativa nacional. Particularmente su trilogía compuesta por las novelas *Manuel y Fortunato: una picaresca andina* (1977), *El viento de la cordillera: un thriller de los 80* (2000) y *De cuando en cuando Saturnina/ Saturnina from time to time: una historia del futuro* (2004)¹⁶. La primera está ambientada en el siglo XVII, la segunda en la época del narcotráfico de los años 80 y la última entre 2022 y 2086. En conjunto, conforman una saga de la comunidad indígena en Bolivia desde la Colonia hasta el año 2086 y tienen como personaje central a Saturnina Mamani, quien toma el papel de cacica aymara en la primera, productora de coca en la segunda y navegante interespacial en la tercera.

Ya se habrá advertido hasta aquí porqué afirmamos que esta obra ha refrescado la narrativa nacional y paso a analizar la última novela de esta saga. En primer lugar, decir que transcurre en el futuro es relativamente cierto porque en ella confluyen, más bien, varios momentos históricos. Por ejemplo, Saturnina se mueve en transporte interestelar para cumplir con sus “consultorías” interespaciales, pero a la vez usa camiones o viejas camionetas para desplazarse en la Zona Liberada o *Qullasuyu Marka*, que es Bolivia después del levantamiento indígena de 2022¹⁷. Como este ejemplo, la novela es pródiga en la superposición de planos históricos, característica de la formación social boliviana según el sociólogo René Zavaleta Mercado:

[V]erdaderas densidades temporales mezcladas no obstante no solo entre sí del modo más variado sino que también con el particularismo de cada región, porque aquí cada valle es una patria, en un compuesto en que cada pueblo viste, canta, come y produce de un modo particular y habla todas las lenguas y acentos diferentes sin que unos ni otros puedan llamarse por un instante la lengua universal de todos (1983: 16-17).

Y es precisamente esa instantánea “lengua universal de todos” la que se despliega en *De cuando en cuando Saturnina*, tanto en sentido histórico como en el del habla. Efectivamente, si algo caracteriza esta novela es el “idioma” en que está escrito que mezcla un castellano andino con un spanglish aymara cibernético¹⁸, mas no separados, sino juntos y realmente revueltos: “*Emergency suit locker khaysankiw, pä apsunim kaskumpach. Uskuskakim, mayamp churita*” (11)¹⁹. Apréciase también este otro ejemplo: “*Don´worry, yo ley dicho. We´ll ge´ back e loss time arfer takeoff. You ain´hire a top class navegator for nothin´*” (43)²⁰.

Para quien no ha leído esta novela, los dos ejemplos anteriores pueden hacerle suponer la imposibilidad de su comprensión. Todo lo contrario, su lectura es no solo totalmente asequible sino además puede provocar una placentera cuanto emocionada experiencia debido a la magistral ironía que usa la autora. Creo, que ese puede ser el motivo del éxito de esta novela que fue publicada por una editorial independiente y su circulación inicial se dio en espacios más bien contraculturales; de hecho la crítica literaria recién ha abierto los ojos a esta singular y excelente novela.

Bien, retomando el hilo, decíamos que la ironía llena la novela. Por ejemplo, las fuerzas rebeldes que tuvieron a cargo la rebelión indígena de 2022 tenían nombres como el Ejército Evo Morales, la Brigada Felipe Quispe²¹. También destaca el nombre del Comando Flora Tristán, con su avanzada Clorinda Mato de Turner, fuerzas femeninas que querían liberar Perú al tono con lo que sucedía en la Ex Bolivia. Qué más decir si una chola boliviana haciéndose pasar por “una *native american*” (149) usa el mote de Nancy Reagan para comunicarse con el Coronel Douglas MacArthur, comandante de la *Free Space Vessel Sattue of Bigotry* (Nave Espacial Libre Estatua del Prejuicio, antigua Estatua de la Libertad rediseñada tal que “en vez de la tea alzaba una caja de video intitulado ‘*Filthy Porn Not Approved for Planetside Use*’ (151-152).

