

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA BOLIVIANA Y
LATINOAMERICANA



TESIS DE MAESTRÍA

UN ANÁLISIS SOCIO-CRÍTICO SOBRE
LA OBRA DE HILDA MUNDY

Postulante: Lic. Blanca Zulema Ballesteros Trujillo

Tutora: Dra. Mónica Velásquez Guzmán

La Paz – Bolivia

2019

Agradecimientos

Deseo agradecer, sincera y cariñosamente, a la Carrera de Literatura y al Programa de Postgrado, 3ra. Versión de la Maestría en Literatura Boliviana y Latinoamericana, a la excelente Coordinación y Dirección Académica de Ana Rebeca Prada, al plantel docente y a mis compañeras de viaje.

Muchas gracias, Ana Rebeca, por sugerir la ruta, alentar, abrir todas las puertas posibles y proporcionarme tus “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30”.

Muy especialmente, reconocer el esfuerzo de Mónica Velásquez por su compañía y diálogo en los años de estudio, su compromiso en la orientación de la investigación y la escritura de la tesis, por retroalimentar y permitir que mi espíritu recorra su propio riesgo y camino, por su crítica constante, certera y lúcida. Sobre todo, por su enorme calidad profesional y humana. Ha sido un privilegio gozar de su enseñanza y guía. Muchas, muchísimas gracias, Mónica.

Agradezco a Ana Rebeca y Rosario por la lectura atenta de mi borrador de tesis. Valoro su tiempo, dedicación y afecto.

A Mirian Huarachi, por las constantes idas y venidas de un esfuerzo común en el que aprendimos a compartir el esfuerzo y gozo de alcanzar una utopía posible.

A la fuerza de la vida y mi familia, por impulsar el reto de perseguir la huella de una inusual poética femenina vanguardista.

Todos, al escribir, volcamos restos informes de textos que leímos... palabras que se impresionaron en nuestra conciencia... reminiscencias... citas ilimitadas que al llamar inconscientemente nuestra atención, se estratificaron en la memoria.

Hilda Mundy

Índice

Introducción	5
Algunos presupuestos	13
Esta propuesta	19
Capítulo Uno: la guerra	22
De la vanguardia latinoamericana y los rasgos de Mundy	22
La Guerra del Chaco y sus escritos.....	28
Hilda Mundy mira la guerra	36
La poética de la ironía y el sarcasmo frente a la guerra	57
Capítulo dos: la ciudad	61
Figuraciones de lo urbano.....	61
La risa crítica	71
Escritura y ciudad.....	80
Capítulo tres: la mujer	88
Figuraciones de lo femenino.....	88
Ironía y autoironía.....	112
Conclusiones	124
Bibliografía	133
Libros de Hilda Mundy	133
Bibliografía sobre Hilda Mundy	133
Bibliografía crítica, histórica y teórica.....	136
Fuentes de Internet	141

Introducción

Laura Villanueva Rocabado (29 de agosto de 1912 - 28 de enero de 1982) fue “hija del arquitecto Emilio Villanueva [y de Doña Dominga Rocabado Flores], esposa del poeta Antonio Ávila y madre de la poetisa Silvia Mercedes Ávila Villanueva. Publicó sus columnas –‘Brandy Cocktail’, la más célebre, en *La Retaguardia*, *La Mañana*, *el Fuego* y *Dum Dum* de Oruro. Utilizó los seudónimos Anna Massina, Jeanette, Madame Adriane, María D’e Aguilef e Hilda Mundy. Publica *Pirotecnia* en 1936 y en 1989 aparece *Cosas de Fondo*, volumen que ocupa un opúsculo denominado *Impresiones de la Guerra del Chaco*, una selección de *Pirotecnia* y otros escritos” (Ayllón y Olivares, 2002: 175). En los últimos años, han aparecido nuevas escrituras y novedades suyas. Editoriales como La Mariposa Mundial y el proyecto de la Biblioteca del Bicentenario (BBB) se encargaron de publicar y difundir gran parte de su obra. *Bambolla, Bambolla [cartas fotografías escritos]* (2016 / 2017) del escritor y crítico literario Rodolfo Ortiz, recoge, sistematiza, enriquece y completa la producción mundyana de todo lo que la investigación permite conocer hasta hoy.¹

Podría decirse que la crítica se ha ocupado de ella, aunque con asiduidad, también con discontinuidad y con irregularidad en la hondura lectora. Se puede organizar la misma en tres épocas relevantes: recepción, rehabilitación y consagración.

La primera surge en los años treinta del siglo XX, época de guerra, tiempo en el que mientras las primeras manifestaciones hechas por sus pares la califican como figura destacada por su escritura narrativa y/o periodística, en 1937 se

¹ En adelante, utilizamos la segunda edición de *Pirotecnia*, editada por La Mariposa Mundial / Plural el año 2004, por ser la última y más cuidada edición durante la investigación y redacción de la tesis. Todas las referencias textuales corresponden a esta edición. Es una época marcada por la necesidad de insistir en la recuperación de la obra de Mundy, esfuerzo realizado por Blanca Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia* (2002). En esta etapa, la canonización de la obra de Mundy no se había producido aún. Si bien ediciones recientes completan la obra, la polémica alrededor de la inclusión o exclusión de escritos, la fidedigna o no anotación y datación de los mismos, etc., nos dejan como mejor y más fiable edición la de 2004. Respecto a *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco*; la presente investigación corresponde a la primera edición publicada por Huayna Potosí en 1989. Todas las referencias y citas textuales provienen de esa edición.

presentan repercusiones críticas fuera del país sobre la aparición de *Pirotecnia*. La revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires la menciona ese año. Se sabe también que el peruano Luis Alberto Sánchez la presenta en *Historia de la literatura latinoamericana* (1942 / 1982) como “Hilda Mundy, ultraísta” (Zavala, 2016: 23).

En el país, Carlos Medinaceli, considerado “el mejor crítico literario del siglo XX” (Babstista Gumucio, 2012) en su correspondencia de 30 de marzo de 1937 expresa a su amigo Enrique Viaña:

Hilda Mundy ha publicado un libro, Pirotecnia.

—*No llega a la pirotecnia, es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses.*

El verbo que mejor conjugamos en Bolivia:

Yo sirvo, Tú sirves, Él sirve, Nosotros servimos. El que nos sirve es el gobierno (Medinaceli, citado por Babstista Gumucio, 2012: 283; el énfasis corresponde al autor).

Palabras que son una muestra de la mentalidad y orientación de la crítica dominante de la época que, dada la envergadura de “la máxima figura de la crítica en la primera mitad del siglo XX” (*Ibíd.*: 334), ha tenido que ser influyente, razón importante que no se debe dejar pasar. Por su parte, Gonzalo Portugal en “La envidia y el cinismo de Carlos Medinaceli” (2011), remarca la posición del crítico frente a la literatura femenina en el país, toma el caso de las poetas bolivianas como Zamudio y Quiroga, cuyo valor Medinaceli disminuye frente a las poetas extranjeras como Ibarbourou y Agustini. Portugal afirma que “el caso de Mundy es mucho más desolador, pues se remite al comentario sarcástico y lapidario”, expresado ya en la cita anterior.

Enrique Finot, en *Historia de la literatura en Bolivia* (1943), ubica a Mundy como parte de los poetas vanguardistas, pero evidencia una dificultad al leer la obra, ya que en la segunda edición del mismo libro en 1955, Felipe Vilela, en su apéndice denominado “Breve historia de la literatura Boliviana actual”, menciona a *Pirotecnia* dentro del género ensayístico [...] aunque el autor clasifica la escritura como ensayística, la considera una obra humorística digna de un poeta (Villazón, 2014).

Situación que coloca la obra de Mundy en un lugar indeterminado, en tanto género literario.

A principios del siglo XXI surge la segunda época, de recuperación, signada sobre todo por el esfuerzo crítico de Blanca Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia* (tomo I, 2002), quien ubica a Mundy como parte

del “Arco de la modernidad”. En el capítulo “La clausura”, la crítica califica la prosa poética de los textos de *Pirotecnia* como resistentes a toda clasificación porque “rompen con el arquetipo del poeta y del poema modernista” (Wiethüchter, 2002: 131). Señala que estos anuncian a los antipoemas “parrianos”, aunque se alejan de ellos por el uso de neologismos y por la intención de “a veces forzar las formas verbales para lograr un efecto excéntrico” (*Ibíd.*: 132).

En el tomo II de la misma colección, se destaca la participación de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares con “Hilda Mundy o la risa certera”; ambas críticas reconocen en *Pirotecnia* problemas para su clasificación, como literatura, primero, y como parte de un género literario, después (2002: 175), optan por considerarlas “glosas traviesas” (*Ibíd.*: 177) sin abandonar cierto eco en las columnas de la crónica roja.

Es importante recalcar que esta etapa surge después de un largo silencio, roto por el reclamo hecho por Virginia Ayllón en “Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy” (1999).² Este ensayo se ocupa del gesto de rebeldía escritural de Estenssoro y Mundy frente a la literatura de la época. Reconoce en Mundy su estilo ultraísta y profundamente femenino, quien, “Consecuente a la lógica [...] opondrá certeramente la vía de la intuición” (Ayllón, 1999: 117). Señala que el dolor y la ironía marcan esta obra porque desde el margen impuesto se hace la trinchera para reírse del propio margen, de lo que queda más allá de los linderos y, por supuesto, de ellas mismas (*Ídem*). Sostiene que el dolor se instala en la ironía desde donde se proyecta la creación. Afirma que ambas autoras apuestan al divertimento del juego. Considera que son propuestas autobiográficas porque registran los sentidos que se desean, obedeciendo a “la escritura como productividad textual y la de la identidad como juego de representaciones [...] para construir lo ‘femenino’ como significado y significativo del texto” (Richards, citada por Ayllón, 1999: 120) con elementos característicos, eminentemente transgresores por su capacidad de

² Virginia Ayllón es pionera en la preocupación por la obra de Mundy, cuyo esfuerzo consideramos necesario resaltar, ya que su hallazgo permite seguir la huella de una escritura que sin su intervención podría seguir perdida. Su empeño se prolonga hasta nuestros días; Ayllón, no solo descubre la veta, sino que siembra, cultiva y alimenta el estudio de Mundy, además refuerza los vínculos de la obra con el afán anarquista de *El loco* (1966) de Arturo Borda.

ficcionalizarse. Destaca la desobediencia de la escritura femenina, “cuyo ocaso ha sido silencioso, solitario y dolorido...” (*Ibíd.*: 21).

Al esfuerzo de *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia* sobreviene poco después, la publicación de la segunda edición de *Pirotecnia* (2004), en cuya introducción, “De la nada al venerado silencio”, Ayllón cuestiona el origen, causas, lugar y momento del surgimiento de la propuesta vanguardista, encuentra filiaciones de la escritura de Mundy con la obra poética de Girondo: *20 poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925) y con la obra periodística de Storni. Coincide con Wiethüchter en la cercanía de *Pirotecnia* y *El loco* de Borda, dado el afán demoledor que comparten. Ayllón vincula el silencio de Mundy con la poética de Storni, afirmando que tampoco pretende instaurar nada.

La tercera época abarca desde fines de la primera década del siglo XXI hasta los esfuerzos críticos del presente. En ella destaca el trabajo de Villazón, “La risa oculta y vital de Hilda Mundy. Una aproximación al estudio de las vanguardias en Bolivia” (tesis inédita, 2014), en la que se resalta que el aire nacionalista impuesto en la época encubre la obra de vanguardia de Mundy. Preocupación ya sembrada en *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia* por Wiethüchter. Villazón estudia los mecanismos del humor que organiza *Pirotecnia* y articula la obra a otras vanguardias latinoamericanas, incluye su fuerte resonancia con el trabajo de Borda.

La participación de Ayllón en el VIII Congreso de Estudios bolivianos en Sucre “Poder y contra poder en la literatura boliviana: Borda y Mundy” (2015), establece la relación de ambos desde una mirada anarquista. Refiere que “*El loco* y *Pirotecnia* no habrían sido posibles sin la instauración de un espacio autónomo, si bien no ajeno, al menos marginal a la institución literaria”, ambos textos, desde la visión de la crítica, “argumentan sobre la desaparición de la escritura” (Ayllón, 2015: 3). La preocupación del estudio de ambas obras y la búsqueda de cercanías es compartida por el estudioso incansable de Mundy, Rodolfo Ortiz.

En “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30” (2015), Ana Rebeca Prada reitera el valor que la crítica otorga a la obra de Mundy en las dos últimas décadas. Sostiene que “se la recupera como una de las voces

fundamentales de nuestra literatura de vanguardia y de la literatura boliviana en general” (Prada, 2015: 90). Encuentra motivos que atraviesan la escritura de Mundy, Bedregal y Estenssoro, “el nuevo lenguaje, el yo femenino de la escritura, lo urbano y la cuestión de la guerra, añadiéndole [...] la cuestión de la ética y la moral” (*Ídem*). En nota a pie, deja pensar en la relación intrínseca entre la clase social y la escritura, al afirmar que:

[S]e trata de mujeres pertenecientes a la privilegiada clase media alta de las que venían sus eminentes padres y familias [...] Estos medios familiares cultos en el mundo social y político es probable [...] que tuvieran que ver con la libertad y fluidez con las que las escritoras ingresaron al mundo de las letras [...] Un salto generacional importante determina que ellas ingresaran al mundo del trabajo y fueran periodistas, profesoras, funcionarias, escritoras profesionales (*Ibíd.*: 93).

En el ensayo “Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas” (2016), Ayllón recalca los temas de interés de la escritura de Mundy y el carácter irónico, anárquico y desacralizador de su literatura como una forma de representación de las mujeres bolivianas, entre las que se manifestaron en otras épocas, en el proyecto nacionalista del Estado boliviano.

La tercera época remata con la publicación de la *Obra reunida* de Hilda Mundy (2016) y *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* (2016 / 2017) de Rodolfo Ortiz. En el estudio introductorio de la *Obra reunida*, “Hilda Mundy: El impacto del fragmento”, luego de un paseo a la crítica de una obra, que considera compleja y en franca rehabilitación, Rocío Zavala considera que “del olvido al fervor, la transición de Hilda Mundy ha sido súbita” (Zavala, 2016: 15). Enriquece el trabajo con 102 textos que alimentan los 109 conocidos en *Pirotecnia* y *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*; diversos en cuanto a su naturaleza e importancia literaria (*Ibíd.*: 16), recuperados de una prensa dispersa y olvidada, sobre todo de Oruro y en menor medida de La Paz.³ Considera relevante el carácter global de la obra, reafirma su cualidad diversa, fragmentaria y discontinua, conformada por literatura, crónicas periodísticas, textos diversos, notas y/o comentarios que ordena cronológicamente en relación a la guerra y posguerra del Chaco, presencia e itinerario de Mundy en La Paz y menciona su relación con un medio cultural cercano y selecto a través de la

³ Rocío Zavala dedica su tesis de maestría y doctorado en Francia al estudio de la obra de Mundy. La *Obra reunida* (2016) de Hilda Mundy recoge sobre todo los hallazgos hechos en sus estudios de doctorado.

evolución de sus formas textuales. Por los resultados de su búsqueda hemerográfica sostiene que “no se puede hablar de una voluntad de abandono radical de su escritura”, pero sí de un “acallamiento” forzado de “una finísima voz satírica, correctiva y denunciadora de los abusos de poder, los defectos de su medio, los escándalos de su tiempo” (*Ibíd.*: 19-20). Relativiza la soledad que se le atribuye frente al selecto grupo que la acompaña.

Zavala presenta una relación de los órganos de la prensa de Oruro y La Paz que acogieron los escritos de Mundy y sus otras “identidades” (pseudónimos). Menciona las siguientes referencias periodísticas: *La Retaguardia; La Mañana; La Patria; Dum, Dum. Semanario de la noche; El Fuego; Revista de Bolivia; Cuadernos literarios en Última Hora, La Nación; Khoya. Noticiero de la cultura boliviana; Dador. Crítica, narración, poesía*. En ellas muestra la trayectoria de Mundy, la adversidad y “la casi indiferencia general” de un medio en el que resalta “la censura, el opacamiento revelador de una sociedad machista y de una autoridad literaria desdeñadora de formas no canónicas” (*Ibíd.*: 29) que habrían provocado su silencio.

Zavala no pretende resolver si hubo o no vanguardia en Bolivia, más bien da cuenta del origen español del ultraísmo, su relación con Europa y su trayectoria en Latinoamérica. Destaca el protagonismo de Gómez de la Serna y Guillermo de Torre como “los mejores puentes intercontinentales de este movimiento” (*Ibíd.*: 43), unido a la legión de nombres como Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, principalmente. Recalca que el ultraísmo deviene del futurismo de Marinetti en primer lugar, del creacionismo de Huidobro, la poesía de Apollinaire, del expresionismo, cubismo y dadaísmo. Respecto a Mundy, afirma: “Gómez de la Serna, evocado en sus textos la inspira [...] sobre todo por su vena humorística y la práctica aforística” (*Ídem*). Sostiene que por medio del ultraísmo se acerca y adhiere al futurismo de manera crítica. En su criterio, es:

Ultraísta, pero todavía más allá, más lejos de un programa o de un jefe, volviendo mediante la duda y la sospecha del mundo y de sí misma, variando los textos, reescribiendo los mismos, reescribiendo la subasta de Bolivia [...] la desilusión con un ojo universal [...] Variación de una poesía que ríe, lejos de una risa socarrona o malvada, con la risa compañera de la lucidez amarga por los absurdos del mundo (*Ibíd.*: 46).

Considera que el género literario en las obras de Mundy “no puede abordarse sin un análisis de los textos aparecidos en la prensa, tanto bajo la forma de

crónicas como de cuentos o de textos diversos de mayor extensión” (*Ídem*). Ese es el eje de la preocupación de esta crítica, quien considera que: “esta publicación global [...] apuesta por lo diverso, lo fragmentario, lo discontinuo” (*Ibíd.*: 17). Encuentra en la escritura de Mundy la influencia del moralista Anatole France y el nihilismo de Nietzsche, entre los escritores de la duda, pesimismo o sospecha; también, asemeja el trabajo de Mundy al arte moderno del *collage*; emparenta su arte “con el de coleccionista o de ropavejera” (*Ibíd.*: 37); muy cercanos algunos de sus trabajos poéticos más presentes en “Brandy Cocktail” a los *Petits poems en prose* de Baudelaire, por su “brevedad, densidad temática y expresiva” en los que se puede apreciar “una estética escénica, una estética de la arquitectura y de las artes visuales en general, en una alianza vanguardista de las artes” (*Ibíd.*: 40).

Ortiz, estudioso acucioso de la obra de Mundy, sostiene que esta llega del “reino oscuro de las maquinarias [...] *Pirotecnia* es el fruto descomunal de un exilio y también de una bofetada que consume el quijotismo de escribirlo, a plan de severos cortes de confección” (2016: 12). El crítico presenta en *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* (2016), hallazgos y descubrimientos encontrados en cartas, fotografías y escritos obtenidos de la familia Bedregal. Enriquece de manera sorprendente la segunda edición de la misma obra en 2017 con un “Mapa Mundy” que registra el trabajo de la escritora desde 1932 hasta 1979, “donde se cifra el último *interruptus* de una obra a todas luces móvil y demoledora”. Esta última edición presenta, además del trabajo de recolección, enriquecimiento y sistematización de lo que puede considerarse hasta hoy la obra más completa de Mundy, una actualización relevante de las fuentes bibliográficas y hemerográficas, pese y más allá de la polémica entre Ortiz y Zavala.⁴

En su capítulo introductorio “Liminar [En el reino oscuro de las maquinarias]” de *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* (2017), Ortiz recalca “el acicate de un turbulento anarquismo” (Ortiz, 2017: 7) en el que Mundy afinca su opción

⁴ Un trabajo minucioso de cotejo con la *Obra reunida*, respecto al origen, cantidad, distribución, autenticidad y autoría de algunos textos, manejo de fuentes, algunos datos y otros asuntos, han envuelto a Ortiz y Zavala en una polémica importante sobre el conjunto de la obra de Mundy, cuyo interés de estudio crece.

escritural de “retaguardia activa” en los espacios que suele frecuentar como el cine y los subsuelos de las imprentas. Reconoce la pasión por el humor corrosivo, como el dispositivo privilegiado de escritura “que erige la destrucción y el absurdo” (*Ibíd.*: 9). El crítico propone la imagen de “jugadora de abalorios” como clave de lectura de lo que denomina “mecanismo póstumo”, cuya ingeniería pretende echar a andar en su obra. Valora la escritura de Mundy “como confección y transproducto de la bisutería; de un extremado y abismal juego de cuentas de palabras ensartadas en múltiples formas y variantes [...] esta bisutería no declina en la levedad” (*Ibíd.*: 9-10). A contrapelo de la crítica, Ortiz pretende romper el mito del silencio escritural de Mundy, gesto que comparte con Zavala, afirmando que “engastó vocablos y recortó frases a compás libre y con lúcida improvisación hasta el final” (*Ibíd.*: 12).

Finalmente, es importante mencionar la intervención de Carmen Bedregal, quien en “Las casas del tiempo” de *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* (2017), rememora la casa donde Laura Villanueva creció. Otorga datos relevantes de su entorno familiar, sobre todo de su madre. Menciona la legendaria Casa del Poeta en La Paz donde vivió con Antonio Ávila y su hija Silvia Mercedes, casada después con el poeta Guillermo Orías. Resalta el intenso ambiente literario de la vivienda. Concluye remarcando el afecto que siente por sus tías Yolanda Bedregal y Laura Villanueva Rocabado, “una apolínea y la otra dionisiaca, se desarrollaron en el mismo ambiente intelectual” (Ortiz, 2017: 18), expresión con que intenta equiparar la importancia social y literaria de ambas escritoras.

Como hemos visto, las lecturas críticas sobre la obra de Mundy son muchas, dada la complejidad de su género: se dedican a la prosa poética, el fragmento, el *collage*, la glosa traviesa, la crónica... entre muchas otras. Sin desconocer su cualidad híbrida nos detendremos principalmente en la novedosa poesía de sus versos vanguardistas de prosa poética, a momentos, prosaica, casi al borde del ensayo y en su crónica periodística de guerra, sobre todo literaria e interpretativa.⁵ De acuerdo al panorama, se puede afirmar que el ciclo transcurre por diferentes momentos de interés e intensidad de un trabajo que se aviva. El

⁵ Cabe aclarar que esta investigación no pretende abordar el estudio de la diversidad de géneros en la obra de Mundy.

proceso de la crítica transita por el recibimiento, el registro, el reclamo, el rescate y una franca rehabilitación hasta la consagración canónica de una obra, cuya extraña naturaleza despierta curiosidad y polémica. Otros esfuerzos críticos, trabajos de investigación en curso e intervenciones académicas, dentro y fuera del país, acompañan el recorrido de una escritura en la que el gesto de una sarcástica e incommensurable risa constituye su mejor fermento.

El aporte de nuestro trabajo radica en estudiar temas que, si bien han sido señalados por la crítica, no han sido precisados o profundizados. La perspectiva sociocrítica elegida para tratar los asuntos de la guerra, la ciudad y la mujer, abre vetas que pueden, sin duda, alentar estudios de mayor significación en la comprensión de la obra de Mundy. Además, se estudiará estos temas a la luz de la compleja enunciación irónica y sarcástica desde donde hablan los textos de Mundy. Comprender la articulación de una mirada crítica en un contexto álgido en tanto bélico, sí, pero también en cuanto se jugaba entonces la consolidación de la urbe y de la mujer, como entes autónomos, esa es la mirada y el aporte de nuestro trabajo.

Algunos presupuestos teóricos

Este trabajo de investigación abarca la obra en prosa poética de Hilda Mundy, *Pirotecnia* (1936), y la de crónica periodística, *Cosas de Fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos* (1989) desde una mirada sociocrítica,⁶

⁶ “La sociocrítica es un estudio social y textual al mismo tiempo. Se trata de una sociología crítica que aspira a ser una sociología del texto. Intenta restituírle al texto de los formalistas su condición social en cuanto específica producción estética, no como reflejo de tal o cual realidad: la sociocrítica lee lo social presente en el texto. Se trata de ver cómo se inscriben en el texto las condiciones sociales indisolubles de la textualidad. ‘El objetivo de la sociocrítica es mostrar que toda creación artística es también práctica social y por ende producción ideológica, por ser un proceso estético y no tanto un vehículo de enunciados (Duchet, 1979: 3 [cita traducida por Ramírez del texto en francés *Sociocritique*]. En este sentido la sociocrítica es una especie de sociogénesis, una sociología de la escritura, una sociología del texto y una sociología del lector. El texto literario no es tanto la expresión de una ideología, su puesta en palabra, como su puesta en escena, su exhibición. Su objeto está centrado en el sujeto, la ideología y las instituciones. Los principales representantes de la sociocrítica son Edmond Cross, Claude Duchet, Pierre Zima, Antonio Gómez Moriana”. Ver: Jorge Ramírez Caro. “Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica” (2002). Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/166/16612206.pdf>

La sociocrítica surge dentro de la *Nouvelle Critique* francesa, busca distanciarse de la estética marxista tradicional a través de principios metodológicos propios de la Semiótica, la Neoretórica y la Hermenéutica. Se concentra en las estructuras textuales y su relación con la sociedad, a diferencia de la sociología de la literatura que también aborda el proceso de producción, distribución, reedición y recepción de las obras.

propuesta analítica e interpretativa que intenta “elucidar la sociedad inscrita en el texto social”. En ese marco, se pretende enfrentar la lectura de lo social presente en el texto. Es importante ver cómo se inscriben las condiciones sociales indisociables de la textualidad, asunto abordado parcialmente hasta hoy en la obra de Mundy. El lugar de enunciación, los movimientos escriturales y los recursos que utiliza en la construcción de sus textos breves son relevantes para vincularlos con la interpelación social que realiza. Reconocer el movimiento innovador de su escritura y lenguaje vanguardista es necesario para identificar la expresión social que plantea la obra y descubrir los hilos de su complejo entramado.

También retomamos los planteamientos teóricos de Linda Hutcheon del texto “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (1992). Hutcheon afirma que el uso de la ironía se identifica sobre todo por la inversión semántica, en palabras o frases, que caracteriza la definición de la ironía como antífrasis. Observa que el análisis puramente semántico revela escasas instancias de estructuras antifrásicas y que su estudio se ocupa de la ironía verbal y no situacional, lo cual, en su criterio, evidencia las limitaciones del método analítico utilizado en el estudio de textos enteros, que requiere que se considere las condiciones pragmáticas de la ironía. Las mismas dificultades encuentra en las relaciones que la ironía establece con los géneros que le otorgan una posición privilegiada: la parodia y la sátira; géneros considerados por muchos críticos contemporáneos como sinónimos. Hutcheon entiende que la ausencia de precisión de estos conceptos complica la situación. Anota que la ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira, aunque de manera distinta. Resalta que la ironía goza de una especificidad doble: semántica y pragmática; por lo tanto, la relación con los géneros debería ser abordada desde esa doble estructura, para establecer una diferencia genérica más precisa.

Hutcheon resalta la importancia del sentido de la teoría semántica de la ironía como antífrasis, como oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender. Incluso, como marca de contraste, entiende que Freud en su estudio sobre el chiste, anota la importancia de la ironía y lo cómico en general en el señalamiento de una oposición entre el efecto esperado y el producido. Esto

relegaría la ironía a una subespecie de lo cómico, lo cual limitaría el funcionamiento irónico a una simple relación semántica de autonomía entre los sentidos literal y derivado.

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La autora comprende que:

La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones —de inversión semántica y de evaluación pragmática— están implícitas en la palabra griega *eironeia*, que evoca al mismo tiempo el disímulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrásica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto mismo. Actitud que permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo (Hutcheon, 1992: 176-177).

La integración de la ironía verbal como tropo en los discursos paródico y satírico requiere que se pueda distinguir la especificidad estructural y textual de los dos géneros. La parodia se define como modalidad del canon intertextual, efectúa una superposición de textos. Es decir, en un nivel formal es la articulación de una síntesis o un engarce de lo viejo en lo nuevo para marcar la diferencia. También, el texto paródico asume la desviación de una norma literaria “y la inclusión de esa norma como material interiorizado [...] no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias” (*Ibíd.*: 177-178). Así, la parodia se define como ‘contra-canto’, oposición o contraste entre dos textos.

Es necesario identificar la distinción entre parodia y sátira para establecer su relación con el tropo irónico. La sátira es la forma literaria cuya finalidad es corregir, ridiculizando, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que apunta están consideradas generalmente como “extratextuales”, en el sentido en que son casi siempre morales o sociales y no literarias (*Ídem*). La intención de corregir centrada en una evaluación negativa asegura la eficacia del ataque de la sátira. Hutcheon recupera el criterio de Fraye (1957), quien supone que la parodia se apoya en la forma, mientras que la sátira en lo social.

Donde la ironía excluye la univocidad semántica del tropo (dos significados frente a un significante), la parodia excluye la unitextualidad estructural. Si la ironía está siempre a expensas de alguien o de algo, sostiene que es de este

funcionamiento pragmático y no semántico que deriva la adecuación del uso satírico de la ironía burlona, despreciativa. Hutcheon plantea un modelo teórico, desde el punto de vista de la pragmática, en el que admite la posibilidad de que los géneros cuenten también con su propio *ethos*; instancias que en su propuesta se correlacionan entre sí dando lugar a una amplia gama, tal como lo muestra la siguiente cita:

Sin el *ethos* burlón, la ironía dejaría de existir: no es más que el contexto pragmático (codificado o decodificado) el que permite la percepción del desfase entre los contextos semánticos. Además, este *ethos* articula toda una serie de valores que recorren la gama: de la deferencia a la irrisión; del palmo de narices y de la risita socarrona, a la acrimonia irónica... (*Ibíd.*: 181)

Así, “la sátira se distingue de la invectiva pura por el hecho de que la intención de la primera es corregir los vicios que se supone han suscitado este arrebató. Esta noción de irrisión ridiculizante con fines reformadores, es indispensable para la definición del género satírico” (*Ídem*). El enlace de la sátira con la ironía se produce justamente en la “risa amarga del desprecio” (*Ídem*). Para aclarar esta idea, Hutcheon acude a Henri Morier, quien afirma: “El tono de la ironía es unas veces falsamente jovial, otras es silbante, arrebatado, áspero. Es que la ironía está dominada por un sentimiento de cólera, mezclado con desprecio y con el deseo de herir para vengarse. Así la ironía pertenece a la sátira” (*Ídem*).

El *ethos* de la parodia está también muy marcado peyorativamente, cuya intención agresiva y defensiva resalta Hutcheon. Freud también, en su estudio sobre el chiste, resalta la intención agresiva y defensiva de la parodia, eso permite considerar el burlesco literario y el disfraz como forma de una parodia grotesca. Sin embargo, Hutcheon aclara que la distancia crítica entre texto parodiado e incorporado como fondo, no funciona necesariamente de manera perjudicial para el texto parodiado. El *ethos* paródico es valorado de diversas maneras, por lo cual debería distinguirse como “no marcado”. En todo caso, la parodia sigue siendo una forma paradójica de contraste sintetizante, en la que se presenta una “especie de dependencia diferencial de un texto a otro”.

Hutcheon aclara que las relaciones entre los tres *ethos* (ironía, parodia y sátira) no se presentan en forma pura, normalmente están entrelazados y existen desplazamientos. Sin olvidar la existencia, al interior del *ethos* burlón irónico, de una gama que va de la risa desdeñosa a la pequeña sonrisa escondida (energía

mordaz, gracia ligera). Donde la ironía coincide con la sátira, al extremo de la gama irónica (donde se produce la risa desdeñosa) se enlaza con el *ethos* despreciativo de la sátira.

Al otro extremo de la gama irónica, Hutcheon sitúa la pequeña sonrisa de reconocimiento del lector que se da cuenta del juego paródico; es decir, crítico al mismo tiempo que lúdico. En el lugar donde se enlaza la parodia y la sátira y donde se hace valer también la ironía, se desemboca en un reconocimiento de la intención “desinflante” del autor, en relación con los planos literario y social. Cuando los tres *ethos* se entrelazan y se entremezclan es cuando los dos géneros se alían y usan plenamente el tropo irónico. “Potencialmente se trata del punto máximo de subversión y por lo tanto de un momento de sobredeterminación pragmática” (1992: 185). La localización de la ironía en segmentos largos es compleja, pero no imposible, sobre todo cuando las transgresiones se repiten o superponen. Hutcheon dice:

Como mecanismo retórico la ironía funciona como uno de los fenómenos lingüísticos que no tienen posición permanente y definitiva en la lengua [...] extraen su significación del acto de producción lingüística, a saber, de la enunciación. Y como tal la utilizan la sátira y la parodia. Los *ethos* pragmáticos facilitan la localización extratextual de las características individuales que sirven para definir los dos géneros en el sentido en que “el blanco” influye en la estructura. Es decir que el blanco del discurso satírico es identificable y extratextual; el blanco intertextual [...] de la parodia es también, a la vez, localizado y localizable (*Ibíd.*: 191).

Remarca que en su especificidad semántica, la ironía antifrásica ofrece dos significados y un significante, contexto que como vimos complica su estructura doble, en cambio en los dos géneros literarios mencionados (con excepción de la ironía verbal) “parece” que la estructura del signo queda igual: no hay más que un significante y un significado. La parodia “parece” funcionar siempre intertextualmente como lo hace la ironía intratextualmente, para marcar la diferencia (*Ibíd.*: 192). Recogiendo las ideas de Sperber y Wilson, Hutcheon afirma que la ironía literaria es una mención que reenvía al lector a los otros casos de expresión en el texto:

La ironía antifrásica se desenvuelve en el proceso de alabanza que deviene reproche, por la repetición que efectúa la diferenciación [...] en ese contexto debe ser considerada como producto de una interacción entre una intención evaluativa y una inversión semántica (*Ibíd.*: 193).

Acerca de la sátira que utiliza Mundy, dudamos que su intención tenga el propósito exclusivo de corregir o moralizar (aunque sí practica la irrisión para ridiculizar los vicios e ineptitudes del comportamiento humano), intenciones que, como vimos, Hutcheon atribuye al género satírico. Consideramos que la interpretación que ejercita Calvino en “Definiciones de territorios: lo cómico” en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* (1995), podría corresponder a la interpretación de la intención demoledora, más no correctora ni moralizadora de la obra de Mundy. Veamos qué dice Calvino al respecto:

En la sátira hay un elemento de moralismo y un elemento de burla [...] El que ejerce de moralista cree ser mejor que los demás y el que se burla se considera más astuto o, mejor dicho, cree que las cosas son más sencillas de como la ven los demás. De todos modos, la sátira excluye una actitud de interrogación y de análisis. Lo que no excluye, en cambio, es una fuerte dosis de ambivalencia, es decir, una mezcla de atracción y de repulsión que todo verdadero satírico siente hacia el objeto de su sátira. Esta ambivalencia, si por un lado contribuye a dar a la sátira una dimensión psicológica más rica, no consigue convertirse en un instrumento de conocimiento poético más dúctil; debido a la repulsión, el satírico se ve incapacitado para comprender mejor el mundo por el que se siente atraído, mientras que la atracción le obliga por otra parte a ocuparse de un mundo que le repele [...] Es más bien un método, una forma de relación con el mundo que puede manifestar por sí misma aspectos diversos y cotidianos de una civilización (Calvino, 1995: 179-180).

Para Calvino, la primera virtud de todo verdadero humorista es la de incluirse a sí mismo en la propia ironía. La sátira se centraría “en el polo negativo de su universo particular”, procurando mantener fuera de la propia réplica al yo del autor. El espíritu del satírico podría salir a la luz sin una intención determinada, aunque también puede llevar “su carga de encarnizamiento burlesco hasta sus últimas consecuencias, superando el umbral de lo particular para poner en cuestión a todo el género humano, lindando con una concepción trágica del mundo” (*Ídem*).

Siguiendo el mismo camino, descartamos la pretensión moralizadora de la poética de Mundy, puesto que la sátira que usa no tiene el afán de hacerla mejor que los demás. No es su intención resaltar su cualidad moral. Ella se asume como parte de ese mundo conflictivo que observa. De hecho, tampoco apuesta a mostrar su astucia frente a la valoración que los otros ejercen sobre las cosas de su ambiente. No se ocupa de realzar su mirada sobre la naturaleza de las cosas frente al criterio de sobre o subvaloración. No quiere restablecer el valor de las cosas. Su sentido del humor muestra el conflicto y “ambivalencia” que

siente frente a su mundo. Es crítico y mordaz, pero sin trasfondo moral en sus observaciones; si acaso, desencantado.

Mundy también acude al uso del humor negro mediante la sátira. Es un tipo de humor que se ocupa de los asuntos más oscuros y dolorosos para el ser humano, controvertidos y polémicos para la sociedad. La cualidad del humor negro se caracteriza por su presencia cómica. En el caso de Mundy, se detecta este tipo de humor en algunos asuntos, vinculados sobre todo con la Guerra del Chaco y la sociedad de su época, temáticas que también incluyen el uso del sarcasmo; figura retórica de burla mordaz que muestra un alto ingenio, su mecanismo lo podemos deducir gracias al modelo presentado por Hutcheon.

La sátira, género que se presenta con recurrencia en la poética de Mundy, posee un *ethos* marcado, codificado negativamente. Es despreciativo, desdeñoso; se manifiesta en la presunta “cólera del autor”, comunicada al lector a fuerza de “invectivas”.

Hasta aquí describimos nuestras herramientas teóricas. En este sentido, esta investigación articula el planteamiento sociocrítico antes expuesto con las herramientas discursivas del humor (sobre todo de la ironía y la sátira). El objetivo de este engarce es revelar las cualidades sociales, culturales ideológicas y políticas presentes en las obras analizadas mediante los instrumentos discursivos del humor empleados por Mundy.

Esta propuesta

La guerra, la ciudad y la mujer son tópicos recurrentes en la escritura de Mundy, asuntos explorados en esta investigación. Destacamos el lugar de la mujer como asunto transversal por ser el meollo de la problemática social de la que se ocupa la obra. Es fundamental observar la manifestación del humor negro, la ironía y el sarcasmo porque indica el lugar desde donde se construyen los textos y el espíritu del temperamento crítico de la voz poética de Mundy. Justificamos la relevancia del estudio de la obra de esta escritora para insistir en la existencia de obras vanguardistas en nuestro panorama literario⁷ en época de guerra y nos

⁷ Zavala menciona que hubo obras aisladas con rasgos de vanguardia en la época en el país, el caso de *Aguafuertes* (1928) de Roberto Leitón y de *Rodolfo el descreído* (1939) de David

sumamos al ímpetu de rescate crítico de la obra en cuestión. Paralelamente o, como configuración del lugar desde el cual se escribe, en cada capítulo se estudia las formas de humor por medio de las cuales se critica y se crean contramodelos respecto a los temas señalados.

En consecuencia, para desarrollar y cumplir los objetivos de la investigación, organizamos el trabajo en tres capítulos. En el primero nos ocupamos de desarrollar la temática de la guerra. Realizamos una breve alusión a la literatura de la vanguardia latinoamericana en este contexto, marcado mundialmente por un periodo de entreguerras. Señalamos también tres rasgos que acercan la poética de Mundy al fenómeno de la vanguardia, entre los que figuran: los objetos que retoma del movimiento, su concepción frente al postulado de las vanguardias en boga y su postura crítica ante el acontecimiento de la modernidad que emerge en su ciudad; la Guerra del Chaco, a su vez, condicionará e interrumpirá de algún modo los atisbos vanguardistas en la literatura boliviana. Resaltamos la paradoja de las “ausencias” en la contienda, el rol que desempeña la mujer del entorno social de Mundy en el momento bélico. Nos referimos a cómo su crónica desmantela el orden de la versión oficial de la guerra, dejando claro el falso sentimiento patriótico que aborrece; la ironía y el sarcasmo que la polémica voz de la obra inyecta para banalizar las acciones militares y el desenmascaramiento que se hace del discurso patrioter y triunfante del momento. En el capítulo recalcamos que el humor, la ironía, la sátira y el sarcasmo son una constante inquebrantable en la poética de Mundy. No se puede dudar de la lucidez de su singular anarquía, razón por la cual su aporte resulta ser una referencia importante a la hora de pretender comprender la conducta sociopolítica y cultural en la coyuntura bélica. La interpretación crítica que permite seguir la veta poética de la obra es un hallazgo imposible de eludir en el concierto de las obras de la Guerra del Chaco en Bolivia.

En el segundo capítulo, afrontamos la temática de la ciudad, la controvertida imagen citadina que diseña la poética de Mundy en época de guerra, con un humor que resalta la incertidumbre que siente frente al fenómeno de la

Villazón, obras que junto a la de Hilda Mundy pueden considerarse como “las islas que quedaron cubiertas en su época por la marea imperante de la búsqueda del ‘ser nacional’ en su romántico sentido de linealidad univocal” (Zavala, 2004: 16).

modernidad. Su subjetividad lúcida delata la ambivalencia de sus sentimientos frente al fenómeno en ciernes. La nostalgia, el tedio y la curiosidad por la naturaleza de los objetos de la urbe son aspectos que la voz poética salpica de difíciles cuestionamientos, a los que aplica diferentes grados de humor; procedimiento complejo que comprendemos como un juego artístico inteligente que gira entre los matices de irrisión y su figura como **blanco**, recurso que permite manipular los sentidos polisémicos del texto. La voz poética se mofa con una risa nostálgica y rabiosa frente al proyecto de la modernidad y su impacto. Indaga el significado social de los objetos de la ciudad.

En el tercer y último capítulo, abordamos el tema de la mujer, su rol crítico en el entorno social de Mundy, durante la época de la Guerra del Chaco, en Bolivia. El apartado inicial del capítulo toca el tema de la mujer e ironía, en el que nos detenemos a pensar sobre la temática del modelo y el contramodelo femenino que, con aire de vanguardia, ofrece la poética de Mundy. Nos referimos también a la sujeción existencial y sociocultural en el que se encuentra la mujer en el ambiente patriarcal del momento y su funcionalidad en la reproducción del ciclo de opresión, práctica que reitera la violencia simbólica que instrumentaliza su figura. De esta manera, se parte de una lectura de los contextos mayores (guerra y urbe), para luego establecer claramente la crítica social y la propuesta de modelos y antimodelos femeninos en la obra que nos ocupa.

Capítulo Uno: la guerra

De la vanguardia latinoamericana y los rasgos de Hilda Mundy

Los movimientos de vanguardia constituyen un producto artístico histórico. Son una respuesta rebelde a los enfrentamientos bélicos mundiales y sus consecuencias catastróficas. En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (2002), Jorge Schwartz se refiere a aspectos relevantes para contextualizar el fenómeno de las vanguardias en Europa y comprender lo que acontece en Latinoamérica. Schwartz sostiene:

Al mismo tiempo en que las facciones anarquistas y comunistas se apropiaban del término “vanguardia”, como sinónimo de una actitud partidaria capaz de transformar a la sociedad, el surgimiento de los *ismos* europeos dio un gran margen para la experimentación artística, desvinculándola, en mayor o menor grado, de todo pragmatismo social. Y aunque las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía del siglo XIX y comienzos del XX, ellas se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de la composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales (Schwartz, 2002: 41- 42).

Afirmación que permite apreciar el amplio sentido revolucionario de la vanguardia. Para tener un panorama de la variedad, de su expresión e importancia, es necesario recoger la relación que hace el autor sobre las principales corrientes europeas del movimiento.