Por otra parte, esta “lengua universal” abarca el planeta entero y, por supuesto los otros planetas. Así, las protagonistas pueden encontrarse en un café de Bankog, amarse en Ceres o planear el ataque a Koricancha en Lima, tener un centro de operaciones en la ex África, negociar armas con los japoneses y los migrantes latinos en Estados Unidos, aprovechar la crisis rusa, cuidarse de los israelitas, contactarse en el aeropuerto de Ezeiza de Buenos Aires, y volver a la ciudad de El Alto... Xinjiang, Teheran, Uyuni, el carnaval en Bagdad.

Una de las formas privilegiadas de la ironía es la parodia y su despliegue es el que arma la interpelación a las instituciones del Estado del *Qara timpu* (tiempo de los *q´aras* o tiempo de los blancos). Así, una vez atacado el ex Ministerio de Asuntos Indígenas, se le coloca el cartel de “Ministerio de Turismo y Folkloricultura” (16). La narración es hermosa cuando el grupo de mujeres rebeldes de la Ex Bolivia conspira con el Comando Flora Tristán para la liberación del Bajo Perú porque para hacerlo deciden “camuflarse en el ecologismo, gestión participativa, tecnología apropiada (...) su objetivo oficial era el empoderamiento de las mujeres, que estaba totalmente pasado de moda ya en ese entonces, pero la idea era parecer atrasadas incluso dentro del feminismo” (101).

La mentira, como forma de resistencia es una línea que recorre esta novela pero también la primera de la saga *Manuel y Fortunato*, en franca alusión a la esencialización de una posible ética indígena y rescatando más bien las diversas formas de resistencia. En este mismo sentido, *De cuando en cuando Saturnina* no cede en destronar las bases de esta

escencialización cuando afirma, por ejemplo: “Nos cagamos en esas babeadas de *chachawarmi* que hay de la complementariedad, si al fin los hombres siguen copando puestos directivos” (101), o “Ahora dicen que la historia que enseñaban antes era pura mentiras de *q'aras* pero ahora será mentira de *amawt'as*²², diría yo” (55).

Y es que la novela trasunta un doble proyecto, por una parte interpelar el Estado colonial, pero, por otra, interpelar la subordinación femenina (calificación que muy posiblemente Spedding no acepte) aún en época de la rebelión indígena victoriosa: “el lema del Flora Tristán en el fondo es el separatismo doble, fuera *q'aras* y fuera hombres (...) ahí también entraban las anarquistas diciendo abajo el trono y punto (...) decían, no el Nuevo Poder sino el contra- poder” (101).

De ahí que esta novela establece también un espacio femenino que se arma en la rebelión al interior de la rebelión. El poder de estas mujeres se asienta en su decidida participación en la guerra de liberación (recordemos que esa también es la base de las novelas de Lindaura Anzoátegui) y su eficaz conocimiento y experticia de las técnicas y la tecnología ciberespacial, además de su perspicaz sentido para reconocer las prácticas masculinas del poder. Pero todo este bagaje no sería tal sin el otro ingrediente que es la memoria, representado en la calavera de su abuela, benemérita de la Guerra de Liberación, que Satuka lleva cargada en su *q'ipi*²³, en todos sus viajes interespaciales, ceremonias y conspiraciones. No en vano, esta cabeza es el bien máspreciado por el nuevo Estado *amawt'a* y su recuperación la base para los ataques de este Estado contra Saturnina y sus amigas. Este hecho y el oficio de “bruja” de Saturnina engarzan esta novela con *Manuel y Fortunato*, la primera de la saga, en clara referencia al peso del mundo de los muertos en la cultura aymara.