El expresionismo alemán y el surrealismo francés, situados al inicio y final del período de las vanguardias, respectivamente, pese a estar muy diferenciados en muchos aspectos, tienen como factor común su preocupación social. El expresionismo es una reacción ante los horrores de la Primera Guerra Mundial (Europa, 28 de julio de 1914 - 11 de noviembre de 1918) y el surrealismo, que surge en Francia después de este periodo, se inspira en las teorías psicoanalíticas. Esto para intentar reflejar el funcionamiento del subconsciente, dejando de lado cualquier tipo de control racional, y para orientar hacia la utopía de la transformación del hombre a través de la liberación de las fuerzas inconscientes.

El futurismo, que toma la delantera de los ismos, para Schwartz es una violenta reacción contra la burguesía de la época. Se opone al arte museológico y a todo parámetro del pasado. El intento de abolir el tiempo y la distancia aproxima al

futurismo italiano con el simultaneísmo y multiperspectivismo propuestos por los cubistas de la década de 1910.

El dadaísmo es otra reacción en contra, actúa de modo diferente: por el nihilismo, el humor, la autoirrisión y la autodestrucción (*Ibíd.*: 42). Es preciso destacar la particularidad de la expresión dadaísta porque en ella se encuentran rasgos que se acercan a la propuesta de Hilda Mundy. Su poética se impregna de la crisis general que sufre la vanguardia en relación al caos social que tiene al frente en la época de la Guerra del Chaco en Bolivia, asunto que será desarrollado más adelante.

Schwartz aclara: “La tensión entre ‘vanguardia política’ y ‘vanguardia artística’ produce diversas influencias en la producción cultural de los años veinte que varían de acuerdo al momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores de los movimientos” (*Ídem*). El autor asume que “[l]as causas, la producción y el consumo cultural son elementos en permanente cambio y que no es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único” (*Ídem*), tampoco se lo puede reducir al esquema de un enfrentamiento mecánico entre izquierda y derecha.

La vanguardia es un fenómeno de entreguerras difícil de precisar temporalmente.⁸ Desde la estética artística y literaria adopta una actitud de

⁸ A pesar de que es común encuadrar a las vanguardias latinoamericanas en el periodo de los años veinte, decenio en el que alcanzaron su auge, una posible fecha inicial sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el Manifiesto futurista, cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Hugo Verani considera 1916 y 1935 las fechas límite del periodo histórico de las vanguardias. Federico Schopf expresa que la teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935. Nelson Osorio sitúa la vanguardia de América Latina en el periodo que va desde los finales de la primera Guerra Mundial, en 1919, hasta la crisis económica, provocada por la quiebra de la bolsa de Nueva York, en 1929. El caso más extremo en estos intentos de demarcación cronológica es el del crítico Miklos Szabolcsi, quien propone el año 1905 como fecha inicial.

Una fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque distante de los años veinte, es la lectura del manifiesto *Non serviam* por Vicente Huidobro, en 1914. Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina. Tanto por la actitud, cuanto por los irreverentes postulados, representa el momento inaugural de las vanguardias del continente. Otra posibilidad cronológica, es la fijación de 1922 como *annus mirabilis* de las vanguardias internacionales y latinoamericanas. José Emilio Pacheco es uno de los primeros críticos contemporáneos hispanoamericanos en llamar la atención sobre la internacionalización del fenómeno de 1922: Surge una articulación única de circunstancias históricas y personales ese año. El año de *Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, la Semana del Arte Moderno en

contraataque frente al ultraje de la razón y la vida por la adquisición del poder. Las potencias mundiales emplearon todo su esfuerzo en su afán de dominio.⁹ El modelo que impuso la guerra fue de sujeción y violencia. El mundo entero sufrió su impacto.

Schwartz sostiene que la libertad estética constituye el *a priori* de todas las vanguardias literarias. Al respecto, explica:

Sus creadores heredaron de la revolución intelectual de entreguerras el supuesto de la libertad por el cual el espíritu sopla donde quiere: y por esa misma razón, ignoraron toda limitación de escuela y grupo, internándose resueltamente en sus propios materiales de vida y pensamiento [...] la vanguardia había limpiado el terreno en las diversas instancias del quehacer narrativo: en la representación de los espacios, en la autenticidad del tono, en la formación del punto de vista (*Ibíd.*: 28).

La estética vanguardista mira “el mundo de la vida”¹⁰ de otra manera, reniega de la prisión del pensamiento decimonónico y de las formas tradicionales del arte,

Sao Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual, hoja de vanguardia*. Schwartz sostiene que se podrían agregar varios textos a esta lista, importantes no tanto por la acción estratégica de los manifiestos, sino por la producción poética, donde reside el valor cualitativo de la vanguardia.

La organización de los movimientos socialistas y anarquistas, la fundación de varios partidos comunistas, la creación en 1924 del APRA y la multiplicación de las huelgas obreras en el continente, todo esto iría a desembocar, en medio de una generalizada crisis económica motivada por el *crack* de 1929, en diversos golpes militares cuyas consecuencias serían devastadoras en el sector cultural. El decenio de los años treinta está marcado a nivel mundial por un recrudescimiento de la lucha ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo y liberalismo miden sus fuerzas en activa disputa; los imperialismos se expanden, el capitalismo monopolista se consolida y, en contrapartida, los frentes populares se organizan para enfrentarlos. La conciencia de la lucha de clases, aunque en forma confusa, penetra en todas partes, inclusive en la literatura, con una profundidad que va a provocar transformaciones importantes. Aunque pueda considerarse cerrado el ciclo vanguardista a finales de la década de 1920, en la siguiente se producen novedades, principalmente en México, donde en 1938, el poeta peruano César Moro reactiva el surrealismo. Ese mismo año en México se da el encuentro entre Diego Rivera, León Trotsky y André Bretón, quienes redactan el Manifiesto por un Arte Independiente, importante por su influencia en la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina. La consolidación del fascismo y la eclosión de la Guerra Civil española en 1936, lleva a los artistas e intelectuales latinoamericanos a cuestionarse el sentido y el compromiso ideológico del arte. Este aspecto polémico recibe el aporte de Borges, quién contrario a todo autoritarismo, responde en forma airada con el artículo “Un caudaloso manifiesto de Bretón”. Diez años más tarde, Picasso reacciona contra las intromisiones en el campo del arte. En 1938 se cierra el ciclo cronológico de las vanguardias. Lo que convencionalmente se sitúa en el contexto de una década, en realidad tiene vigencia un cuarto de siglo (Schwartz, 2002: 36-40).

⁹ Basta ver los documentales sobre la Primera y Segunda Guerra Mundial, como también los pormenores de la Guerra Civil española.

¹⁰ En “El mundo de la vida de Husserl” (2009), Tania Lu explica que este concepto fue propuesto por Husserl como piedra angular para el proyecto de la Fenomenología, “allí están nuestras experiencias y vivencias, el sentido del vivir, emociones, sentimientos, subjetividades. El mundo de la vida es aquel en el que lo esencial no viene dado por las relaciones exterior-causales que se dan entre los objetos, sino por la signitividad humana que conforma nuestro primer y principal contacto con la realidad [...] es el mundo del significado, del sentido, aquello que constituye propiamente nuestro cosmos y nos es dado como un regalo por nuestros antepasados [...] El

que en literatura sigue la ruta anacrónica de la lírica romántica. Su espíritu agresivo se alienta por la experimentación de la novedad y la libertad. Los movimientos de vanguardia van más allá del cambio de la simple forma, abdican de la influencia del Manifiesto futurista de Marinetti (1909), especialmente después de la Primera Guerra Mundial, por su franca adhesión al fascismo, lo que no quita la influencia que tuvo sobre la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación.

El admirable hombre nuevo de la vanguardia sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro. La más generalizada de las utopías vanguardistas es la cuestión de lo nuevo [...] Este deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresista legada por la Revolución Industrial (*Ibíd.*: 48-49).

Casi no hay texto o programa de vanguardia en América Latina que no se someta a la ideología de lo nuevo. Schwartz insiste en la complejidad de este fenómeno, explicando que no se limita a una actitud de repudio del pasado. Cobra consistencia en las transformaciones formales de la poesía, en el verso libre heredado de Whitman, en la irregularidad métrica o en la liberación extrema de la sintaxis mediante la *parole in liberta* de Marinetti. Lo nuevo aparece en las imágenes que inundan la poesía, sometida a la “modernolatría” ostensible del culto a la máquina, verdadero ícono de las vanguardias. Pocos autores se resisten a la utopía de lo nuevo. Numerosos artefactos mecánicos se presentan e inundan el paisaje utópico de la vanguardia. Es el tránsito de la naturaleza hacia el universo de la cultura, mediatizada por la tecnología moderna. En la poesía de vanguardia de los años veinte abundan vehículos como la locomotora, el tranvía, el avión o mecanismos como la hélice o el paracaídas. La irresistible imagen tecnológica de la era moderna decora la nueva urbe: rascacielos, túneles, puentes, avenidas, ascensores y antenas.

Para relacionar a Hilda Mundy con el primer rasgo de época se puede rescatar los motivos vanguardistas de su obra. En su referencia a la ciudad se encuentra

mundo de la vida ha sido descuidado, pisoteado, reducido a su mínima expresión por el positivismo científico, porque al cosificar al hombre, entonces ya no importa cómo ser ni lo que sea ni que lleve por dentro, es decir, su subjetividad; sino que importa más como un objeto, un ser inerte que está para con él lo que se quiera [...] El avance rápido de la técnica y la tecnología han relegado a segundo plano ‘el mundo de la vida’. La tecnología ingresó y con ella la alienación del ‘mundo de la vida’ ”. Disponible en:
<http://taniaalu.co/2009/09/23/el-mundo-de-la-vida-de-husserl#sthash.33AYQv50.dpbs>

una amplia alusión a los objetos mecánicos. Más adelante analizaremos en detalle esta temática. Por ahora, ofrecemos una expresión de la sección “URBE” del texto que materializa la idea del peso de la modernidad:¹¹ “Tengo una preferencia marcadísima por la plataforma ‘tranviaria’. En la plataforma encontré resumido el sentido de la libertad” (Mundy, 2004 [1936]: 159). La escritura del pasaje se contagia del aire que la tecnología moderna ofrece con un marcado sople futurista. El temperamento de Mundy celebra, pero también critica. He ahí la particularidad de su poética.

Para ilustrar su posición, veamos un fragmento del texto “OCHO”:

Los colectivos son una categoría de esclavos.

La Revolución Social habrá de reportarles algunas ventajas en pro de su liberación.

Mientras los aerodinámicos pueden correr su elegancia por el radio urbano, persiguiendo la dirección de la flecha imaginaria, los autobuses esclavos de una ruta cansada, tienen el límite del va y ven de una sola avenida (*Ibíd.*: 133).

Estas líneas muestran el cruce del pasado y el presente en la estética de la vida urbana. La imagen de “la dirección de la flecha imaginaria” se comprende como resultado del balance entre las instancias temporales y espaciales del medio, alude al cambio que plantea la modernidad y al espíritu que orienta el rumbo al que se dirige la cultura. Actitud con que Mundy engarza diferentes formas de vida en un país que enfrenta los retos de la modernidad naciente en tiempo de guerra.

Para precisar mejor la propuesta de la vanguardia latinoamericana, y su relación con la modernidad, es pertinente releer la reflexión crítica del poeta peruano César Vallejo:¹²

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cine, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos” y, en general

¹¹ La modernidad se caracteriza sobre todo por la revolución científica y el nacimiento de la tecnología moderna que se produce a lo largo del siglo XVII en Europa Occidental. El liberalismo político y su reverso económico, el capitalismo y la génesis del Estado nación constituye otra de sus características que nos interesa retener para comprender mejor el momento y motivo de la Guerra del Chaco en Bolivia. Se puede consultar a: José Alsina Calvés en “Una teoría de la modernidad” (2014). Disponible en:

<https://paginatransversal.wordpress.com/2014/12/20/una-teoría-de-la-modernidad>

¹² César Vallejo, poeta peruano (1892-1938), considerado uno de los mayores innovadores de la poesía del siglo XX y el máximo exponente de las letras de su país. *Trilce* (1922) es uno de los mayores libros de poesía vanguardista posbélica a nivel mundial. Nace en un momento en el que el asombro del poeta ante el mundo se había acrecentado. Se puede consultar más en el texto “César Vallejo y la vanguardia literaria” (2007) de Araceli Soní Soto. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script_arttex&pid=SO187-57952007000300007, 185-207.

de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía ni nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El “telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes (Vallejo, citado por Schwartz, 2002: 53).

La cita expresa la manera en que el poeta peruano comprende la nueva sensibilidad, el progreso y la función de la máquina moderna. Su posición crítica no se deja seducir por el brillo del lenguaje nuevo (Villazón, 2014: 5-11). Lo que nos lleva a un segundo rasgo vanguardista en Hilda Mundy, quien no se deja atrapar por la dialéctica de lo nuevo de las posturas vanguardistas en boga, que creen que el movimiento moderno conduce a una evolución positiva.

Vallejo se adhiere a un proyecto de reivindicación que concilia los recursos europeos con un discurso de reivindicación indígena cultural importante. Posición que marca la propuesta de reforma de la modernidad, promueve:

Un discurso de lucha ideológica no solo de clases sociales [...] sino de resistencia a las relaciones coloniales tanto dentro de la región latinoamericana como en la relación de esta con los países hegemónicos, pues introduce el debate sobre la inclusión del sujeto indígena en la sociedad (Villazón, 2014: 39).

En ese contexto, se construye la densidad de la connotación semántica del lenguaje de vanguardia que no se deja arrastrar por “la vorágine en torno a lo nuevo” (*Ibíd.*: 40). Schwartz sostiene que la lucidez de los movimientos de vanguardia consiste en reorientar su incomodidad; en Latinoamérica se opone, además, al modelo poético de Rubén Darío. También considera que es importante recordar que Huidobro inaugura el movimiento en la región con la consigna de “crear”, mucho más que representar. Surgirían voces profundas que alimentan la necesidad de cultivar la propia expresión. Carpentier reclamaría: “Hay que tomar *nuestras cosas*, *nuestros hombres* y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica” (Bosi en Schwartz, 2002: 23; el énfasis corresponde al autor). Propuesta que conmueve el panorama literario de la época, sobre todo en América.

Es necesario reconocer que los planteamientos vanguardistas son de carácter “efímero”, por lo que no presentarían líneas ideológicas definidas:

Las revistas de vanguardia abrían sus páginas a autores cuyas ideas eran por demás osadas, chocantes, al extremo, por demás oscuras para las revistas de gran circulación. Ellas proporcionaban un espacio para la ficción, la poesía y la crítica con valor literario y poco atractivo popular. Ellas estimulaban la experimentación literaria y pregonaban la de forma social (Peterson, citado por Schwartz, *Ibíd.*: 44).

Lo es también, remarcar la variedad de las expresiones y los magníficos esfuerzos dados en las obras poéticas, revistas y manifiestos de autores de Chile, Argentina, Brasil, México, Perú, Puerto Rico, Nicaragua, Venezuela, Cuba, Uruguay y Ecuador. Basta ver el extenso panorama que ofrece el estudio de Schwartz para el campo de la literatura de la vanguardia latinoamericana; escenario en el que es necesario incluir la presencia de Bolivia con la obra de Hilda Mundy: *Pirotecnia* (2004 [1936])¹³ en la que destaca su escritura poética, y *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco* (1989),¹⁴ cuya primera parte prioriza la crónica de la Guerra del Chaco.

Como tercer rasgo, diremos que no es arbitrario afirmar que Mundy escribe con gestos de vanguardia y lucidez crítica acerca de lo que percibe de la modernidad que surge en su época. Elabora sus textos desde su tierra natal, durante la contienda bélica y en plena década de los años treinta.

De la Guerra del Chaco y sus escritos

Jorge Siles Salinas considera en *La Literatura boliviana de la Guerra del Chaco* (2013) que la literatura de la época forma un ciclo literario “consistente” en torno al evento bélico entre Bolivia y Paraguay (1932-1935). Indica que la mayoría de las obras son de carácter autobiográfico y testimonial (con algunas excepciones de las obras de Ramallo, Cerruto y Costa du Rels que escriben desde fuera del país), a cargo de una generación joven que difunde su obra entre 1935 y 1939.

¹³ *Pirotecnia* está conformada por 47 textos poéticos, distribuidos en dos partes: la primera, innominada, cuenta con treinta y tres textos; la segunda es “URBE”, consta de veinticinco textos. El cuento *Absurdo de diez metros de profundidad* se presenta al final del texto.

¹⁴ *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos* constituye la segunda obra de Hilda Mundy, publicada de manera póstuma. La obra está conformada por cuatro partes: Impresiones de la Guerra del Chaco que incluye columnas publicadas en *La Retaguardia* y *La Mañana* de Oruro y notas para el *Dum Dum*; una selección de la columna “Brandy Cocktail”, una selección de *Pirotecnia* y escritos varios que incluye textos inéditos y el cuento “La subasta”.

Aclara que varios escriben lejos del territorio nacional en forma de cuento y novela.

La literatura de la Guerra del Chaco constituye un corpus en el que la unidad, el espíritu crítico, la valoración negativa del paisaje —manifiesta en diversas formas narrativas—, el naturalismo descriptivo y la inclinación común hacia la izquierda revolucionaria (posición destacada en Cerruto, Céspedes, Lara; de menor importancia en Peláez, Anze Matienzo y Otero Reiche) contribuyen “al parecido generacional” que conforma una corriente que no puede ser caracterizada como antimilitarista en general, salvo excepciones expresadas en las obras de Cortez, Lara, Cerruto y Díaz Machicado, a las que supera el tono crítico de la obra de Ortiz Pacheco, autor de rimas en contra de la alta oficialidad del ejército.

Siles Salinas afirma que el sentido de las obras de la Guerra del Chaco coincide con el carácter “inexplicable, absurdo e incoherente [de] la guerra más estúpida de cuantas pudieron producirse en la historia” (actitud crítica que compartirían Guzmán y Cerruto). El verdadero enemigo constituiría la naturaleza inhóspita y depredadora, monstruosa, infernal, repulsiva, degradada según Céspedes, Costa Du Rels, Cerruto y Anze Matienzo, marchita en Céspedes y Valle. La amenaza del calor y del agreste paisaje sería destacada por Otero Reiche, Costa du Rels y Ramallo. Peláez anotaría la desolación del color verde. Ramallo, Guzmán y Valle resaltarían sensaciones olfativas que se suman a su repulsión y horror, acompañados de impresiones auditivas, sonidos y silencios propios de la selva, de los que también se ocuparían Anze Matienzo y Ramallo. Guzmán se referiría al peligro de los ruidos nocturnos, Costa du Rels a su misterio.

La nostalgia y el recuerdo serían variables comunes en las obras de Ramallo, Guzmán, Leytón, Costa du Rels y Anze Matienzo; presentes con más fuerza en Lara y Otero Reiche como el lugar de refugio, angustia y sufrimiento. Las temáticas del calor y la sed constituirían una constante y se remarcarían en la obra de Céspedes y Leytón, Peláez ejercitaría una variante original. El tema de la inanición y la sed se reforzarían con el peligro de la maraña de la selva.

A varios autores les interesaría mostrar el contraste del paisaje que ofrece el Chaco y su efecto existencial (Ramallo y Cerruto). La presencia de seres transhumantes desviaría, ocasionalmente, la atención de Ramallo, Guzmán y

Matienzo. El interés por desarrollar la trama en la que se desenvuelven los personajes ocuparía el interés de autores como Leytón, Pacheco y Lara.

Un asunto en que coinciden casi todos los autores bolivianos, que Siles Salinas registra —salvo las obras que se refieren a los prisioneros de la guerra—, es el destino común, absurdo e inútil, que comparten los combatientes de bandos contrarios (Ramallo, Anze Matienzo). Miradas de solidaridad coincidirían en las obras de Ramallo, Céspedes y Pacheco.

Un gesto central en la mayoría de las obras sería desviar la atención del héroe, dando una visión distinta de la tradicional, despojándolo de todo atributo legendario o romántico (Anze Matienzo). Céspedes y Leytón aludirían a los héroes ignorados. Roberto Leytón, por su parte, negaría los valores de patriotismo y dignidad; su poética resaltaría el hambre y la hostilidad de la lluvia.

El hermetismo del soldado indígena es una constante de la literatura de la Guerra del Chaco (Toro, Cerruto, Lara, Leytón). La cuestión indígena y su reivindicación sería una preocupación común (la expresión indigenista sería fuerte en Iturralde Chinel y Anze Matienzo). Cortez desarrollaría la temática del campesino indígena como asunto de crítica nacional y manifestaría su posición antimilitarista, destacando figuras grotescas y condenando sus excesos.

La inspiración religiosa estaría ausente en las obras de esta generación, aunque la novela desarrollada en torno a la tragedia de Costa del Rels sea católica.

Siles Salinas sostiene que *Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco* (1936), *Aluvión de fuego. Novela de la Guerra del Chaco* (1935), *Laguna H.3.* (1967 [1938]), *Prisionero de guerra. La novela de un soldado del Chaco* (1936), son los libros que alcanzan mayor trascendencia en la literatura sobre la guerra, son consideradas obras “clave”. “El pozo” escrito por Céspedes en *Sangre de Mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco* (1936) es valorado como la narración que mejor sintetiza el sentido de la guerra.

Los poetas jóvenes, como Otero Reiche y Viaña, escriben durante la guerra los dos únicos libros de poesía: *Poemas de Sangre y Lejanía* (1934) y *Camino soleado* (1935); ambos responderían al sentimiento patriótico y al fervor colectivo, serían de lírica espontánea sencilla, seguirían los sentimientos de

apego o de amor hacia la tierra y la sangre inspirados en la nostalgia. Viaña manifestaría un sentido fraterno. Se angustiaría ante el horror de la guerra expresando ansiedad y queja. La evocación de los símbolos de nacionalidad le otorgaría un vigoroso acento épico. El tono de la poesía de Otero Reiche sería más intenso: “henchida de emoción, sencilla y de ternura” (Siles Salinas, 2013: 34), amigable, sin alardes ni pasiones de odio y triunfo. Consideraría la tierra inhóspita como la verdadera enemiga. Ninguna de las dos obras coincidiría con la de los prosistas que tienen un marcado carácter de protesta e inconformismo social.

A esta veta poética, Siles Salinas añade los versos escritos en *Naufragio* (1936) de Yolanda Bedregal niña; mismos que expresan un profundo amor a los que sufren y mueren en la guerra. Su “Canto al soldado desconocido” evocaría el espíritu estoico de los indígenas desvalidos y su destino incierto. Bedregal resaltaría su rencor hacia los mezquinos intereses de los responsables.

Entre otros aportes a la literatura de la guerra, el autor señala que la obra de Sarmiento posibilita el esclarecimiento de los aspectos relevantes sobre la contienda, también valora el esfuerzo de Brockmann porque alcanza un notable éxito de crítica por su trabajo documental y de orientación histórica militar. Siles Salinas considera que ha sido una contribución la intervención del diplomático boliviano Salinas Aramayo, por su valor histórico y literario; la conferencia *Lugentes campi*¹⁵ (1935) habría sido escrita desde una perspectiva geográfica e internacional. Finalmente, remarca el trabajo del filósofo boliviano Prudencio por su percepción del “encuentro con la nada” que la guerra habría provocado.

De la selección que presenta Siles Salinas, nos detenemos en *Cuentos Chaqueños* (1935) de Pacheco, donde “se percibe mejor la inspiración anti épica a la que responden muchas narraciones del Chaco” (2013: 71). Según la valoración del crítico, esta obra se opone a la pasión romántica que resaltan las escenas de gloria y patriotismo de fervor exaltado. Su empeño consistiría en burlarse de lo heroico, sublime y aparatoso de la guerra. El autor se complacería en subrayar lo vulgar, cómico y grotesco. Su tono sería amargo, mezcla de burla y desdén. Su escritura lograría dar su versión prosaica y antiheroica de la Guerra

¹⁵ Denominación en latín que significa: “campos de dolor”.

del Chaco. Varios de sus cuentos presentarían la imagen desvalorizada y sarcástica del concepto tradicional del héroe. Tendería a presentar una visión caricaturesca y paradójica del personaje heroico. Respondería a un humor amargo, mediante el cual manifiesta su protesta contra una guerra sin sentido.

El libro de Pacheco constituiría “la búsqueda repetida de un mismo propósito estilístico, a través de una sucesión de ensayos que muestran, desde ángulos diferentes, el rostro deformado del héroe” (*Ibíd.*: 72). El hastío, resentimiento y amargura impregnarían esta obra. Siles Salinas identifica que la inspiración de Pacheco se orienta hacia la negación de lo heroico. Los relatos “Sarcasmo”, “El héroe” “La muerte del héroe” y “Herido” mostrarían la importante actitud anti épica de su poética. En su afán de burlarse, aplicaría la técnica caricaturesca a los personajes y las cosas.

La actitud sarcástica con que Pacheco se referiría a los desmanes cometidos en la Guerra del Chaco, interesa por la semejanza que tiene con la escritura de la orureña Hilda Mundy que nos ocupa, cuyo temprano gesto escritural de vanguardia otorga a su obra relevancia, al lado de su condición de mujer, poeta y cronista de la guerra, tal como anota Wiethüchter (2002). Pacheco acompaña a Mundy de cerca. Su poética sigue el rumbo irónico, sarcástico, crítico y displicente que ella recorre sin temor en tiempo de guerra. El lazo entre ambos es un detalle importante que la crítica pasa de largo. Sus escrituras se encuentran en la desvalorización que hacen de la Guerra del Chaco. Lo cual abre una veta de estudio importante para futuras investigaciones.

Completando este esfuerzo de recuperación de la literatura de la Guerra del Chaco rescatamos *Gualamba (Tierras de misterio)* escrita en (1936), novela inconclusa de Alberto de Villegas (1897-1935), quien escribe y muere en el campo de batalla.¹⁶ Estuvo “inspirada en ese ambiente evocador de pretéritas hazañas y escenario de otras que enriquecerán la historia, la tradición y la leyenda” (Bedregal en Brusilof, Prada, Rocha y Vargas, 2013: 351). Para este autor, prima la visión trágica sobre el peligroso paisaje chaqueño, donde “en vano la vida pretende existir” (*Ibíd.*: 366). De Villegas dibuja un lugar raro,

¹⁶ La obra fue rescatada en el libro de *Alberto de Villegas* reeditado en 2013 por la Carrera de Literatura (UMSA) y Plural.

inacabable, ficcional y fantástico, con aire surrealista. De ahí que entendemos que comparte su actitud de vanguardia con la obra de Hilda Mundy. A quien, como anotamos, es necesario incorporar al concierto de las obras sobre la Guerra del Chaco.

Añadimos también la novela de Villazón, *Rodolfo el descreído* (1939). Obra que surge en las postrimerías de la Guerra del Chaco, recrea en la ciudad de La Paz un espacio europeo parisino muy frecuentado por el protagonista principal. Se refiere al progreso y los avances de la modernidad. Su escritura se deja ganar por la futilidad. La segunda parte, que en verdad relata la novela que escribe uno de sus protagonistas, es testimonial y realista, muestra sus peripecias. Villazón incorpora en su poética el humor que toca, entre otros, el motivo de la Guerra del Chaco. Notamos que su actitud displicente frente al evento bélico es similar al que Hilda Mundy expresa en las crónicas de *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*. Ambos autores comparten rasgos de escritura vanguardista, como ser el desenfadado, la irreverencia, además de cierta experimentación con frases y neologismos.

En este contexto nos aproximamos a la obra de Hilda Mundy. *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos* (1989) presenta, en la primera sección, veintitrés textos que aluden a diferentes motivos de la guerra, cinco columnas periodísticas publicadas en *La retaguardia* y *La mañana* de Oruro y dos notas periodísticas para el *Dum Dum*, semanario humorístico publicado en la ciudad de Oruro durante la Guerra del Chaco. Los textos dan cuenta de los diferentes registros que utiliza Mundy, entre los que resaltamos la prosa poética, la ironía y el sarcasmo, que la crónica de Mundy ordena desde una posición reflexiva, crítica y original, insistiendo en deconstruir el sentido de la versión oficial de los acontecimientos de la Guerra del Chaco.

Mundy dedica mayor tiempo y esfuerzo a los textos en los que fluye la veta poética vanguardista, enlaza sus palabras con los hilos de su espinosa ironía; variable constante que se impone en toda su escritura, incluso en los textos de mayor reflexión. Su actitud pensativa resalta en sus crónicas sin abandonar el humor. Allí construye sus relatos. Jugando a desarmar las piezas de la realidad

que tiene al frente; transgrede y reordena, a su manera, las “cosas de fondo” de la mentalidad en ciernes.

La cronista practica un estilo de vanguardia híbrido y complejo. Destaca una actitud lúcida que se empeña en **desencantar** el paisaje que despliega su mirada. Su toque escritural inflama y desmorona la racionalidad de ese mundo, provocando la caída del símbolo patriótico de la Guerra del Chaco.

Para enriquecer la importancia del esfuerzo crítico mundyano, retomemos el balance histórico realizado por Querejazu en *Masamaclay: Historia política, diplomática y militar de la Guerra del Chaco* (1995 [1965]). Este autor da cuenta de los antecedentes geopolíticos que originaron la contienda bélica entre Bolivia y Paraguay, al que —paradójicamente—, nuestro país apoyó en su enfrentamiento con Argentina, Uruguay y Brasil entre 1865 y 1870. Querejazu analiza la demanda paraguaya, que tuvo el apoyo político y económico argentino sobre el territorio del Chaco, frente a la posición boliviana. Se ocupa de los errores en la conducción bélica del Presidente Constitucional boliviano Daniel Salamanca; el desequilibrio de la fuerza política y económica en contra de Bolivia; la falta de una sola estrategia militar, puesto que primaron las disputas entre las propuestas del Presidente, el Comando Superior y el Cnel. Toro. Señala que hubo ausencia de logística y preparación del ejército boliviano, quien fue enviado a un lugar en el que “no se podría sostener un efectivo mayor a 5.000 hombres, no sólo por las dificultades de aprovisionamiento en víveres y municiones, sino [...] por la falta de agua en todo el territorio del Chaco” (Querejazu, 1995: 63).

El autor señala que la compleja situación se acrecentó por la falta de efectivos, deficiencia de armamentos, municiones, medios de transporte, abastecimiento y en general por las incontables deficiencias orgánicas, además de la desproporción humana y la consecuente reproducción interna de la desigualdad social entre indios, aymaras, quechuas, mestizos y blancos, que siguió el patrón colonial de una contienda “absurda”. El historiador recuerda:

Bolivia había movilizado 77.000 hombres, de los cuales sólo quedaban 7.000 en el Chaco. Del resto, 16.000 habían muerto, 32.000 fueron evacuados por heridas o enfermedades, 10.000 cayeron prisioneros, 6.000 trabajaban en puestos de retaguardia y 6.000 habían desertado (*Ibíd.*: 275).

El Tratado de Paz se firmó el 21 de julio de 1938 en Buenos Aires, después de tres años de iniciadas las discusiones. El autor realiza el balance histórico sobre la Guerra del Chaco en época de paz, tres décadas después de la contienda. Desde entonces, se ejercitan, a nivel nacional e internacional, múltiples interpretaciones sobre el acontecimiento.

Parangonando esta obra, sin desmerecer su indiscutible valor histórico, con la crónica que Hilda Mundy escribe sobre la guerra en *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*, se vislumbra su lucidez crítica temprana, porque realiza sus crónicas durante la época misma de la contienda, momento empeñado en destacar el espíritu patriótico de manera irrefutable. Postura ideológica alentada por las fuerzas oficialistas del gobierno y las instancias políticas de turno, pese a la falta de correlación de fuerzas, el insuficiente conocimiento del Chaco Boreal y la ausencia de una táctica y estrategia nacional suficientes.

Hilda Mundy contrataca desde el lugar más adverso que la sociedad patriarcal boliviana de la época otorga a la mujer, quien no goza de ningún aval legal para ejercer sus derechos ni ciudadanía. Sabemos que el voto femenino recién se promulga en 1952 y que la mujer de entonces se encuentra rezagada de participar en instancias de la esfera pública.

La crónica de Mundy marca con recurrencia las inconsistencias de la guerra. Su visión se enfrenta al poder militar y a la retórica política del momento, razón por la que es alejada de su tierra. Oprobio que no impide borrar su huella, ni su trascendencia estética porque acierta en dar con la llaga de un evento, que más tarde dará mucho que hablar por su relación con el surgimiento de la mentada “conciencia nacional”. Postulado que Mundy se ocupa de relativizar el momento mismo de su gestación. Ella no se deja deslumbrar, ni amedrentar. Su crónica siembra la simiente de la desconfianza y la duda respecto a los ideales bélicos. Se constituye en una alerta histórica sin precedente en el ámbito literario de la época.

La crítica literaria es consecuente con la orientación política del momento —como bien afirma Emma Villazón en su tesis inédita de maestría (2014)—, estaba ocupada festejando los aires de gloria de la corriente nacionalista, impuesta

como la única opción de construcción del proyecto político de la nación e identidad boliviana, contexto en el que la voz disidente de la crónica de Mundy no tuvo asidero.

Hilda Mundy mira la guerra

La crónica¹⁷ de nuestra autora podría acomodarse a la crónica periodística interpretativa. Esta afirmación funciona en el entendido de que Mundy relata ciertas circunstancias alrededor de la experiencia ciudadina en torno a la Guerra del Chaco. También, su estilo se define a partir de su postura anárquica y el empleo de recursos de escritura vanguardista como el uso de mayúsculas, puntos suspensivos, signo de interrogación y otros. Incluso, los recursos del humor son propios de esta misma corriente literaria. Es necesario recalcar que la crónica latinoamericana, a la, que sin duda, adherimos el trabajo de Mundy:

[I]nstitura una renovada forma de narrar lo cotidiano apartándose de la crónica periodística clásica, de la cual se diferencia no sólo por rasgos estilísticos y estéticos,

¹⁷ La crónica es el recurso textual propicio que Mundy elige para mirar la guerra. Se comprende la crónica como un “género híbrido, que participa a la vez de los rasgos de los géneros informativos y de los interpretativos, con predominio de los primeros sobre los segundos” (Cuadrado, autor citado por Cáceres, 2018: 1). Es la narración de un suceso ocurrido en un tiempo determinado, en el que el manejo del tiempo no es necesariamente lineal. Es un género que se acerca mucho a la literatura. Disponible en:

<https://www.aboutespañol.com/cronica-periodistica-2879694>

En “Característica y función de la crónica” (2012). Vivaldi asume la crónica como “una información interpretativa y valorativa de los hechos noticiosos”. Las características de la crónica son: el tiempo es definitivo para el ritmo y credibilidad de la historia, además de narrar la historia, el cronista emite un juicio y una valoración sobre los hechos, tiene un estilo personal con elementos valorativos, utiliza una forma narrativa para contar los sucesos y destacar su importancia, utiliza descripciones para ambientar al lector, cuenta un acontecimiento de interés colectivo, enfatiza en cómo sucedieron las cosas, usa un lenguaje sencillo y claro, es una interpretación subjetiva de los hechos ocurridos contados desde el lugar en el que se producen y con una implicación clara de su cronología. Sus funciones son constituirse en fuente de consulta, dejar constancia de un suceso acontecido y relatar cómo sucedieron las cosas, además de dar una interpretación valorativa de las mismas. Las crónicas periodísticas se clasifican de acuerdo a su temática y al enfoque del autor. La crónica tiene una amplia clasificación por el contenido de acuerdo a un tema. El tema que desarrolla es el que define el estilo de redacción. En este género se pueden usar: metáforas, ironías, paradojas, hipérbolos, antífrasis, antítesis y todos los elementos necesarios para presentar un contenido atractivo al lector. De acuerdo al enfoque, o intención del cronista, puede ser informativa, es decir, amplía y desmenuza el hecho noticioso sin opinión o juicio del periodista. También puede ser interpretativa, al ser un relato subjetivo, más que informativo. El reportero se documenta con la realidad para dar un significado al fenómeno social. El periodista toma la realidad como un punto de referencia para analizar los fenómenos sociales y muchos de sus juicios podrían aplicarse a todos los sucesos de carácter similar al abordado y no solamente al hecho. Incluso, puede ser de opinión cuando el cronista relata un suceso presenciado o reconstruido, en el que informa y comenta el asunto abordado. Las dos últimas son de estilo más literario con emisión de juicios de valor. Disponible en: <https://www.estudiaraprender.com/2012/07/22/caracteristica-y-funcion-de-la-cronica>

Cabe señalar que nuestro objetivo no es profundizar el estudio de la crónica, sino aproximarnos a su contenido.

sino además por cierta concepción acerca del discurso periodístico mismo y sus rutinas de producción. En estos últimos años se advierte el carácter transgresor que tiene esta modalidad narrativa al apartarse de las representaciones hegemónicas sobre los sectores subalternos y abordar las tensiones sociales haciendo emerger el conflicto [...] Se trata de un género periodístico que encuentra en los márgenes y en los intersticios [...] los espacios clave para dar cuenta de aquellas realidades que suelen ser invisibilizadas socialmente por la crónica clásica (Lago, 2014: 1).

Veamos su expresión en el texto publicado en la columna “Brandy Cocktail” del diario *La Mañana* de Oruro:¹⁸

LOS PATRIOTAS

Alejada de la tartamudez académica que permite decir sólo un 50% de las verdades, voy a demostrar al público lector nuestro patriotismo a telón corrido.

La prueba de esta ínclita cualidad comienza en la bravatería de los discursos.

Nuestro acendrado patriotismo sigue su corriente perdiendo ímpetu.

Y por fin termina en un bostezo.

Ello es todo.

Esa es la línea de acción desde cuando gritamos por las calles estruendosamente hasta hoy día en que gozamos la sombra de la bendita y bienaventurada paz.

Todos son patriotas.

Patriotas son los hombres que llenaron el vacío de los ausentes, batiendo el desorden de la retaguardia con el nombre de Reservistas en Comisión.

Patriotas son los soldaditos particulares que confiesen que no están al servicio del Ejército y que su puesto del deber está en los corazones de las pibas románticas.

Patriota es la fauna de emboscados que tuvieron el suficiente valor de privarse por largo tiempo de cines, billares y audiciones musicales en la Plaza Central.

Patriota en grande escala, la compañía de chiquillos que sin miedo a los padres y hermanos que “felizmente se encontraban en el Chaco” hacían su papel de hombres en los burdeles y bajas cantinas del vicio.

Y ahora, hay otra plaga de valientes patriotas. Son los que se encontraban en el exterior y que vuelven ahora a defender a su amada patria.

A su arribo tendrán un gesto de desagrado por no haber llegado a tiempo.

Por de pronto yo conozco a uno que ha llegado presuroso... pero en los días que se firmó la paz.

Estos tardíos defensores, debieron oler con finura de galgos que los arreglos eran decisivos y tuvieron la ocurrencia de precipitarse para salvar la honra.

A tanto sacrificio, cuál ha sido el papel de nosotras?

A verdad que hemos superado en actos heroicos y esforzados

¹⁸ Para dar cuenta del espíritu de Hilda Mundy frente a la Guerra del Chaco elegimos los textos de su crónica que consideramos más relevantes de *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos* (1989).

Lo demostraré mañana (Mundy, 1989: 56-57; el énfasis me corresponde).

Desde el título y durante el proceso de su escritura, la prosa poética de la crónica de Mundy banaliza la consistencia del discurso patriótico y ridiculiza las manifestaciones de falso heroísmo que los actores de guerra pregonan. Su gesto de desdén se expresa de manera incisiva en cada signo. Su escritura se estrella contra la mentalidad y el vacío de contenido del discurso político vigente. Descarta las pretensiones de quienes ostentan su civismo; varones sin distinción que soslayan su deber.

Mundy caricaturiza la teatralización tendenciosa que efectúan los protagonistas principales de la Guerra del Chaco, cuya actuación se puede comprender mejor siguiendo el enfoque sociológico dramático propuesto por el sociólogo canadiense Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), cuya postura teórica sostiene que la mejor forma de entender la interacción social de la vida cotidiana es mediante la metáfora de una representación teatral. Esta concepción afirma que cuando las personas se muestran ante otras, intentan transmitir, consciente o inconscientemente, una determinada impresión sobre sí mismas. Para ello, interpretan el papel que quieren transmitir. Así, toda la interacción social sería una “performance” creada para la audiencia.

La noción de Goffman contribuye a comprender la configuración teatral de los protagonistas que actúan en la crónica de Mundy, ya sea como “reservistas en comisión”, “soldaditos particulares”, héroes del placer de los goces mundanos en tiempos de guerra, “chiquillos descendientes”, asiduos parroquianos de lugares instalados por la circunstancia bélica o “turistas”, que retornan apresurados para “salvar la honra” de su hombría. Los dueños de esos atributos son ridiculizados por sus actos viles y porque ostentan el oportunismo de su deslealtad. Su falsedad termina en la brillante representación de un verdadero teatro del absurdo, que la escritura de Mundy presenta con la figura de un **bostezo** que delata la actitud titiritera de la estirpe guerrera. He ahí la relevancia pseudo patriótica que identifica, destaca y descarta la crónica antirrevolucionaria de Hilda Mundy.

El tono de su escritura de guerra se levanta, inflama y estalla de manera amarga y burlesca ante el escenario que interpela con rabia. El reclamo sobre los actos de los supuestos héroes de guerra se extiende a cuestionar el protagonismo banal de los “actos heroicos y esforzados” de las mujeres de su clase, a quienes destroza con una difícil pregunta sin respuesta.

La sentencia: “Lo demostraré mañana”, busca dar verosimilitud a su lenguaje. Su lectura preocupa y deja en suspenso el sentido o el sinsentido de la guerra. El uso de la primera persona singular muestra el sitio de autoridad que otorga a su yo presente testimonial, que habla con conocimiento de causa (actitud que la inmiscuye). Es el lugar desde donde rebate la mentira patriótica que acontece.

Las palabras de su crónica juegan con la lógica del sentido que le permite la ambigüedad del uso del lenguaje. Reclama con vehemencia: “A tanto sacrificio, cuál ha sido el papel de nosotras?”. Expresión de enfrentamiento lingüístico y exigencia de ajuste de cuentas que la incluye resueltamente en el uso del pronombre personal plural “nosotras”. Giro autocrítico e irónico que ejercita en su crónica para explicar la grotesca complicidad colectiva del círculo en el que participa. Su posición augura que nada bueno espera cuando se haga el balance sobre el rol social que cumplieron las mujeres en la Guerra del Chaco. Su auto sentencia es vital para comprender el significado crítico del texto.

El sentido reflejo e hiriente de las palabras de Mundy no libra a nadie del desastre de la pantomima bélica. Hecho histórico interpretado por el discurso oficial como el evento más importante de la región.¹⁹ Sustrato del discurso político e ideológico que alentó más tarde la Revolución Nacional de 1952 y que hizo carne en las voces de intelectuales de alta talla²⁰ como Zavaleta, pensador privilegiado

¹⁹ “La Guerra del Chaco, en la que se enfrentaron Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935, fue sin duda el conflicto bélico más importante que tuvo lugar en Sudamérica el siglo XX. Sus consecuencias tuvieron enorme importancia en los procesos políticos y sociales posteriores de ambos países sudamericanos. En el transcurso de la contienda comenzaron a constituirse los actores sociales que protagonizarán las grandes transformaciones de la posguerra. La conformación de una nación moderna, aspiración de las mayorías nacionales en ambos países, seguirá caminos distintos, pero en ambos países los contenidos de la conflagración bélica serán resignificados, pasando a integrar un nuevo imaginario nacional. Juan Luis Hernández. “Una guerra fratricida: el conflicto por el Chaco Boreal (1932-1935)” (2012). Disponible en: www.pancarinadelsur.com

²⁰ Discurso que a pesar de su fracaso histórico, sigue alentando el esfuerzo de muchos intelectuales prominentes en Bolivia. Como ser *La Sirena y el charango. Ensayo sobre el mestizaje* (2013) de Carlos D. Mesa. Desde el campo de la historia del arte es importante

del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), partido político boliviano fundado en 1942 (Antezana J., 1991) cuya versión ideológica, sobre la consistencia de la construcción del Estado nación, es rebatida de manera anticipada por la interpretación crítica de Mundy.