Con todo ese bagaje, Spedding estructura una anti heroína que en su faceta gloriosa no duda de usar cuanto tiene a su alcance para cumplir las tareas de liberar al planeta del racismo y aquellas que fortalezcan la nueva sociedad boliviana. A la par, define y también defiende sus propios valores que no siempre coinciden con los del nuevo Estado *amawt'a*, especialmente los referidos a la mujer así como los del quehacer político masculino (preferencias, manipulación de la escencialización identitaria, etc.).

Por otra parte esta novela también es una parodia a las técnicas de investigación de las Ciencias Sociales y sus fuentes como el testimonio, la entrevista, las fuentes primarias etc., en clara referencia al quehacer académico de Spedding. Por eso destaca el segundo capítulo introductorio de la novela denominado “Manual para la usuaria”, en que detalla la metodología y las fuentes usadas para la reconstrucción de lo que la autora denomina “Desde los Andes a los asteroides: voces de la Revolución Desconocida” (2004: v-vi). No pasa por alto que el capítulo introductorio se dirige a “la usuaria”, estableciendo de inicio al lector, en este caso lectora, a que está destinada, en un signo coincidente con el proyecto de la novela. Pero, este capítulo introductorio tiene otro subtítulo “El orden de los capítulos” que jugando con *Rayuela* de Julio Cortázar, anuncia varias secuencias en que se puede leer la novela. En ese mismo sentido, el apéndice de la novela, titulado “Sobre la Historia de la Zona Liberada” (2004: 307-320), también se dirige a “la lectora”, para brindarle datos que completan la historia de la Ex Bolivia.

Como se advierte, la de Spedding, en especial la de *De cuando en cuando Saturnina*, es una compleja estructura ideológica y narrativa que interpela el conjunto de elementos

constitutivos del Estado colonial, incluyendo aquellos que han sido asimilados especialmente por los hombres también indígenas:

Los hombres han pasado mucho más por el filtro aculturador de la escuela y el cuartel, o sea los dos instrumentos de la violenta pedagogía ciudadana que impone el estado logocéntrico y autoritario en la mente y el cuerpo de los varones indígenas (Rivera, 2015: 63-64).

De ahí que su apuesta por el feminismo (radical) y el anarquismo en la Ex Bolivia o la Zona Liberada, en realidad es una interpretación y una propuesta para la Bolivia actual, mirada desde ese futuro posterior a la rebelión indígena victoriosa. Además, y no poco:

destrona lo que hasta hoy se ha venido en llamar la novela indigenista. Si por ella entendemos el conjunto de narraciones que denuncian la situación del indio y establecen proyectos políticos libertarios, Saturnina (la novela y la personaje), hacen caer este edificio que desde *Raza de Bronce* o *Aves sin Nido* nos acostumbró a la épica victimista. Esta parodia, des-victimiza y libera amarras desde las literarias hasta las políticas, diría yo (Ayllón, 2007: 123).

Para terminar

Como se ha visto, las escritoras bolivianas cuya obra hemos analizado, han representado a las mujeres bolivianas en los proyectos nacionales colonial, liberal y nacionalista que recorren la historia del Estado boliviano²⁴. Sea estableciendo espacios de interpelación directa, u otros de reflexión introspectiva, ajena al Estado, estas escritoras han dibujado la situación de las mujeres bolivianas, pero al hacerlo han diseñado los alcances y sobre todo los límites de los proyectos nacionales. En mayor o menor medida, todas ellas han hecho de la ironía el lenguaje para su interpelación y es sintomático que la crítica literaria solo en el siglo XXI repare en la fineza de esta ironía.

Puede establecerse, de este modo, un camino de conocimiento de las mujeres bolivianas que iniciándose en las intuiciones de Lindaura Anzóategui se asienta con fuerza determinante en las reflexiones de Adela Zamudio y, a partir de ella, se produzcan acercamientos más certeros a las mujeres urbanas de clase media y a las mujeres indígenas.

No todas desarrollan proyectos alternativos en su obra pero llama la atención que las que lo hacen argumenten por espacios autónomos femeninos y, notoriamente, ajenos al Estado, en un signo sugestivamente anarquista.