La crónica de Mundy advierte entre líneas que no se puede pensar en la construcción conflictiva de un sujeto nacional que represente a la colectividad, ni corresponde enarbolar la bandera de la identidad nacional de manera triunfal. La contienda bélica retroalimentó una mentalidad colonial que se creía superada. En ese contexto, Hilda Mundy tuvo el acierto de advertir el desastre. Su mirada acuciosa, siguiendo la ruta de su espíritu rebelde ante el poder vigente, reordena el panorama.

Ante los progresivos desaciertos de la conducción de la campaña, Mundy ejercita en su crónica una amarga y reflexiva mofa. Practica en su escritura una forma compleja e híbrida, en cuanto a género literario, para expresar lo que piensa y siente. Así como se ocupa de relativizar y desvalorizar el sentimiento patriótico vigente, trastoca su sentido desde diferentes ángulos; se empeña en trazar el contrasentido que su visión escéptica otorga a la contienda del Chaco, y mostrar la contracara, es decir, el otro lado del reflejo del espejo de la guerra. No se le ocurre pensar el lugar como de posible configuración de identidad y nación, sentimiento que exalta el discurso oficial vigente. Su imaginario descarta esa posibilidad.

Desde los atisbos de su escritura resurgen sus interrogantes. Aun así, plantean complejas dudas: ¿Cómo puede constituirse en origen de identidad y nación un sitio de afrenta, exclusión y negación de derechos? ¿Se pueden construir valores patrióticos con desechos de una realidad que se desmorona por la incapacidad y falta de visión ética/política de los conductores de la guerra? Son preguntas que representan la carencia de objetivo, recursos, táctica y estrategia, tal como muestra el balance crítico de Querejazu ya visto. Los ejercicios críticos que Mundy realiza durante la contienda, significan una afrenta gramatical que le valió

destacar el esfuerzo de Teresa Gisbert en *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (2012). Obras que insisten en la temática del mestizaje.

la expulsión definitiva de su tierra natal; migración política forzada que afectó la densidad y el ritmo de su escritura en época de guerra.

El juego irónico de Mundy deja entrever lo que representa y arrastra la contienda bélica. Lo hace desde el lugar menos pensado; la mirada incómoda e indignada de una mujer de mentalidad anarquista, situación inusual en la época de los años treinta en Bolivia. Se trata de un personaje femenino que abdica de su condición social con su postura crítica, muy a pesar de la interpretación que sobre su pertenencia social ejerce Zavala (2016). Mundy no duda en usar el recurso de su escritura para expresar lo que siente, piensa y quiere, en un momento histórico de crisis generalizada, abuso, ignorancia y analfabetismo.

La escritura de Mundy sobrepasa las barreras del consentimiento social del medio y las reglas que la cultura patriarcal impone. Contra toda la normatividad sociocultural, esgrime la posibilidad que le brinda la crónica para transmitir su desagravio. Recrea sus propias lecciones en la construcción de sus palabras de guerra para enfrentarse. Devela la inconsistencia de la guerra, tal como intentamos mostrar después.

La escena de la injusta carnicería humana en el campo de batalla conmueve profundamente el espíritu de Hilda Mundy, quien se yergue como vocera de sus propias percepciones, razonamientos y emociones. Descoloca, como dijimos antes, las piezas de la Guerra del Chaco como si fuera un rompecabezas. Rearma la figura con la destreza del fino estilete de su escritura. Su actitud permite mirar de manera distinta el escenario; trastoca sentidos contra la tradición fenomenológica de la guerra que avala las falsas apariencias como heroicas.

La escritura de Hilda Mundy se sumerge en el fondo de la interpretación de los signos, las palabras, los hechos y las cosas de la guerra. Revela el problema que enfrenta la política con la ética, replantea la relación del discurso y la práctica, es decir, se inmiscuye en la cuestión del poder y su intrincado laberinto.

Desde la risa cascabelera de su postura singular anarquista, muestra el fantástico absurdo que encuentra en la falacia cómica de la pelea y en los movimientos absurdos de sus personajes. Su arte expone con lucidez los

entretelones del conflicto y muestra el meollo: la ambición del motín que radica en la perversidad del poder, encarnado en el “monigote” inconmensurable de la Guerra del Chaco.

Mundy trabaja de manera resuelta su visión de retaguardia. Esgrime los recursos de vanguardia con afán, resignifica el evento con el agrio sabor que produce el reflejo de los recovecos que proyectan desencanto e incertidumbre. Se aplica en el uso del lenguaje para dar cuenta del lenguaje mismo con que pretende explicar el combate. Ejercita sorprendentes giros de construcción semántica, gesto con que desmonta la patraña. Su habilidad lingüística consiste en dar cuenta del sentido latente que subyace al discurso manifiesto del momento. Advierte con lucidez las causas y consecuencias. Se ocupa también de descartar las expresiones, a las que la falsa versión oficial pretende acoplar el sentir del pueblo boliviano, actitud con que sacrifica toda esperanza, porque ¿cómo puede el pueblo protagonizar y alentar su propia derrota? La pasión patriótica resulta ser, en este contexto, un fraude histórico. Es el preciado antídoto que el poder requiere inocular en el cuerpo, el espíritu y el razonamiento colectivo para alcanzar sus propósitos.

Detengámonos en la siguiente crónica para acercarnos al campo semántico en el que se mueven las palabras de Mundy; manifestación de una voz enérgica que condensa su posición antimilitarista con la indignación que percibe acerca del comportamiento de las mujeres de su rango en época de guerra.

ALAS CAIDAS...

Si hay algo que pueda impresionar a un corazón femenino es la apostura militar.

Después del artista de cine, el príncipe azul se encarna en una arrogante figura de capa y espada.

A la desesperanza de alcanzar lo primero, una se aferra a la pasión tangible y real... que nos ofrece el segundo.

Al menos no faltan comandantes de la guarnición del lugar...

(Ay cosas que debiese callar, pero también es imposible obligar discreción a la pluma que vuela)

La Plaza Central se encontraba repleta.

Alarma

La Declaratoria de Guerra se nos venía encima, sin tener la cortesía de pedirnos permiso y opinión.

Mis ojos inquietos abarcaban todos los puntos de la Plaza.

¡Qué desilusión! Todos apuestos militarotes, Don Juanes Uniformados se encontraban pálidos, intensamente pálidos, sosteniendo apenas el peso del paño cuartelero, o lo que es lo mismo con las alas caídas (Mundy, 1989: 23-24).

Más allá de banalizar el imaginario romántico de las mujeres de su entorno y el ideal femenino que persigue al “artista de cine” y al “príncipe azul”, las primeras líneas muestran las ansias que tienen frente al campo de batalla. Mundy cuestiona la estrecha mentalidad femenina y su debilidad frente a los figurines de la guerra.

La manera en la que expone la situación de la mujer acomodada, contradice las valoraciones positivas que sobre el protagonismo de este sector expresan Durán y Seoane en *El complejo mundo de la mujer en la Guerra del Chaco* (1997). Las autoras destacan el papel histórico de las “madrinas”. Al mismo tiempo, Mundy se estrella contra la conducta afecto/militar/dependiente de la mujer. Devalúa su elección diciendo: “A la desesperanza de alcanzar lo primero, una se aferra a la pasión tangible y real... que nos ofrece el segundo” (Mundy, 1989: 23). Imagen que refleja la banalidad y desorientación del gusto femenino, además de su incapacidad para sostenerse a sí misma.

La crónica desmorona la gloriosa e histórica representación masculina militar, acudiendo al sentido inverso con su ironía. La figura “[a]las caídas...” representa la disfuncionalidad, farsa y debilidad del gremio castrense, además de la postura mentirosa de “[t]odos los apuestos militarotes, [d]on Juanes [u]niformados que se encontraban pálidos”. Palabras con que exalta su irreverencia y desacraliza el espectáculo que brinda la figura militar en la sociedad boliviana de la época. Mundy, como dijimos, se burla con frecuencia de ese poder, descarta su importancia, contraviniendo el significado del máximo símbolo que alienta el espíritu patriótico del momento. Se expresa desde el **malestar** que provoca el mamarracho de la estirpe militar y su representación incierta, actuación que su escritura destina al fracaso y frustración social.

Las crónicas que siguen continúan la línea de los motivos con que se enfrenta la pluma antiheroica de Mundy. Elegimos los pasajes que consideramos pertinentes nombrar. Su ejercicio reafirma la actitud demoledora de la cronista, su gesto de vanguardia antimilitar es irrefutable. Veamos el siguiente texto:

BOLSA NEGRA

El viento bursátil se agitó en la corriente del conflicto, una vez que todas las energías económicas de la nación, pasaron a reforzar la Defensa Nacional.

Surgió la banda de especuladores, como un jinete moderno del Apocalipsis, jinete brioso y embrillantado con áureas esterlinas.

[...]

El costo de un plato de congrios se obtenía al Cambio de la Bolsa Negra.

Corrieron noticias inverosímiles para dañar el sistema monetario.

Se restringieron las divisas al exterior.

Y para poner coto a las corrientes especuladoras se crearon oficinas de personal de compadrazgo. Juntas de Control, Oficinas de Consumos etc. etc. (Mundy, 1989: 35).

El relato de la crónica anterior contradice la algarabía que pregonan los jefes de la guerra, y a contramarea, insiste en observar las contradicciones del contexto económico y político en el que se desenvuelve la sociedad boliviana en época de guerra. Se refiere al sacrificio que significa orientar recursos hacia la contienda bélica en un momento de empobrecimiento, crisis y disturbio; situación que impone el caos, producto de la incapacidad y deslealtad con que actúa el alto mando militar.

Ya vimos que la demanda de la guerra superó todo recurso e inteligencia, como advierte el análisis de Querejazu. Hilda Mundy construye la imagen del desorden social e impotencia con la figura de un maligno, “como un jinete moderno del Apocalipsis, jinete brioso y embrillantado con áureas esterlinas” (Mundy, 1989: 35), capaz de arrasar con todo por su codicia. La situación trágica se agrava por la contaminación ética y la corrupción política en una época en la que Bolivia sufre el impacto del *crack* de la bolsa de New York de 1929²¹ que afecta a toda la región. Circunstancia que acrecienta su condición dependiente y colonial.

Mundy escudriña en sus líneas alusivas a la guerra el destino de las arcas del Estado, las pésimas relaciones internacionales, las causas y los efectos de la inflación. Observa la actitud de un pueblo que vaga como un fantasma entre las

²¹ El *crack* de la Bolsa de Nueva York (Octubre de 1929) fue el origen de una recesión económica sin precedentes. La mayor que ha sufrido el sistema capitalista a lo largo de su historia. El mayor mercado de valores del mundo se hundió y arrastró a miles de inversores desatando una crisis que condujo a la depresión de los años treinta. Ver: “El periodo de entreguerras. El *crack* de la bolsa de New York” (2004). Disponible en: <http://www.claseshistoria.com/entreguerras/depresióncrack29.htm>

huellas inciertas del final de su historia, ostentando falsas espuelas doradas; versión que la cronista combate en el siguiente pasaje:

HISTORIA

LA TRAGEDIA HECHA HISTORIA DEL CHACO

NO SERA UN CANTO DE LID VICTORIOSA Y CON HONRA.

DISEÑADA EN ROJOS HORIZONTES TENDRA LA AMALGAMA DE LO NOBLE Y LO MEZQUINO, LO VALIENTE Y LO COBARDE.

QUEDARAN EN ELLA PAGINAS DE RELIEVE, DONDE RUGE EL ALMA TITANICA DE NUESTRA RAZA TIGRE, Y JUNTO A ELLAS OTRAS NEGRAS Y TRISTES NOS DEMOSTRARAN LOS GRANDES DESMANES DE LOS SUPER-HOMBRES, *LAS VENDIMIAS*, LOS DELITOS DE ALTA TRAICION, LOS NEGOCIOS DE LOS FLAMANTES RICOS.

VEREMOS A TRAVES DE ELLA, COMO LA NACION HECHA GIRONES HA RECIBIDO EL SACRIFICIO DE SUS HIJOS HEROES Y LA INFAMIA DE LOS RENEGADOS Y COBARDES!!

EN LA HISTORIA APRENDEREMOS A LOAR NUESTRAS VICTORIAS Y A SUFRIR NUESTRAS DERROTAS (Mundy, 1989: 37).

Mundy resalta con letras mayúsculas, tono lírico y amargo, las contradicciones que percibe sobre la confrontación bélica y el papel de los guerreros bolivianos; personajes de distinto origen, rango y oficio. Es un texto que, siguiendo la veta de un manifiesto vanguardista, apunta al declive desde un temprano e inédito balance histórico. La preocupación de Hilda Mundy consiste en desenmascarar la doble moral de los “súper-hombres” y su funcionalidad con los intereses de los enemigos de la patria. No termina de indignarle su soberbia en el campo de batalla y la forma de atribuirse el falso protagonismo a costa del esfuerzo de miles de soldados, humildes y anónimos, que sufrieron las consecuencias de la incapacidad y el abuso de poder del alto rango. La cronista anota en detalle los datos que delatan “el escándalo de la guerra”, tal como consta en el siguiente texto:

HAMBRE EN LAS TRINCHERAS...

El viento, el pícaro viento trajo hasta mí un trozo de papel.

Mi Eva sobresaltose de curiosidad. “Yo” obedecí y repasé el papel. Era un telegrama oficial y urgente, cuya copia fiel obsequio al lector en un arrebatado de entusiasmo:

“AQQ. 2295.- Ordenose Posta El Puente adquisición 5.000 barriles de vino cinteño, 200 odres vino misma clase, 250 cántaros chicha cliseña, 1.000 botellas guindado, 1.000 botellas uva pastilla, 100 botes. Savora Deliciosa para consumo ésta...” etc. etc.

Vino, chicha, savora deliciosa, mientras en las trincheras se diezmaban los ejércitos por inanición.

Guindado, uva pastilla, cuando morían nuestros hermanos con los ojos disecados en las órbitas, de hambre, con la lengua estropajada de sed como cuero de res vieja.

En tanto que los Comandos se ahogaban en una abundancia de Jauja encantada.

Los reyes chicos, criminales de esta Patria desgraciada y gemebunda, felices en su glotonería y vicio, mientras el soldado perdido en el fango de muerte de las trincheras, daba cuanto podía por la patria la miseria flaca de su vida.

Y mientras los pilas, como una jauría de chacales, al olor de una carroña apetitosa nos hincaban el diente hasta por la región de nuestro cercano Oriente (Mundy, 1989: 40-41).

La cronista, como dijimos, acostumbra jugar, cruel y conscientemente, con la forma y contenido de sus palabras. Sigue la inquietud de su espíritu y la agenda gramatical que diseña. La habilidad de su trazo femenino inicia un pasaje con un extraordinario anzuelo telegráfico que permite contemplar los disturbios de la Guerra del Chaco.

Contradiendo la versión oficial del momento, Mundy ataca a los poderosos con datos que sorprenden. Su sarcasmo se expresa en un texto curioso que delata los vicios en el campo de batalla, actitud que da cuenta de la corrupción generalizada de las maniobras bélicas. Su gesto deslegitima el sacrificio y la gloria que se atribuyen, a lo largo y ancho del territorio nacional, los hacedores de la patria.

Construye la imagen del comando boliviano como un espacio de violencia y descomposición. Se enfrenta al régimen de abuso al que se orilla al soldado raso, situación que expone la discriminación en el campo de batalla. Insiste en mostrar la relación desequilibrada de los jefes. Esta temática es recurrente en su crónica, tal como vimos en el análisis del texto anterior.

La fuerza irónica que aplica Mundy en su crónica radica en criticar la estructura de mando y relativizar su importancia. Cuestiona su compromiso. Su posición antimilitarista es una variable constante, que vale reiterar por su consecuencia ética. Su crónica antibélica se enfrenta contra la hegemonía del discurso masculino en boga, la corrupción de sus influencias, los efectos nefastos en contra de la patria y la angurria de poder del bando contrario; hecho que descarta

la conjetura de comprender el enfrentamiento como una “guerra entre hermanos”, como pretende sugerir Querejazu con el sugestivo título en lengua tupí-guaraní de su obra: *Masamaclay*. En ese contexto, ninguna filiación es posible.

Para refrendar el sentido de la crónica que estudiamos, presentamos el siguiente embate:

POLÍTICOS

“A mar revuelto ganancia de pescadores” y los pescadores fueron los grandes políticos que conturbando la tranquilidad civil que se recogía al frente de batalla. Sembraron la inquietud de su caudillaje.

Ahí terminó la fantasía del anciano displicente Salamanca, al que se hizo un cerco tan estratégicamente fuerte como jamás se hiciera para el enemigo pila, en Villamontes, teatro de sucesos que ignoramos e ignoraremos en la **mascarada política**.

Mientras los “pilas” conjuntos y fraternos uníanse para aniquilarnos, la escena inconcebible de nuestra poca concordia se especificó, cuando un militar de **alta jerarquía**, llevaba a otro militar de idéntica jerarquía, amordazado e indefenso en la víspera de la renuncia de Salamanca.

Ahí también nació la inconstitucionalidad de nuestro gobierno actual.

Los políticos, los canallas políticos a quienes sentaremos responsabilidades en la etapa-fárrago de nuestra Historia (Mundy, 1989: 43; el énfasis me corresponde).

La crónica revela con mayor precisión, la indignación que produce la clase política que participó en la Guerra del Chaco. Critica sus excesos y su impertinencia estratégica, tanto como la del gobierno, cuya derrota mira con coraje y sorna. Las palabras referidas a “la fantasía del anciano displicente Salamanca” advierten el origen del problema. El malestar se estrella contra “los canallas políticos”, a quienes amenaza con el juicio de “nuestra Historia”. El texto destila rabia, dolor e impotencia.

En la misma línea crítica; el manifiesto del semanario humorístico *Dum Dum*, publicado en la ciudad de Oruro durante la Guerra del Chaco, delata irónicamente las oscuras ambiciones de los políticos de la siguiente manera:

ARENAS POLÍTICAS

MANIFIESTO-PROGRAMA DEL PARTIDO

ANARQUI-SOCIALISTA DE DUM DUM

1. No perseguimos el Poder para satisfacer concupiscencias personales o de círculo estrecho. Solo queremos "TODO" para nuestro Jefe-Caudillo, con el anhelo de hacer de "el" un motor manuable y fructífero de embolsillador...
2. Renovemos nuestra estructura nacional, en redil de mansos corderillos que sean capaces de pagar con sus sedosas lanas a otros Nicolaus los palacios italianos de nuestro amo y señor.
3. Propendamos a realizar una transformación profunda, cancelando la instrucción; creando parias al servicio de Obispados que satisfagan a nuestros hermanitos romanos...
4. Integremos nuestro organismo económico, con más millones prestados, aunque las generaciones venideras tengan que andar en trajes "adanescos" para pagar la Deuda Nacional. Nada tan simpáticamente mercantil como una justa hipoteca del solar patrio.
5. Fundemos hornos especiales de cremación de los organismos actuales: económico, político, social, jurídico e institucional.

Para nuestro plan de acción, que sin duda tendrá resonancia en las conciencias libres y explosivas, solicitamos adhesiones espirituales y espirituosas sobre todo. El número es una gran fuerza en las democracias... de nuestra historia...

En este momento de gran trascendencia, somos nosotros los únicos que podemos hablar al país con limpieza de corazón, porque nos creemos conductores dignos, capaces y honrados...

(Permita el público que nos riamos de nuestro Programa. Tiene el valor de ser sincero y arribista) (Mundy, 1989: 67-68).

Mundy organiza sistemáticamente en el texto anterior los aspectos que hacen alusión al culto por detentar el poder: el sometimiento, los intereses de la iglesia, la corrupta malversación de fondos y la desestructuración del sistema social. La mordacidad con que remata su intervención delata la falsa intención de quienes pretenden dirigir el destino de la patria.

La estructura de la proclama representa la adhesión de la poética de Mundy al espíritu de vanguardia en muchos aspectos; el título del "manifiesto" evoca el estilo particular de escritura y difusión que usa el movimiento, las sentencias que arrastran un sentido polémico y contrario significan el rechazo al discurso político que se ostenta; efecto que se logra gracias al uso del humor, aspecto que anuda su postura displicente y crítica.

Las figuras que se construyen en la crónica, representan la conciencia de poder de quienes manipulan la guerra de acuerdo a sus propios intereses, objetivo que evidencia el tono del texto. La declaración del programa reorganiza el significado de la logística de la guerra; delata sus intenciones desde su postura crítica

anarquista y descarta la importancia de la institución militar en una época imposible de rebatir su naturaleza, estructura ni función. Lo hace con un humor que no brinda ninguna concesión a establecer juicio favorable alguno sobre el manejo de las instancias de la contienda bélica, que a su juicio, resultan ser las máximas expresiones de deshonestidad por su falsedad, caudillismo, sujeción, endeudamiento internacional, inviabilidad económica, política, social, jurídica e institucional, a la que se añade la paradoja de seguir destruyendo la mentada “patria”, desastre festivo-patriótico que Mundy ataca desde la retaguardia.

El acento lapidario de Mundy se eleva más aun en la siguiente crónica:

CAMPANADA FINAL

PAVOR...

CERTIDUMBRE DE NUESTRA INCAPACIDAD.