Bibliografía

Arnold, Denise (2012) "Entrevista". En Ayllón, Virginia, Pachaguay, Pedro (eds.), *Trabajo productivo y reproductivo: aportes para la reflexión sobre la subordinación de las mujeres en economías comunitarias*, Fundación Colectivo Cabildeo, La Paz.

AxxónLine. 2004. "Ciberpunk 'made in Bolivia'". [En línea] <http://axxon.com.ar/not/142/c-1420124.htm> (acceso 25/3/15)

Ayllón, Virginia (2015a) “Poder y contrapoder en la literatura boliviana: Borda y Mundy”. Ponencia presentada en *VIII Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos*, Sucre. Inédito.

_____ (2015b) “La literatura como fuente científica”. En *Letra Siete: Literatura y Arte*, Suplemento Cultural. La Paz, septiembre.

_____ (2015c) “Debates en el feminismo boliviano: de la Convención de 1929 al “proceso de cambio”. En *Cultura y sociedad*, vol. XIX, n° 34. La Paz, junio.

_____ (2013) “Introducción”. En Zamudio, Adela, *Cuentos completos*, Plural, La Paz.

_____ (2012a) “Adela Zamudio y la genealogía textual femenina en Bolivia”. En Antezana, Luis, Ayllón, Virginia (eds.) *La ausencia de Adela Zamudio*, CESU, Cochabamba.

_____ (2012b) “Fin de siglo XIX en Bolivia: aproximación comparativa de las narrativas de Lindaura Anzótegui de Campero y Adela Zamudio”. En Guardia, Sarah Beatriz (comp.) *Escritoras del Siglo XIX en América Latina*, CEMHAL, Lima.

_____ (2007) “Cuatro novelistas bolivianas abriendo y cerrando el siglo XX”. En Guardia, Sarah Beatriz (ed.) *Mujeres que escriben en América Latina*, CEHMAL, Lima.

_____ (2006) “Prólogo”. En Anzoátegui de Campero, Lindaura *Vivir sin velos: obra completa de Lindaura Anzoátegui de Campero*, Plural, La Paz.

_____ (2004) “*Pirotecnia*: de la nada al venerado silencio”. En Mundy, Hilda. *Pirotecnia*, Plural, La Paz.

Bey, Hakim (1990) *La Zona Temporalmente Autónoma*. Autonomedia, New York.

García Pabón, Leonardo (2011) “Estudio introductorio”. En Gorriti, Juana Manuela, *Narrativa andina*, Plural, La Paz.

_____ (1999) “Sociedad e intimidad femenina”. En Zamudio, Adela, *Íntimas*, Plural, La Paz.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan (1979) *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.

Harris, Olivia (1985) “Complementariedad y conflicto: una visión andina de hombre y mujer”. En Revista *Allpanchis*, n° 25. Instituto de Pastoral Andina, Cusco.

Illouz, Eva (2009) *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Katz, Buenos Aires.

Lagarde, Marcela (1993) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México.

Lema, Ana María, Choque, María Eugenia y Jiménez, Maritza (2006) *La participación de las mujeres en la historia de Bolivia*, Coordinadora de la mujer, La Paz.

Medinaceli, Carlos (1955) *Páginas de vida*, Potosí, Potosí.

Mitre, Eduardo (2010) “El enigma de Hilda Mundy”. En *Pasos y voces: nueve poetas contemporáneos de Bolivia*, Plural, La Paz.

Mundy, Hilda (2004) *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura altruista*, Plural, La Paz.

_____ (1989) *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos*, Huayna Potosí, La Paz.

Olivares, Cecilia y Ayllón, Virginia (2002) “Las suicidas: Lindaura Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estensoro e Hilda Mundy”. En Wiethüchter, Blanca (2002) *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz.

Pratt, Mary Louise (1993) “Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIX, n° 38. Medford (Massachusetts): Tufts University

Paz Soldán, Alba María (2002). “Una retórica de las entrañas”. En: Wiethüchter, Blanca (2002) *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz. Vol. II.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015) “Violencia e interculturalidad: paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy”. En *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. X, n° 15, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

_____ (2010) *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, Mirada Salvaje, La Paz.

_____ (1996) “Prólogo”. En *Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia postcolonial de los años 90*, Ministerio de Desarrollo Humano: Secretaría de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales, La Paz.

Rivera Cusicanqui, Silvia y Ayllón, Virginia (comps.) (2015) *Antología del nuevo pensamiento boliviano*, CLACSO, Buenos Aires.

Rodríguez, Rosario y Monasterios, Elizabeth (2002) “Indiscreciones de un narrador: *Raza de bronce*”. En Wiethüchter, Blanca, *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz.

Salazar de la Torre, Cecilia (2006) “Pueblo de humanos: metáforas corporales y diferenciación social indígena en Bolivia”. En *Revista Anthropologica*, vol. XXIV, n° 24.

Spedding, Alison (2012) “Entrevista”. En Ayllón, Virginia y Pachaguaya, Pedro, *Trabajo productivo y reproductivo: aportes para la reflexión sobre la subordinación de las mujeres en economías comunitarias*, Fundación Colectivo Cabildeo, La Paz.

Talpade Mohanty, Chandra (2008) “Bajo los ojos de Occidente: Academia Feminista y discurso colonial”. En Suárez Navaz, Liliana y Hernández Castillo, Rosalva Aída (eds.) *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, Cátedra, Madrid.

Wiethüchter, Blanca (2002) *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz.

Zamudio, Adela. (1914). *Ráfagas (poesías)*. Paris: Ollendorf.

(1887) *Ensayos poéticos: de Adela Zamudio (boliviana)*. Buenos Aires: Jabobo Peuser.

Zavaleta Mercado, René (1983) *Las masas en noviembre*, Juventud, La Paz.

¹ En el campo intelectual, por ejemplo, el ciclo de conferencias “Pensando el mundo desde Bolivia” promovido por el vicepresidente Álvaro García Linera en el que han participado Boaventura de Sousa Santos, Slavoj Žižek, entre otros. Al respecto ver: <http://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/separata.pdf> (consulta 15/10/2014).

² Por ejemplo, la antropóloga Denise Arnold (2012: 45) considera que “Las comunidades rurales de los Andes se constituyeron en un mundo ideal de experimentación en aquellas décadas [70-80 del siglo XX] (...) Entonces se pudo crear toda una fantasía sobre una edad de oro y de continuidades con la época incaica, instancias de comunalismo que ya no se veía en otras partes del mundo, en efecto todo lo que se ha llegado a conocer como la tendencia de ‘lo andino’”

³ Me refiero a la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, aprobada por referéndum nacional en 2009.

⁴ Tomo este término de la poeta Blanca Wiethüchter quien en *Hacia un historia de la literatura boliviana* lo usó para nombrar el espacio de obras literarias ubicadas al margen del canon.

⁵ Aquí tomo la crítica de Talpade (2008) a la representación de la mujer como un grupo pre constituido y anterior a los proyectos ideológicos dominantes.

⁶ Esta aseveración, sin embargo no considera la obra de Juana Manuela Gorriti (1817-1892), esposa del General Belzu, también presidente de Bolivia (1850-1855). Nacida en Argentina, su producción periodística y de folletín se realizó en varios países, entre ellos, Bolivia. Pero su obra (por ejemplo para el caso que nos ocupa su novela *Una ojeada a la patria* de 1865), no ha sido rescatada por la literatura boliviana tal como ha sido recuperada en Argentina o Perú. Esta tarea está siendo realizada por Leonardo García Pabón (2011).

⁷ *Una mujer nerviosa* (1891); *Huallparrimachi* (1892); *Luis* (1892); *Cuidado con los celos* (1893); *En el año 1815* (1895); *Manuel Asencio Padilla* (1896).