LUCHA ESTÉRIL, COMPLETAMENTE ESTERIL. VISION DEL DESASTRE QUE NOS ACOSA.

CAOS DE POST-GUERRA.

OLA DE TULLIDOS, DEMENTES, LOCOS, PARALITICOS, QUE PAGARON CARO LA HORA DE HEROISMO PARA QUE BOLIVIA TRIUNFARA, EN ARAS DE UNA VIDA NUEVA.

¡TODO UN GIRÓN DE TERRITORIO, EMPAPADO EN SANGRE HERMANA, CUIDADOSAMENTE ENVUELTO EN LA FORMULA DE PAZ, QUE PASA A PROPIEDAD LEGAL DE LA CODICIA VECINA CON INJUSTICIA RUIN Y FALTAL!
(Mundy, 1989: 48).

El título CAM / PA / NA / DA²² pregona en cuatro sílabas y letras mayúsculas, el ruido ensordecedor de la guerra, anuncia el final de una tragedia que tuvo la cualidad de preñar de injusticia y sangre a la sociedad boliviana. El texto representa el monstruoso eje paradigmático del desastre de la guerra: pavor, incapacidad, “tullidos, dementes, locos, paralíticos”, sangre, codicia, injusticia; ciclo que se repite, estruendosa y acompasadamente, como si fuera una marcha militar en la efemérides patria; espectáculo que el tono irónico de Mundy logra convertir en la imagen grotesca de un tenebroso acto fúnebre.

La crónica expresa el estallido que retumba más allá de las fronteras. El pavor del conflicto histórico más importante de Latinoamérica es el único sentimiento

²² Palabra en la que se mantienen las letras mayúsculas del título del texto para resaltar su importancia. El corte silábico me corresponde en mi texto. Emula el ritmo de la marcha militar que condujo al desastre de la Guerra del Chaco.

que se comparte, junto a la frustración de la derrota, dolor e inutilidad de millones de vidas perdidas. Se impone la sensación de vacío frente al cuantioso saldo de cuerpos maltratados que se suma a la impotencia e indignación del abandono de los cadáveres desconocidos que no importan a nadie.

El humor, la ironía y el sarcasmo se disuelven y rinden ante el sentido incoherente de la Guerra del Chaco. El tono de su crítica reflexiva irónica se levanta para resaltar y encarar el precio del mentado: “heroísmo para que Bolivia triunfara, en aras de una vida nueva” que se tuvo que pagar sin llegar a ningún puerto seguro. Nos preguntamos ¿cuál es el sentido de esa “vida nueva” en la que la crónica se detiene a pensar? Es la derrota que se encarna en la vergüenza y “la codicia vecina con injusticia ruin y fatal!” (sic), principio rector de la política internacional que se pregona irracionalmente en la época; situación que la pluma de Mundy se empeña en resaltar.

El siguiente texto remata el estado de ánimo con que la crónica delata el fracaso y resultado de la guerra:

SOY PESIMISTA

- ¿Soy pesimista?

Pregunto a mi revoltoso interior, para encontrar una razón a mis frases de sabor acre.

- No -dice él.

Y la respuesta es efectivamente cierta. En el fondo creo fervientemente en una aurora rosa para nosotros. Columbro el porvenir como un concierto sinfónico, al que no faltará ni el entusiasmo ronco de algunos golpes políticos. Estos golpes políticos suenan a trombón.

- Además... adoro a toda la humanidad vivita y coleando con un amor filoso y agudo.

Imagino que el Chaco (con los límites que nos asignen en las conferencias de paz) será un magnífico y manso Edén.

La Panagra inaugurará un servicio para viajes de placer.

Se irá a veranear allí de un modo “chic”.

Será el punto de reunión de la élite social bolivianence.

El lugar escogido por los novios para sorber su luna de miel.

Será toda una monada.

Todo un primor.

Yo inmigraré de aquí allá. En el confín mismo, quiero decir en la posición más avanzada haré mi carpa, con un esposo que lo tengo en proyecto.

Los nenes... jugarán pega-pega con las culebras

Yo poseeré una hiena.

El un jaguar.

Ambos y todo el mundo maríguis *en la sopa*.

Nos distraeremos con un circo de monitos tropicales, maravillosamente amaestrados.

Seremos FELICES, inmensamente FELICES en el Chaco (Mundy, 1998: 61-62).

Estamos frente al fluir de un monólogo interior *sui generis* en el que Mundy deja que su voz de vanguardia surja desde lo más profundo de su conciencia en un elocuente discurrir verbal, en el que su pensamiento se retuerce con coraje en la burla. Metafóricamente, el texto recrea los límites de la guerra, sugiere el sinsentido y construye imágenes banales para terminar estrellándose contra la inviabilidad del encuentro con ese absurdo **mundo de la nada** que le provoca la Guerra del Chaco. Este sentimiento recuerda a la poética de *Nada* (1945) de Carmen Laforet²³ y la tremenda figura que dibuja acerca del momento de la postguerra española como anuncio de la imposibilidad de la vida.

Mundy ejercita el estallido de su sarcasmo. Su chispa hiriente salpica las entrevenas del texto. Da a conocer el imaginario que construye con sus peripecias verbales, reflexivas y burlonas sobre la profundidad de las innombrables “cosas de fondo” del escenario bélico que logra hacer emerger su escritura.

No se cansa de jugar con la ambigüedad que expresa su ironía. Afirma que el Chaco “será un magnífico y manso Edén”, lugar exclusivo de paseo, placer y erotismo, espacio de peripecias infantiles en el que todo será posible. Allí, donde la vitalidad de la naturaleza y la cultura se funden para complacer los caprichos de los protagonistas que privilegian su comodidad.

La estética burlona de su escritura configura el destino del paisaje que mira el único sitio posible: el desastre del mundo de la nada, que representa con la

²³ Novela existencialista que refleja el estancamiento y la pobreza en la que se encontraba la España de la posguerra. Escrita con un estilo literario que supuso una renovación en la prosa de la época. Muestra la lenta desaparición de la pequeña burguesía tras la Guerra Civil.

imagen de una salvaje y repulsiva especie americana, “los maríguis en la sopa”, visión que la subjetividad de Mundy percibe con lucidez desde el sitio de la contienda bélica, a diferencia de Laforet que mira el derrumbe de su tierra mucho más tarde diciendo:

Aquel cielo tormentoso me entraba en los pulmones y me cegaba de tristeza. Desfilaban rápidamente entre la neblina congojosa que me envolvía, los olores de la calle Aribau [...] Olor de calle sobre la que una polvareda gravita en el vientre de un cielo sofocantemente oscuro (Laforet, 1945: 260).

Ambas escritoras construyen imágenes de la guerra desde tiempos y circunstancias diferentes. El vacío que configuran, sin embargo, es igualmente devastador. Lo que permite pensar que los efectos de la guerra trascienden acontecimiento, tiempo y lugar.

En nuestro caso, es importante apreciar el carácter *cuasi* testimonial de la escritura de Mundy, porque su pluma registra, a contramarea, la descarada efervescencia patriótica del momento. Hace estallar su molestia, manipula el sentido, resalta una palabra del texto. Juega con la semántica inclusiva de su expresión “Seremos FELICES, inmensamente FELICES en el Chaco”. Emula el tono lírico que rechaza, revuelca el mundo de las palabras y las cosas con una facilidad que asombra. Su espíritu retoza en la cualidad incierta del lenguaje, reconstruye significados diversos con el más oscuro de los humores, para mostrar el verdadero paisaje de la Guerra Chaco y su protagonismo histórico en la construcción de la sociedad boliviana de la época; ese supuesto mundo para todos en el que ¿se podría afirmar que vislumbra alguna esperanza de construcción de identidad y nación?

Con la fuerza de su sarcasmo, la cronista destaca la dificultad de ese espacio, en el que declara que la mediocridad, degradación e incertidumbre son las únicas instancias que mandan. Sus gestos escriturales dan cuenta del desencanto y abyección que le inspira ese mundo. Con el mismo tono, teje, entreteje y desteje lo festivo, amargo, doloroso, crítico y reflexivo. Estilo imposible de ser interpretado de manera lineal por la naturaleza de su devenir abigarrado y constante; quizás, esa sea la manifestación singular de una poética que confluye siempre con la risa.

La ironía de su discurso marca su tono. La decepción con que abdica de la posibilidad de la vida y los matices que encuentra en la tragedia de la guerra muestran su irreverencia, inclusive frente a sí misma. La actitud lúcida con que Mundy orienta sus pasos es un gesto de relevancia social incuestionable, que interpretamos como la simiente de un manifiesto de resistencia inédito en la década de los años treinta en Bolivia, expresado desde una importante escritura femenina que discurrió por diferentes caminos.

Es preciso reivindicar su obra por doble motivo, por la cualidad vanguardista de su escritura —que se estrella contra las irracionalidades de la época de la Guerra del Chaco— y por el olvido histórico que —aunque disminuido por la crítica reciente— todavía pesa sobre ella; aspectos necesarios de ser subrayados, si se pretende completar la historia de la literatura de este periodo en el que no se la nombra. Las omisiones constituyen grietas profundas, cuyo significado es necesario desentrañar para contemplar el paisaje sin despertar sospecha alguna.

La ausencia más destacada en el discurso oficial de la contienda del Chaco es la femenina, en realidad:

La historia boliviana es un ámbito del conocimiento donde el silencio pesa sobre las mujeres como un oscuro manto, luchadoras, artesanas, esclavas, libertarias, educadoras, rebeldes, creadoras... por miles y miles desfilan silenciosas, casi invisiblemente por los rincones de una historia que las desconoce, las acalla, las desdibuja, simplemente no las nombra (Durán y Seoane, 1997: 5).

Es una actitud de negación naturalizada, que no resulta extraña en el contexto de la cultura patriarcal dominante de ese momento. La guerra se concibe como asunto exclusivo de hombres que cumplen con “el mandato masculino dominante” disciplinariamente, tal como acontece en el escenario bélico a escala mundial. La académica brasileña feminista Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2003), piensa que este mandato influye en todos los órdenes de la vida de manera dañina porque considera a la mujer de manera exclusivamente instrumental, sin detenerse a pensar en la importancia de su protagonismo en la vida social, cultural, política ni económica.

En Bolivia, los varones marcharon masivamente a la Guerra del Chaco a defender a la patria, asegurar el límite de sus fronteras y a proteger el fantasma de la riqueza codiciada por la fuerza enemiga del Paraguay, como ya lo dijimos antes. Esta situación planteó una problemática social importante por el vaciamiento de la población masculina, que tuvo que partir abandonando sus labores en el espacio público, lo cual provocó cambios en el comportamiento de las mujeres, tal como se puede observar en la siguiente cita:

Por un lado, la influencia de las corrientes feministas que se venían desarrollando en casi todo el mundo occidental, y por el otro, la dolorosa circunstancia de la ausencia masculina, propiciaron en la mujer fuertes cambios, desde su desempeño como jefe de familia hasta sus relativos intentos de intervención cívica y política. Las circunstancias la presionaron para acelerar un proceso de transformaciones que varió según la clase social y el espacio desde donde desplegó su actividad (Durán y Seoane, 1997: 13).

Las mujeres, postergadas generalmente del oficio público, y obligadas a desempeñar los roles de género tradicionales que la sociedad de la época les asignó, reaccionaron ante las nuevas circunstancias. Al respecto, Durán y Seoane afirman:

[Las mujeres tomaron] conciencia de su relegamiento, como parte activa en la construcción de su sociedad y de su propia existencia. [La Guerra del Chaco] [p]osibilitó su autovaloración y la valoración colectiva del género, ante el descubrimiento de su capacidad como ser humano y ser social [...] Para la mujer de los estratos altos, acostumbrada a una vida de frívola monotonía y aceptación de un rol secundario, la guerra se constituyó en un periodo de intensa actividad. Pasó de las contribuciones y distracciones meramente benéficas y sociales a una etapa de trabajo diferente a la tradicional, con las lógicas y relativas consecuencias de cambio en actitudes y mentalidad (*Ídem*).

La guerra, entre otros efectos, distanció a las parejas, porque la mujer tuvo que asumir el rol de jefa de familia en infinidad de casos, especialmente en los estratos medios y bajos. En ella recayó la responsabilidad de la manutención, en paralelo a las labores tradicionales que desempeñaba dentro del hogar, hecho que significó exigencia desmedida, soledad, angustia, temor e incertidumbre.

Una revisión histórica muestra que:

Fue una época en la que no sólo debido al conflicto bélico sino por la lucha iniciada por el movimiento feminista en Europa y Norte América por conseguir los derechos cívicos y políticos de la mujer, tras largos debates parlamentarios, se promulgaron normas jurídicas modernas como la ley del divorcio absoluto.²⁴ También se trató sobre el derecho

²⁴ El 15 de abril de 1932 se promulgó la ley del divorcio en Bolivia. Solo las mujeres informadas accedían a este derecho. La Iglesia arremetió con fuerza contra las mujeres que optaron por esta medida, quienes fueron estigmatizadas y socialmente excluidas en la sociedad aberrante de doble moral de la época.

al voto femenino y la inclusión de la mujer en puestos de poder. Pero, las mujeres no sólo cuestionaron aspectos relativos a su género, sino que intervinieron con críticas y denuncias sobre los problemas de orden político, bélico, social y económico (*Ibíd.*: 14).

Situación que permite afirmar que la sociedad boliviana pudo continuar su marcha gracias al trabajo femenino que asumió el reto, venciendo múltiples limitaciones de tipo sociocultural, político y económico.

Durante la Guerra del Chaco (1932-1935), ante la adversidad y súbitamente atrapada por ella, irrumpe la mujer boliviana en escena. Despertando sus potencialidades y buscando sus propias respuestas para revertir o paliar las desgracias que trajo consigo la emergente situación (*Ibíd.*: 13).

A pesar del dolor y el abandono, las mujeres tuvieron que reinventarse para seguir adelante. Este protagonismo es tendenciosamente ignorado en el discurso oficial que da cuenta de la guerra, no solo de la historia y política, sino de la economía, cultura, y literatura misma. Salvo, quizás, algún relato como el de “La coronela” de Augusto Céspedes, sugiere la fuerza que tiene la imagen femenina para reforzar el imaginario del soldado combatiente, además de su capacidad de generar esperanza y vida durante la batalla.²⁵

Durán y Seoane explican que, de manera paralela y en similar dimensión a la participación de la mujer en general, la actuación individual de varias representantes del género femenino motivó episodios de excepcional valor histórico. Mujeres anónimas intervinieron con gran sensibilidad, visión y valentía. Unas a través de la acción directa como Rosita Aponte que perteneció al Servicio Secreto del Ejército boliviano, desde donde prestó invalorable servicios; otras como Martha Mendoza de gran sensibilidad social e intransigente línea moral y Ana Rosa Tornero, creativa líder carismática. Mendoza y Tornero, entre muchas más, desempeñaron una destacada actuación como periodistas, maestras y bolivianas identificadas con el dolor del pueblo.

Ellas fueron parte importante y representativa de la mujer sin voz. Comentaron críticamente sobre aspectos políticos y sociales, propusieron romper con el sistema patriarcal tradicional, señalando vías que posibiliten el avance progresivo hacia la emancipación de la sociedad en general y el de su género en particular. Las autoras mencionadas afirman que:

²⁵ Se puede ver el cuento de Augusto Céspedes en *Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco* (1997 [1936]).

La mayoría de las mujeres de la clase alta y baja se integraron en asociaciones femeninas o se afiliaron a la Cruz Roja y otras sociedades de socorro desde donde sirvieron de apoyo y relevo a los movilizados. De un momento a otro tuvieron que tornarse en enfermeras, costureras o dactilógrafas e iniciaron una profesión que a muchas de ellas les serviría para su sustento (*Ibíd.*: 69).

El estudio de Durán y Seoane revela que hubo participación de monjas que coadyuvaron con las enfermeras y las “madrinas de guerra”, personajes que pertenecían a las Filiales, quienes no limitaron su ayuda al campo social sino que ingresaron al espacio político, organizando y financiando charlas y propagandas explicativas de los derechos sobre el Chaco (*Ibíd.*: 81). En este concierto, la mujer del pueblo no estuvo ausente. El protagonismo de la mujer fue elogiado por la prensa de la época de la siguiente manera:

Esta labor de retaguardia fue, sin lugar a dudas, un pilar fundamental reconocido por la opinión pública que equiparaba su trabajo con el realizado por las heroínas de la independencia, *las mujeres están llevando una labor, cuya magnitud no es posible todavía medir, esta poderosa fuerza espiritual que parte del alma de las mujeres, sea también el arma formidable e incruenta de la defensa nacional* (*Ibíd.*: 74; el énfasis corresponde a las autoras).

La participación de la mujer en la Guerra del Chaco trascendió la difícil tarea de servicio y cuidado, tal como señalan Durán y Seoane. Su participación suma los nombres de muchas mujeres por la labor social que cumplieron para beneficio de la sociedad de la época. Reconocimiento que no se registra como corresponde en la valoración oficial del suceso.

Remarcamos el sentido de la microfísica del poder de la guerra y la lógica perversa de su maquinaria política, relacionada con una estructura de mando que niega el derecho y la existencia digna a los seres que subordina, quienes combaten a costa de sus propias vidas. La mujer boliviana, inmersa en ese ambiente, resultó ser la última pieza del engranaje bélico, cuyo funcionamiento gozó de su participación y compromiso.

No se puede dudar de la importancia de la presencia simbólica y real de la mujer en la historia de Bolivia, mucho menos de su protagonismo en los momentos de guerra, ni en los eventos históricos relevantes. Ximena Medinaceli en *Alterando la Rutina* (1989), se ocupa del protagonismo que tuvieron las mujeres del pueblo en la década de los años veinte en Bolivia, verdadera simiente para valorar el impacto del poder de una organización femenina que repercutió más allá de su época, pese a la invisibilización de sus logros.

Mundy mira con recelo el protagonismo de la mujer de su entorno social. También está en contra de los usos y costumbres de la mentalidad patriarcal en boga de un círculo que no tiene la menor intención de corregir su postura excluyente y misógina.

Para las instancias de poder, la crónica de Hilda Mundy resulta ser una afrenta provocativa, porque sale de los esquemas de la racionalidad de la época. Contra toda adversidad, el tono rebelde de su mofa se deja escuchar de manera contundente. Su risa envuelve la atmósfera, suena y resuena a través de sus palabras. La versión de su crónica de guerra relativiza el orden vigente de principio a fin.

Mundy observa, describe, registra, reflexiona, explica y ataca escribiendo. Su pluma, como ya lo dijimos, rastrea la lógica con que se ordenan los movimientos bélicos. Interpela el bochorno de la actuación “patriótica” y la pasividad de la estirpe femenina de la que forma parte.

A pesar de lo dicho por Durán y Seoane, Mundy insiste en la indiferencia de la mujer que tiene al frente porque prefiere permanecer en su sitio de *confort*. Critica su actitud impávida frente al horrendo desastre de la guerra. Percibe la indiferencia femenina como un escándalo que la disminuye y envilece, más aún, en ese contexto patriarcal que su propia actitud no permite superar, temática que trataremos ampliamente en el apartado dedicado a la mujer.

La poética de la ironía y el sarcasmo frente a la guerra

El siguiente texto permite acercarnos con mayor proximidad al procedimiento con que la escritura de Mundy materializa su percepción de la guerra. Veamos:

LA RETINAS...

Las retinas que asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo, rigideces históricas o frases de filosofía honda y meditativa. Difícil. *Tan solo es la cosecha de un espíritu sensible que se bebió los paisajes de una guerra como un helado cualquiera.*

No puedo ofrecer ni el detalle de las negociaciones pacifistas, porque cuando tuve la ocurrencia de tomar un periódico, fue para ejercitar pajaritas de papel...

Me irritó siempre la etiqueta de “parada” de la política internacional... y ni siquiera me es agradable citarla.

Con todo esto adelante... (Mundy, 1989: 17)

Palabras con que Hilda Mundy inicia *Cosas de fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*. El tono irónico de la crónica expresa la valoración irrelevante que hace de la guerra. Su mirada banaliza el evento a contramarea del pensamiento histórico-político, desde el lugar de afrenta menos pensado e intransigente: la condición femenina ¿Una mujer que se ocupa de la Guerra del Chaco en la década de los años treinta en Bolivia? ¿Con qué objetivo y recurso? No es usual. Su actitud displicente rompe la percepción social de la mujer del momento. Mundy explica, que “[t]an solo es la cosecha de un espíritu sensible” el que conduce esa extraña forma de ser femenina que bebe la guerra como si fuera “...un helado cualquiera”, cualidad inconsistente que atribuye al mayor y **sólido** evento de nuestra historia: La Guerra del Chaco. Es importante advertir cómo la última expresión de la crónica resignifica la batalla y desplaza su importancia.

Para pensar mejor el uso de metáforas desolemnizadoras acudimos a un pensador actual; el sociólogo polaco de origen judío; Bauman (2000), quien encuentra que la imagen del estado líquido de la materia identifica a la sociedad moderna. Afirma que en ella todo se disuelve, puesto que no existe nada sólido ni permanente, incluso se derriten “los vínculos entre las elecciones individuales y las acciones colectivas”.

Sabemos que la génesis del Estado nación es una característica importante de la modernidad. La Guerra del Chaco significa en Bolivia el símbolo de su surgimiento. Mundy, como vimos antes, reacciona de manera burlona ante su configuración. Es la ruta que sigue para interpretar el carácter patriotero y absurdo del hecho que ridiculiza, asumiendo que es similar a un “helado cualquiera”. Su crónica rebelde recrea de esa manera una imagen nueva. Para representar la irrelevancia de la Guerra del Chaco acude a algo banal y cotidiano: la paleta de hielo, vuelca el sentido del referente y resemantiza el campo histórico de disputa como algo que discurre. En esa medida y solo en esa, puede osarse una analogía con las palabras de Bauman, la ironía crítica ya vislumbra esa disolución de lo sólido patriota en lo líquido del sinsentido o la falsedad de dicho presupuesto.

Para valorar más el lugar de agravio del texto es importante recordar y comprender que la crítica femenina, tampoco goza de reconocimiento social alguno en el contexto social de la guerra. Mundy propone figuras que anudan fino los sentidos que contratacan el pensamiento y la acción bélica del momento histórico. La libertad de expresión de su escritura que, desordena y quita trascendencia a la narrativa oficial, resulta ser un gesto vanguardista que es necesario distinguir frente a la actitud de la crítica tradicional, que también la expulsa.

Para el espíritu contradictorio de Mundy; nada de lo que se piense, diga ni haga en la guerra es importante ni necesario. Hacer “pajaritas de papel...”, imagen de falso vuelo, es suficiente; lo único que inspiran las palabras de los acuerdos de paz que abomina y descarta, por ser la mayor afrenta que el evento provoca. La metáfora líquida de Mundy representa la inconsistencia de una política nacional e internacional que su crónica destroza.

Como ya indicamos, Mundy acude al uso del humor negro mediante la sátira. Es un tipo de humor que se ocupa de los asuntos más difíciles para el ser humano y polémicos para la sociedad. Su cualidad se caracteriza por su presencia cómica. En el caso de la escritura de Mundy, se detecta en algunos asuntos, relacionados sobre todo con la Guerra del Chaco y la sociedad de su tiempo, asuntos que incluyen el uso del sarcasmo, figura retórica de burla mordaz de alto ingenio. Recordemos que el uso de la sátira en la poética de Mundy es recurrente y que posee un *ethos* marcado, codificado negativamente, es despreciativo, desdeñoso y se manifiesta en la presunta “cólera del autor”. Comunicada al lector a fuerza de invectivas. El modelo teórico de Hutcheon presentado, contribuye a comprender el mecanismo de la sátira.

Hemos descartado la pretensión moralizadora de Mundy, la sátira que usa no pretende hacerla mejor, ni resaltar su calidad moral, tampoco quiere enfatizar su astucia, ni desmerecer la valoración que ejercitan los demás sobre lo que acontece en su mundo. No se ocupa de realzar su mirada ni de restablecer el valor de las cosas. Como ya dijimos: su sentido del humor muestra el conflicto y “ambivalencia” que siente frente a su mundo. Es crítica y mordaz, pero sin trasfondo moral en sus observaciones; si acaso, desencantado.

Mundy ejercita una y otra vez la ironía y el sarcasmo, germen productivo de su poética para referirse a la guerra, gesto que extiende a todos sus textos, incluso a aquellos de tono más reflexivo y de aparente carácter conceptual en los que cuestiona el sentido de la patria, la nación y valores aledaños. Es la tendencia inquebrantable de su intransigente ruta crítica.

La risa de Mundy es compleja; despliega múltiples pensamientos, sensaciones y emociones que logran desconfigurar el boceto que escudriña. Ella se burla sin advertir ni prevenir consecuencia alguna, lo hace porque le divierte el sin sentido de las actuaciones absurdas que se dan en el cruento escenario que observa. Sostiene su actitud hasta lograr romper la falsa y monótona imagen en la que los seres casquivanos de ese mundo pretenden cobijar sus actos.

La ironía y el sarcasmo, amargo y cortante, son el lugar común desde el que Mundy desplaza su escritura. Su burla, como dijimos antes, se familiariza con el tono sarcástico²⁶ de “Cuentos Chaqueños” de Pacheco (Siles Salinas, 2013), quien también escribe en tiempo de guerra desde una postura antiheroica.

La crónica de Mundy engarza su lenguaje con los contrasentidos que encuentra en los actos de los protagonistas de la guerra. Su juego trastoca la lógica, su pluma desata el sentido del evento bélico a su manera, cumpliendo la función de retaguardia que se atribuye por decisión y voluntad propia, en una época que escrituralmente, como vimos, no estaba tan sola; frente a la cual su posición femenina la distingue.

El tono de la crónica de Mundy sintetiza el sentimiento y la mentalidad de una época histórica en Bolivia que no termina de destilar su amargura por la grieta que abre su voz inusual de vanguardia. Su apelación al recurso de la ironía y la sátira²⁷ en la crónica constituye un arma contundente para el ejercicio de su crítica social. Puesto que “el poder no soporta el humor”²⁸ podemos comprender el motivo por el que se la expulsa de su ciudad natal.

²⁶ Cuyas características vimos en el apartado sobre la literatura de la Guerra del Chaco.

²⁷ Los recursos del humor son una constante en la obra de Mundy. Asunto que retomaremos en los capítulos siguientes. Con mayor precisión en el capítulo sobre la mujer, nos referimos particularmente a la ironía y la sátira.

²⁸ Andrés Gómez Bravo. “Sátira y periodismo: el peligroso poder del humor” (2015). Disponible en:

Capítulo dos: la ciudad

Figuraciones de lo urbano

En el doble contexto de lo urbano y moderno por un lado, y de la guerra, por otro, no fueron pocos los escritores que pensaron la ciudad y su relación con el nacimiento de una nueva subjetividad. En este capítulo nos referimos a la configuración que claramente hace Mundy al respecto. Sin que sea pertinente comparar París con Oruro, vale la pena destacar cómo Mundy ve llegar esta modernidad y apunta críticamente los efectos que esta tendrá en los sujetos. Sabemos que en la década de los años treinta del siglo XX, Oruro:

[Era] una ciudad cosmopolita de intenso comercio de todo tipo de bienes incluidos los de la moda y el arte. El capítulo destinado a Oruro de [...] *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* nos presenta una ciudad de intensa actividad comercial, con casas importadoras, y exportadoras, hoteles, fábricas, librerías, bodegas, sastrerías, clubes sociales, centros artísticos (Ayllón, 2004: 9).

El diseño de la ciudad²⁹ que configura el espíritu vanguardista de Hilda Mundy desde Oruro,³⁰ su tierra natal, en plena época de la Guerra del Chaco en Bolivia (1932-1935), es complejo. La voz poética advierte en “URBE”³¹ que: el “[t]ejido

<http://www.2lateral.com/noticia/satira-y-periodismo-el-peligroso-poder-del-humor/>

²⁹ En Bolivia, el siglo XVII ubica el antecedente histórico de la ciudad que se consideró como el centro del mundo colonial: La Villa Imperial de Potosí, cuya historia registra el cronista colonial Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (2000). Mundy construye desde Oruro, su próspera tierra natal, un imaginario complejo y crítico de la ciudad moderna que surge a principios del siglo XX.

³⁰ Para tener una imagen lo más próxima posible de la ciudad de Oruro acudimos a Elvira Cárdenas Román, quien textualmente dice: “Pinto brevemente la ciudad de Oruro fue fundada por Manuel Ascencio Padilla el 1º de Noviembre de 1606, como Real Villa de San Felipe de Austria resultado de su grandiosa riqueza industrial minera, convirtiéndose en centro minero. El 5 de septiembre de 1826 se creó el departamento de Oruro, a donde llegaban gentes de todos los países del mundo, criollos e indígenas que se entremezclaban en afán de trabajo, convirtiéndose en un centro cosmopolita. La ciudad fue extendiéndose hacia ‘papel pampa’, contando con una población de 72.000 habitantes, más que la capital francesa [...] Durante la presidencia de Aniceto Arce, Oruro saborea los beneficios que reporta una locomotora. El ferrocarril penetra en la ciudad y el pueblo compuesto por ciudadanos de diversa nacionalidad, festeja la llegada del monstruo mecánico con bulliciosa algazara y entona el himno al trabajo y a la paz [...] se convierte en el centro vial del país, donde convergen todas las vías carreteras, con sus avenidas asfaltadas, dotado del principal elemento: el agua más dulce y saludable; la primera ciudad con servicio de Teléfonos Automáticos que le sirvió para comunicarse con el interior y exterior del país [...] Es la primera ciudad deportiva que cuenta con el ‘Oruro Royal’, fundado el 26 de mayo de 1896. Fue semillero de deportistas, contaba con football, atletismo, golf, tenis, box, ciclismo, motociclismo, pelota al canasto o básquet ball y pelota de mano o k’ajcha. Estas disciplinas se practicaban en canchas de la zona norte [...] Durante los años que duró la Guerra del Chaco, pese al horror de la misma, enfrentó una misión revolucionaria y digna [...] Por el intenso trabajo que practican se la nombra Capital Industrial de Bolivia” (Cárdenas, 2011: 35-37).

³¹ “URBE” es la denominación de la segunda parte de *Pirotecnia* en la que Hilda Mundy dedica sus versos de prosa poética vanguardista a la ciudad. Esta sección está conformada por 24 textos que se dedican a los objetos y la vida de la ciudad. El texto No 25 alude al uso de los puntos suspensivos y el lenguaje. Cierra con el cuento “Absurdo de diez metros de profundidad”.

irregular de calles... centrales... intermedias... 'suburbiales'..." (Mundy, 2004: 117) se altera para dar lugar a las nuevas interacciones sociales que plantea el momento. Ante sus ojos se levantan sorprendentes "[h]oteles fantasistas: dibujos geométricos de confort con 50 por ciento de cristales" (Ídem) que exigen armar la rutina de manera diferente. Además, deja entrever el impacto de la arquitectura naciente en la construcción de una subjetividad ciudadana que altera su manera de pensar, sentir y afrontar su vida cotidiana.

El imaginario poético de Mundy sobre el espacio urbano se acompaña de la estética y el ritmo de un erotismo citadino inusual, representado en las "[o]rquestas de mujeres: doble entretenimiento musical y panorámico a base de blues y piernas armónicas" (Ídem), y del espectáculo de las calles que ostentan "[a]visos luminosos...", cuyo brillo resalta y persigue la línea de los "[p]aseos congestionados en las avenidas de moda" (Ibíd.: 118), por los que se desplazan sus habitantes, quienes reacomodan sus cuerpos, y estilo de vida, al compás de un mundo que lanza nuevos y difíciles retos.

Pronto surgen en su visión figuras contradictorias de la urbe. Observa que "([l]os tumultos en la corriente de la calle considerada tubo intestinal son obstáculos indigestivos)" (Ídem). Presiente el caos de la multitud que provoca angustia, tedio y fatiga. Advierte la sensación de abandono que ocasiona el caminar sin rumbo de los personajes que marchan solitaria y mecánicamente sin hablar, ofrecer, ni recibir gesto alguno de atención ni afecto, gente que pasa inadvertida por las sendas extrañas de esa especie de germen de los sitios impersonales. Estos temas son tratados más tarde por el antropólogo y etnólogo Augé en *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1996), que es pertinente nombrar. Pese a que el autor se ocupa de las ciudades contemporáneas modernas del norte, la lucidez de Mundy presiente de manera temprana la sensación de abandono en la ciudad de su época.

Augé acuña el concepto de "no lugar" para referirse a los puntos de encuentro masivo y despersonalizado producto de la ciudad moderna, espacios a los que los nuevos habitantes tendrán que **doblegarse**. Se trata de zonas de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como

“lugares”. En su visión, son sitios que no pueden tener usos antropológicos, históricos o vitales como aquellos espacios en los que las personas se relacionan.

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta (Augé, 1996: 41).

En ese sentido, un “no lugar” carece de la configuración de los espacios porque es un espacio circunstancial, casi exclusivamente definido por el pasar de los individuos. No personaliza ni aporta identidad porque no es fácil interiorizar sus aspectos o componentes. Y en ellos la relación o comunicación es artificial. Aludimos la obra de Augé porque la visión lúcida de Mundy advierte el surgimiento del síntoma del “no lugar” en su ciudad, donde, quizás, lo único que comparten quienes comienzan a habitar ese mundo sea la mirada extraviada, el temor y la desconfianza que causa el descubrir que los demás habitantes representan un obstáculo en su recorrido.

En los textos de *Pirotecnia*, que serán ahora el corpus de estudio, la voz poética se expresa en prosa poética.³² Prosa que construye un entre lugar en medio de los géneros que al no hallar un sitio la conduce a crear un espacio distinto desde donde manifiesta la sensación de abandono, en un signo de paréntesis que es necesario advertir como señal de la ambivalencia que siente ante las sorpresas de una ciudad que problematiza por su difícil configuración (Mundy, 2004: 118).

[E]l concepto de lo urbano se ha ido transformando [...] desde una concepción estrictamente espacial hacia la comprensión de un fenómeno complejo en cuya dinámica convergen una serie de factores sociales, económicos, políticos y culturales (Bonilla, citado por Córdoba, 2008: 9).

Es una realidad necesaria de escudriñar porque compromete la esfera de la vida de quienes la habitan. Hay que intentar comprender la complejidad del surgimiento del fenómeno citadino en su propio contexto histórico, político, social, cultural y económico. Su imagen es controvertida.

El humor de la voz poética destaca con ironía la fascinación que siente por la ciudad que se levanta ante su mirada. Acuña de manera precoz agudas críticas.

³² Forma de escritura libre de los elementos formales de la métrica y ritmo del verso tradicional. Brinda “una grata sensación de libertad”. Disponible en: “Prosa poética” (s/f). <http://www.escriitores.org/curso/cursos-directorio/4087-prosa-poética>

Su prosa poética expresa sentimientos, sensaciones e impresiones, celebra el advenimiento con un sentimiento extraño, actitud que manifiesta su posición ante la emergencia de los objetos que surgen en época de guerra y detienen su acuciosa mirada. Mundy indaga, mediante la forma de su juego escritural, el significado de su entorno. Presta atención a la interpretación que provoca la inserción de las cosas en el nuevo modo de vida.

La escritura poética que estudiamos, representa en las imágenes de las cosas de la urbe las relaciones sociales que los habitantes entablan. Su observación crítica permite advertir que “la variación geográfica está construida socialmente”, tal como como afirma Massey en *Ciudad, espacio y vida* (1998).³³

La posición de Mundy frente a la modernidad es consecuente con el razonamiento del movimiento de vanguardia al que adhiere su pensamiento y sensibilidad. Su prosa poética problematiza la fuerza que tienen los artefactos para subvertir el orden y promover el surgimiento de una nueva mentalidad. Observemos el pasaje en el que organiza la utilería, marcha y contramarcha de los **personajes** de la ciudad en los que fija su atención. Es importante notar su tono y reflexión sobre la profunda significación que tiene este afán en el rearmado del sentido de la vida, en una atmósfera en la que abruptamente sobreviene el cambio, tal como muestra el siguiente fragmento:

«Calla doña raposa, don león, don caballo. Avanza doña grúa, don cilindro, don émbolo»...

[...]

... Grúa—Cilindro—Émbolo, cual si constituyesen personajes de la S.A. de la moderna urbe.

Escenografía 936: Red de alambres telefónicos: Fábricas, Casetas de telegrafía, merecen más reverencia que campos bucólicos con vacas, patos y lombrices.

El último estilo neorítmico que canta a la máquina, como plumero pelilargo barre todo lo sentimental, lo roído de las delicadezas de la moda vieja.

[...]

Además —¿habéis pensado que el ruido de los motores y las usinas hacen menos fúnebre los cementerios?

³³ Dooreen Massey aborda el tema desde la organización y reorganización del espacio económico nacional: un desarrollo desigual, regional y local. Su enfoque es de género.

Aún la misma muerte —supongamos una carbonización por alta corriente— ya no es de aparatos fórmulas...

Un guiño... y una velocidad de 300 kilómetros por hora un alma que vuela al cielo a horcajadas en el vapor de la fuerza eléctrica.— (Mundy, 2004: 119-120).

Mundy exalta burlescamente la dinámica de la modernidad que tiene al frente, delata la ansiedad avasalladora de su espíritu mecánico. Tiene la sensibilidad de advertir los cambios que plantea el nuevo escenario, plasma su incomodidad en su arte. Abandona el tono modernista vigente y más bien se acerca a contramarea a la expresión vanguardista de Marinetti, burlándose de uno de los motivos preferidos de su estética futurista, asunto que trataremos más adelante, cuando abordemos el tema del automóvil desde su perspectiva crítica.

Mundy plantea el sentido de los atributos de la ciudad. Los objetos en su poética constituyen representaciones simbólicas de las transgresiones que plantea su tiempo. Intenta mostrar jocosamente las ventajas de la **desorganización** del entorno y ofrece a contramano la imagen del mundo que se superpone. Su esfuerzo desolemnizador encara el doble sentido del proyecto de la modernidad.

La ironía se asienta en la paradoja de la velocidad como el máximo criterio de orientación posible. La voz poética insiste en rebuscar el doble filo del desarrollo técnico al que aspira el momento, e indaga sobre el consecuente cambio del relacionamiento sociopolítico cultural que provoca. Este afán responde a la problemática de la configuración “tensa” de la construcción del diseño urbano en nuestro país y en América Latina, tal como afirma Adrián Bonilla en la presentación de *Lo urbano en su complejidad: Una lectura desde América Latina* de Córdova (2008). El panorama de ninguna manera es llano, ni pretende mostrar el evento de manera simple, ni de polarización mecánica.

La bombilla eléctrica que alumbra el espectáculo nocturno de la ciudad es la criatura que se convierte por excelencia en la metáfora que representa a la modernidad. La sorprendente energía que emite, no solo permite la prolongación del tiempo, ni la amplitud del desplazamiento espacial (por un sin fin de rutas inesperadas), sino la transformación del espíritu de la época; fenómeno que arrastra la suerte y el destino de sus habitantes a un lugar en el que aparentemente todo es posible. Es la imagen que recoge Mundy para ilustrar la

propuesta ilusoria de la multifacética ciudad que percibe su mirada, cuyo asombro paraliza.

Mundy mira con sospecha el escenario que surge. Su gramática permite entrever la violencia con que lo nuevo desplaza y descarta lo anterior. Este reordenamiento significa no solo el entrelazamiento, sino la **superposición** de diferentes visiones de mundo. La nueva perspectiva instaaura, definitivamente, otra manera de afrontar la vida.

Todo resuena estruendosamente en el imaginario urbano que la voz poética celebra irónicamente al exclamar: “¡Qué bella es la vida en un semidelirio de coctel y jazz!” (Mundy, 2004: 121), en el que la vida se renueva con un sabroso “[c]ocktail: Quinta destilación de uva. Gotas de limón...” (*Ídem*), procedimiento de alquimia sutil que parodia el devenir semiamargo de la vida de los hombres y las mujeres del entorno de Mundy.

Quienes habitan la urbe filtran sus modos de sentir, pensar, ser y hacer la vida **dócilmente**, cambian el alma y el cuerpo para ser parte de la nueva especie citadina. Cumplen la exigencia de la fase reciente sin replicar. Actitud que revela la razón del temperamento enardecido de Mundy. La **metamorfosis** se consuma en la enajenación y el ciclo parafernático de los fierros, las ruedas y los cables que tienden a desplazar las formas rústicas. Tiene que suceder el desarraigo; los seres de ese mundo nunca más serán los mismos, porque la transformación que la circunstancia impone, exige el aprendizaje de habilidades que habrá de garantizar, inexorable y gradualmente, su propio exterminio, tal como reflexiona, más tarde Bauman en *La sociedad sitiada* (2004), *Amor líquido* (2005), *Vida de Consumo* (2007) y el conjunto de su obra crítica sobre la modernidad, producción que compartimos por su agudeza frente a la exacerbación de la propuesta y sus trágicas consecuencias históricas. Mundy mira la devastación de ese medio desde una posición escéptica temprana que sorprende por su lucidez y singularidad anárquica. Veta necesaria de ser explorada, comprendida e interpretada como fruto precoz de su tiempo.

La urgencia de aprender las reglas del movimiento citadino, apremia para poder desplazarse sin correr riesgo. El tono de la voz poética deja presentir el peligro arrasador del fenómeno; hecho que comienza y pretende denominarse más

tarde como “los desafíos de la gestión urbana; lo urbano como proceso de comunicación y aprendizaje; y construcción social de lo urbano” (Bonilla, citado por Córdova, 2008: 10). Se trata, no solo del producto de una construcción estética, sino de la transformación integral de la vida, situación que Mundy destaca desde el centro mineralógico comercial más importante del país en el momento de la Guerra del Chaco. He ahí el motivo de su acierto. Su preocupación cuestiona y desata múltiples sentidos de la urbe.

Para reafirmar la significación del cambio, al compás de la música de un novedoso instrumento de viento que ameniza el evento, la voz poética intensifica el ritmo de celebración con las siguientes palabras:

Con Cocktail y jazz se pierde el orden cronológico del tiempo.

Cuando se oye **saxofón** es epiléptica la inquietud del ritmo. Hay un deseo de escanciar la última gota de ilusión-aperitivo a los pasos del baile, para marcar al final un martilleo armónico.

La transición cortada de los platillos hacen canales en los movimientos y los pies danzarines tejen figuras que multiplican los casilleros del parquet (Mundy, 2004: 122; el énfasis me corresponde).

El sabor especial de la mezcla de bebidas, y el poder del baile, anuncian la sentencia de que la actitud tiene que cambiar, porque “[p]ara sentir con intensidad plena la vida de la ciudad, hay que fugarse de los límites lógicos y de lo pre-establecido, remozando la sensibilidad con ‘flejes’ nuevos” (*Ibíd.*: 123).

En medio de lo más serio, crítico y reflexivo, la poética de Mundy juguetea y abre instantes de un humor sin límites, veta que conduce a valorar el acontecimiento y el significado ambivalente de la construcción urbana, por una ruta que contraviene las certezas y costumbres más sólidas de su tiempo. Su actitud polémica constituye un reto importante para apreciar un mundo, cuya **seducción** cuestiona a contrapelo de la fascinación colectiva del momento.

La crisis del temperamento de Mundy encuentra un descanso y respira. Su mirada se torna momentáneamente hacia un horizonte de **galantería**, permitiendo un instante de disipación. Su interpretación se consume en su propio ánimo. La voz poética exalta irónicamente la vitalidad de los nuevos hábitos de la ciudad, diciendo:

Como un juego de entretelas grises la ciudad da «Buenas Tardes» sacándose el sombrero.