⁸ Debido al tratamiento de la situación del indio en sus novelas, se incluye a Anzoátegui entre los escritores indianistas o indigenistas precedentes a *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas (1919), novela considerada como iniciadora del indigenismo en Bolivia. Al respecto, ver Rodríguez y Monasterios (2002).

⁹ Poesía: *El Misionero* (1879), *Ensayos poéticos* (1887), *Peregrinando* (1913), *Ráfagas* (1914). Cuento: *Novelas cortas* (1942), *Cuentos breves* (1942). En 2012, la casa Plural editó los *Cuentos completos* de Adela Zamudio. Novela: *Íntimas* (1913).

¹⁰ Wiethüchter ubica la obra de Zamudio en las escrituras del “Retrato de familia” o las que desde el intimismo apuntan a la observación psicológica.

¹¹ Ver, por ejemplo, en Lema (2006).

¹² Seudónimo de la escritora y periodista Laura Villanueva Rocabado. También usó los seudónimos Anna Massina, Jeanette, Madame Adriane y María D’Aguileff. Publicó sus columnas en *La Retaguardia*, *La Mañana*, *El Fuego* y *Dum Dum* de Oruro. En 1936 publica *Pirotecnia* y en 1989 aparece *Cosas de fondo*, volumen que agrupa un opúsculo denominado “Impresiones de la Guerra del Chaco”, una selección de *Pirotecnia* y otros escritos.

¹³ Sobre este tema reflexioné en un artículo sobre la literatura como fuente de las Ciencias Sociales en Bolivia (Ayllón, 2015b).

¹⁴ Creo que el feminismo en Bolivia ha desoído los discursos de las escritoras (y también las académicas), incluidos los de Zamudio, Mundy y otras (ver Ayllón, 2015c).

¹⁵ Del aymara: hombre y mujer.

¹⁶ En 2015, Plural editores publicó *Catre de fierro*, última novela de Spedding. También ese año se conoció que *De cuando en cuando Saturnina* ingresó a la Biblioteca Boliviana del Bicentenario, proyecto que publicará 200 libros bolivianos en homenaje al bicentenario de creación de Bolivia en 1825.

¹⁷ Por esta característica esta novela ha sido asimilada al ciberpunk literario. Al respecto, ver Ayllón, 2007 y Axxóline, 2004.

¹⁸ Pero también el Eurangish: “dialecto simplificado del inglés usado entre alemanes, franceses, italianos, polacos y otros, que no son hablantes nativos de del inglés dentro de la federación europea” (2004: 325).

¹⁹ “El casillero con los trajes [espaciales] de emergencia está allá, sacá dos con casco y todo. Ve poniéndote uno, a mí dame el otro” (2004: 11). Nótese que la oración se inicia en inglés para continuar y finalizar en aymara.

²⁰ “No se preocupe. Vamos a recuperar el tiempo perdido después del despegue. No es en vano que hayan contratado a una navegadora de primera clase” (2004: 43). Nótese la intercalación de la partícula “yo ley dicho”, proveniente del castellano andino, en medio de una locución claramente en spanglish.

²¹ Nombre del actual presidente de Bolivia y de un líder indígena aymara, respectivamente, ambos vivos en la actualidad.

²² Del aymara: “sabio, adivino, mago, curandero andino” (2004: 321)

²³ Del aymara: “el bulto que se carga en la espalda, en un *awayu* u otra tela de forma cuadrada cuyas untas se amarran en los hombros, *q'ipicharse*, alistarse el bulto para partir, también *q'ipxarusir*” (2004: 332).

²⁴ “Como habitantes, sin ser plenamente miembros de las naciones, las mujeres que han tenido acceso a la esfera pública se han comprometido críticamente con los hábitos de pensamiento de los imaginarios nacionales” (Pratt, 1993: 55).