Saludo de las 6 a 6 y media p.m.

Media hora que lánguidamente **sandunguea** por el pasaje del día y la noche (*Ibíd.*: 125; el énfasis me corresponde).

En el pasaje anterior, Mundy construye la imagen de una **ciudad gentil** en la cual las mujeres y los hombres deben aprender a vivir el orden vertiginoso que comienza a marcar de manera inexorable el ritmo de sus vidas. La figura de la ciudad se pregona en los siguientes términos:

Duda en los globos eléctricos acerca de si deben inflamarles las entrañas.

Fracción decimal de tiempo en que el gracioso pelele oculto tras los hábitos caseros, se siente atraído por la calle, el automóvil, el amor, los platos fritos (*Ídem*).

Es una imagen seductora que encandila y atrapa con la dinámica creciente de sus circunstanciales y fugaces ofertas mercantiles. El siguiente pasaje insiste en mostrar las cualidades del espacio urbano. Veamos:

6pm. Y la calle es una coqueta subyugante.

Sea para admirar el difumino del cielo, las ojeras de una tigresa solitaria o los carros que tienen algo de desierto en su giba dromedario (*Ibíd.*: 126).

La voz poética vitaliza novedosamente los objetos modernos y la tarea funcional repetitiva que cumplen para mostrar los atributos inciertos de la ciudad, cuyo extraño surgimiento presencia en época de guerra.

La pluma de Mundy da vida y destruye a su antojo. Su posición ambigua siente encanto y desencanto sobre cuanto se levanta, mueve y avanza mecánicamente alrededor. Jocosa, ilustra, usando paréntesis, el rumor que su escritura desata: “([u]na voz dice que los “autos” se mantienen grávidos. Por una aberración fisiológica, dan al mundo los motociclos, como recuerdos palpables de amores con bicicletas de alquiler)” (*Ídem*). Figura que muestra el movimiento de la **metrópoli** que nace representada por el girar constante de las ruedas de los autos, motociclos y bicicletas que superan el panorama anterior. Basta imaginar el camino en el que se desplazan para comprender la construcción vertiginosa del nuevo paisaje.

Las cosas rodantes a las que Mundy alude permiten entender que el equilibrio y la reproductividad de ese mundo dependen de la movilidad constante que pueda

ejercer sobre su propio eje, basta que se detenga una fracción de segundo para quebrar su estabilidad. Peligrosa mecánica que permite advertir las consecuencias nefastas de su dinámica. Todo el sistema podría derrumbarse si alguna pieza se quiebra o trava.

Llama la atención la actitud contradictoria que siente el espíritu de Mundy frente a las cosas de la modernidad, pese a la seducción que ejercen, las interpela. El humor negro (entendido como un ejercicio mordaz que toca los temas más escondidos o temidos por una sociedad) que siembra, cosecha y administra con su racionalidad, inculca la dosis necesaria para mirar con recelo los objetos y permite advertir el sentido grave del “peso de las palabras” con que articula sus signos de vanguardia.

Con humor festivo, erotiza las cosas nuevas que presenta su mundo. Celebra y cuestiona el afecto que entablan los cables entre sí, en un espacio que ofrece el disfrute entre el lujo, la mecanización, el riesgo de la velocidad y la incertidumbre de las paradojas modernas.

La siguiente cita reafirma su postura:

... hay suspiros de pasión en las chimeneas por los pitones snobs y besos de distancia de los postes con las torretas telefónicas.

Toda una palpitación de vida y amor en los congestos ciudadanos.

Hora de saludo: 6 a 6 y media p.m. (Ídem)

El gesto de animación de las cosas citadinas revela el destino incierto de los seres humanos que tienen que aprender a vivir entre el humo y el calor artificial de las chimeneas, cables y postes, desaprendiendo sus prácticas y afectando el poder de su memoria, los usos y las costumbres de su cultura ancestral.

En el nuevo contexto urbano “[s]urgen multifacéticas intersecciones e influencias recíprocas” (Massey). Se construyen novedosas y complejas subjetividades en un proceso que de ninguna manera es único ni lineal. Los objetos emulan la consistencia del difícil entramado urbano. Pero, en un mundo de cosas, las cosas son las que se desean y aman. La voz poética de Mundy contribuye a desentrañar el espíritu de la metrópoli, adviniendo la cosificación inminente de la vida.

Múltiples voces se enfrentan a la delimitación que marca el tiempo en el que se comienza a entablar relaciones mediadas por un aparato de timbre y tono artificial. Mundy se refiere al aparato telefónico y a los cables que suprimen la posibilidad de un encuentro “cara a cara”. Es el advenimiento de una humanidad que se discapacita a propósito en aras de la modernidad. Hecho social relevante que la pluma de Mundy significa como aislamiento y abandono socioexistencial. Contexto en el que surgen difíciles interrogantes: ¿Cómo organizar la vida en ese entorno? ¿Cuál es la esperanza? La poética de Mundy presiente, lúcidamente, las fatales consecuencias del contradictorio desarrollo técnico que acontece en su tierra. Más adelante retomaremos la figura del teléfono, para reiterar su sentido adverso.

Mundy señala la velocidad con que la época crea cosas y retroalimenta su mentalidad. Percibe cómo se transforma la subjetividad individual y colectiva ante las exigencias del consumo suntuario que se va produciendo en ese lugar. La voz poética invita a examinar ese espacio y participar en él racionalmente. Su sensibilidad advierte con humor los sinsabores de la nueva cultura y el letargo que provoca su monótona rutina, a propósito de lo cual anota: “[q]uien va al buzón a echar unas cartas... quien va al almacén a comprar unos fósforos... quien va al despacho plagado de penumbras tiene un aire de cansancio...” (*Ibíd.*: 127).

Ya hemos dicho que el nuevo ajetreo supone comprender su dinamismo. Es preciso ejercitar a quienes estrenan las flamantes calles e incursionan en el sendero del laberinto urbano. El código de la conducta citadina requiere su propia disciplina. La voz poética observa que algo rompe el éxito de la jornada, cuando: “[a] las tres de la tarde, las vías se visten de un medio aburrimiento” (*Ídem*). La sensación de cansancio es consecuencia del tedio ocasionado por el vacío que producen los nuevos hábitos. Los habitantes innominados de esta historia han sido enajenados de sus recursos para posibilitarse la vida, imaginar, diseñar, perseguir, alcanzar sus sueños con inteligencia y voluntad propia. Sufren y extrañan la pérdida entrañablemente, reaccionan aislándose, inclusive de sí mismos. Es un giro de conducta que transforma su existencia.

La risa crítica

La voz poética se mofa con una risa extraña y rabiosa. Los momentos de abulia existencial, individual y colectiva son de angustia por el lugar perdido que persiste en la memoria de quienes se sienten encandilados por el nuevo estilo de vida, cuyo imaginario trastoca la percepción mundyana.

La construcción de la compleja subjetividad urbana está en proceso, en un espacio en el que el pensamiento agudo de Mundy no plantea certeza alguna. El yo poético presenta una voz femenina incómoda, que hace trastabillar el fundamento de las “cosas de fondo” de su tiempo, para explicar la inconsistencia e inviabilidad de su propuesta: “[m]ientras estos cómodos muebles de la pereza se solazan en la media sombra de los gabinetes, sin saber siquiera que son obsesión de los cansados de las tres de la tarde” (Mundy, 2004: 128).

La imagen de aletargamiento que dibuja Mundy deja pensar en la relación entre la modernidad y el cansancio *sui generis* que provoca, como un síntoma importante de la época que adoquina no solo las calles, sino la sensibilidad, la mentalidad y las esperanzas. Lugar por el que “[p]asan los automóviles con música de motores satisfechos, amortiguados...” (*Ibíd.*: 131), desplegando la plenitud de un gozo extravagante.

Los motorizados, maravillas rodantes, son los objetos en cuyo habitáculo se abandonan y rinden los cuerpos mentados. Allí disfrutan su propio extravío. Esos artefactos que “[p]atinan lentamente acariciando el asfalto...” (*Ídem*), son los nuevos y triunfantes protagonistas que Mundy observa con recelo en plena época de guerra. La voz poética se burla sarcásticamente de los objetos rodantes con las siguientes palabras:

De bellos y artísticos semejan frascos de Colonia...

Se definen musicalmente por sus líneas melódicas, por

sus bocinas micro-saxofónicas... (*Ídem*)

Un extenso pasaje, necesario de recuperar, reafirma su mofa:

Este carro suave, encristalado es el reflejo del aristócrata holgazán que pierde la fe y la voluntad.

¿Por qué el hombre pospone sus piernas de innegable vitalidad, con neumáticos a prueba de manómetro?

En el automóvil nace el desenfreno. Los que caminan en él acostumbrados al derrumbe de paisajes, anhelan aún el derrumbe de la humanidad.

Los hombres inficionados de volantes, palanquetas, carrocerías no sienten la pelusilla fina de las cosas...

Incluso, los carros ofreciendo la molicie de sus asientos matan la actividad, la energía de las generaciones.

Mirad al carro que cito al principio, rodando un ocio de millonario y con la ridícula puerilidad de adelantarme... (*Ibíd.*: 131-132)

Las líneas anteriores reafirman la posición crítica de Mundy ante los curiosos artefactos que despiertan su burla, porque exponen la naturaleza improductiva de quienes ostentan poder, luciéndose, desfachatada y desenfrenadamente, en carros de última moda. Se refiere a esa aristocracia funcional, perezosa e improductiva, que pierde el horizonte de su pensamiento y sensibilidad por someterse a los caprichos de la naciente sociedad instrumental. Esta lo conduce al desastre, en un medio en el que lo más importante es mantener prestigio y ocupar el lugar privilegiado que, la sociedad diferenciada de la época, otorga. El fragmento poético anterior, ilustra la cualidad del escenario urbano que traza Mundy y las obsesiones de los seres cansados, carentes de iniciativa propia que lo habitan.

El espíritu de vanguardia de Mundy se rebela y burla con sarcasmo de la actitud de clase de los hombres y las mujeres de su entorno social, porque optan por postrarse, cómoda e indiferentemente, ante el escenario de la difícil época de guerra sin ningún reparo.

El yo poético se agita ante el comportamiento de su sociedad en ese fantástico mundo de volantes, ruedas, teléfonos, adoquines, diferencias sociales, económicas, ideológicas, políticas y culturales. Se muestra a la ostentosa y soberbia clase adinerada, con atuendos y coches de moda, que recorren caminos cómodos, mientras que la gente de pueblo se arrastra en los colectivos de "una categoría de esclavos" (*Ibíd.*: 133) para seguir la ruta social asignada. Comparten el aire de complicidad que los une como miembros de la misma clase social irrelevante, tal como reitera el siguiente pasaje: "Mientras los aerodinámicos pueden correr su elegancia por el radio urbano, persiguiendo la dirección de la flecha imaginaria, los autobuses esclavos de una ruta cansada, tienen el límite del va y ven de una sola avenida" (*Ídem*).

Son esferas cuyas expectativas sociales no concilian sus intereses en el mundo desequilibrado que la voz poética remarca, realidad ante la que se rebela. Mundy señala la incertidumbre y el absurdo de ese mundo. Sus excesos irritan su temperamento. Observa el comportamiento de las cosas modernas, objetos que en sus manos dejan de ser, por supuesto, simples cosas: “Los hábiles conductores de automóviles que ‘atiborran’ las calles de la población, y amaestran las bocinas chúcaras anulando su sistema nervioso, deben tener una obsesión: la Flecha del Tráfico” (*Ibíd.*: 135).

La imagen que construye Mundy reitera la indiferencia del ámbito en el que se repiten escenas de alta significación social como las que se presentan en el siguiente fragmento:

... Un aerolíneo burgués y bien rentado había atropellado a un ómnibus socialista
«Horizontalizándolo» sobre el asfalto.

[...]

¡Pobrecitos omnibuses!, que teniendo fresca la lección del atropello, marchan despacito a riesgo de repetirla por una seguidilla fatídica...” (*Ibíd.*: 137-138)

El pasaje ofrece atisbos sobre la inconformidad social y permite asomarse a la posición ideológica de Mundy. La cita recrea el enfrentamiento histórico de los grupos sociales antagónicos; fundamento del espíritu anarquista de la razón turbulenta de la voz que resalta el ultraje que sufren los “[p]obrecitos omnibuses”, humillados por esa especie explotadora de “[u]n aerolíneo burgués y bien rentado”, que personifica al grupo social dominante, cuyos desmanes revelan la poética de Mundy.

Así parodia Mundy el paisaje moderno en el que se encuentra. Identifica que las calles constituyen el escenario de múltiples e intrincados conflictos de intereses, y que el sabor del triunfo o la derrota es efecto del éxito del asfalto, que va cubriendo las vías de la ciudad hasta colmar la vida misma, cumpliendo con el designio del proyecto de desertificación.

La hazaña de derribar: “todos los parques de la ciudad” (*Ibíd.*: 139), inquieta, sobremanera al espíritu polémico de Mundy. Ella sospecha que comienza la inminente depredación del espacio que habita. Presume que el desastre tiende a extenderse. Su tono burlesco revoca el sentido de la modernidad. Como

predestinación o lúcida sentencia, expresa su crítica a las consecuencias de su surgimiento: “Me parecía lógico un barrido en regla de todos los estorbos ‘arbóreos’ y forestales, para convertir todos los parques en aireados estadios de deporte” (*Ibíd.*: 140).

De manera sugestiva, opone la estética urbana a la del espacio rural. El poema “DOCE” de *Pirotecnia* reafirma su postura: “En el artificio complicado de las construcciones, en el plano irregular de las avenidas, que se entrecruzan como hilos de una teli-araña, inmensa, el crepúsculo se hace cautivo y se encierra dentro de un ámbito-límite. Se empobrece. Se ridiculiza” (*Ibíd.*: 141).

La imagen que traza en la expresión “[e]l ocaso ciudadano difiere del ocaso campesino” (*Ídem*), percibe que en ese **artificio** se quiebra la relación del ser con la naturaleza y la cultura. En su perspectiva, la modernidad instaaura un espacio vacío de contenido. Advierte que en la reconfiguración de su ciudad, las murallas devienen en obstáculos existenciales de encuentro del ser humano con los demás y consigo mismo.

El fenómeno de urbanización va delineando una subjetividad que niega la posibilidad de garantizar una existencia plena, hecho que rompe la posibilidad de establecer vínculos de convivencia entre el ser y su mundo. ¿Pretende acaso Mundy mostrar las razones de la inviabilidad de la vida y la comunicación?³⁴

Contradiendo la valoración social del momento, la voz poética construye otra noción del espacio citadino. Tiene la habilidad de presentir su cualidad versátil. Exalta y relativiza su valor en su mofa. Su mirada delata la lógica con que los habitantes sortean y se extravían en “el plano irregular de las avenidas que se entrecruzan como hilos de una teli-araña, inmensa...”, que orienta sus pasos desprevenidos por la senda del proyecto civilizatorio que se torna, siguiendo el tono de Mundy, en una amenaza, porque sigue la vía de la asimilación o la muerte. Imagen grotesca que recuerda el arrinconamiento y la transformación existencial que sufre el personaje principal de *La metamorfosis* (1999) de Kafka,

³⁴ Es importante traer a la memoria el pensamiento del filósofo alemán Heidegger expresado en *El Ser y el tiempo* (1971), porque contribuye a complejizar la razón de la poética de Mundy en su crítica al mundo naciente. Recordemos que para Heidegger “En el ser coexisten radicalmente dos existenciarios que se implican con reciprocidad: el ‘encontrarse’ y el ‘comprender’ [...] el ‘encontrarse’ es de índole afectiva y activa (Citado por Gaos, 1971: 43-45).

Gregorio Samsa, ante la maraña burocrática de una modernidad que niega de manera sistemática el valor de la existencia humana.

La conversión de Gregorio en un insecto repulsivo constituye la metáfora que ilustra la época que anuncia la poética de Mundy, gesto lúcido en el que se hermanan ambas propuestas. Filiación que se puede admitir por el énfasis que colocan en la situación y destino del ser humano en el mundo contemporáneo. Los textos del autor “han puesto el dedo en la llaga de la vida tal como transcurre en la sociedad industrial moderna [...] en la *œuvre* de Kafka se encuentra la alegoría de una sociedad sin ningún fin determinado, pero que está claramente destinada a terminar en el sentido material (Lechte, 1994: 305).

Para remarcar la angustia citadina, la voz poética interroga al lector, quizás con alguna esperanza: “¿Acaso, no habéis visto al crepúsculo ‘aguardillado’, azoteizado y pequeño que ensombra a la ciudad?” (Mundy, 2004: 141). Cuestionamiento que usa adjetivos que delimitan el paisaje, ejercicio gramatical que contribuye a configurar su sentido, es la imagen que la voz poética desdibuja en un movimiento verbal instantáneo: “En reverso, ¡que concepto infinito se empalma en el ocaso campesino!” (*Ibíd.*: 142).

Acudiendo a los intrincados hilos de su memoria, entreteje la ilusión de tener la figura de un paisaje campesino armónico que pueda contradecir la estética desértica de la ciudad, cuyo horizonte se desgasta fatalmente en su memoria. Pensamos que advierte la incoherencia con que la modernidad adviene y que la imagen idealizada que construye “del ocaso campesino”, constituye parte de la dificultad que siente por recuperar lo que se diluye y pierde ante sus ojos. Mundy añora y sufre. Recuerda la energía de ese paisaje. La inmensidad de su mirada recorre aquel “[m]undo enorme, distendido, aplanado en la llanura extensa. Decoración rocosa de montañas. Amplitud ilimitada de paisaje objetivo. Donde las sombras-pajes de la ‘ocultación’ del sol, caen libres, soberbias, imponentes” (*Ídem*).

En la construcción del imaginario rural de Mundy, el campo constituye un espacio donde confluyen las fuerzas de la libertad y el aire puro, recuerdo que su memoria evoca para contraponer la realidad que acontece. El fragmento poético anterior expresa la adhesión de su pensamiento a la magnificencia del espíritu

campesino y el valor que otorga a la naturaleza, gesto que nos acerca más a la singularidad de su pensamiento frente a la arquitectura que se impone. Basta imaginar el carácter intolerante de su pluma cuando dibuja, en silencio y soledad, los trazos de ese “[m]undo enorme, distendido, aplanado en la llanura extensa”, como un verdadero páramo, para comprender el amor, la ilusión y la nostalgia que siente por la extensión del campo que se aleja irremediabilmente. Es suficiente advertir su rechazo ante las formas que se levantan para entender la frustración que siente. La ecología de su espíritu intransigente se inclina ante la figura de esa “[d]ecoración rocosa de montañas. Amplitud ilimitada de paisaje objetivo” que permite precisar el lugar desde el que habla: El inevitable sitio de dolor y coraje.

La escritura de Mundy asombra por el humor y la fuerza de su estado de ánimo, principal materia prima de su poética. Su risa se ensaña con las **pequeñas cosas** que surgen con la ciudad. Una interpretación simbólica permite cuestionar el rumbo incierto del nuevo escenario. Su gesto rompe con la ingenuidad de asumir ese mundo de manera automática.

Siguiendo el sendero crítico sobre la valoración de los objetos, por ejemplo, advierte la función de las losas de las calles de la ciudad diciendo:

Hay que poner atención nueva a la importancia de las losas públicas.

Hay que darles su lugar en el folleto, porque forman la ciudad y perspectivan el piso de las grandes avenidas (*Ibíd.*: 143).

Identifica las “losas públicas” como actores sociales que sufren el proceso de control e incorporación al sistema para convertirse en instrumentos útiles al proyecto de arrasar con todo. La voz poética otra vez vitaliza lo impensable. Inclina su mirada hacia los habitantes del piso. Se interesa por las losetas, atribuyéndoles una enorme significación social. Su gesto da cuenta del protagonismo histórico de los seres irrelevantes que habitan el suelo con una seriedad que confunde porque su lógica invierte el sentido de atención.

Mundy provoca reflexión sobre la disposición y función de las cosas comunes e ínfimas en la nueva ingeniería. Su habilidad escritural incorpora variables sociopolíticas importantes. El entramado de este juego novedoso de reconvencción semántica es recurrente en su poética.

Dedicar unos versos vanguardistas al “adoquín” en la década de los años treinta en Bolivia, en plena época de guerra, debió significar una afrenta importante y un gesto imperdonable su cuestionamiento burlesco a la ansiedad del momento. Definitivamente, su voz poética femenina se enfrenta al estilo romántico decimonónico de una generación, cuyo motivo de inspiración constituye el cielo azul, una estrella o una flor, motivos que su posición vanguardista aborrece.

Esta contravención estética ha podido influir en la desatención que ha sufrido la lectura de Mundy, como señaló Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia* (2002), quien se ocupó de desempolvar su obra del “olvidadero”. Coincidimos con que su condición femenina ha sido una variable importante para el soslayo de su lectura en un círculo social que ignoró de manera constante la presencia de la mujer.

La literatura apertura al mundo y proyecta una forma de vida. El horizonte que adviene la escritura de Mundy presenta una ciudad en la que cuesta vislumbrar una salida porque es extremadamente conflictiva y contradictoria. Pero, ¿a quién puede importar lo que piensa una mujer en el contexto patriarcal de una época en la que la irrelevancia femenina es un asunto natural? Para conocer la medida de la crítica literaria tradicional hacia su obra, basta recordar las palabras ya presentadas del renombrado crítico boliviano Carlos Medinaceli: “Hilda Mundy ha publicado un libro, *Pirotecnia*. –*No llega a la pirotecnia, es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses*” (Medinaceli, citado por Babtista Gumucio, 2012: 283; el énfasis corresponde al autor). Palabras que reafirman que Mundy trabajó a contrapelo en su época y que hirió con el filo estilete de su sarcasmo a la mentalidad más influyente de su tiempo, quien no duda en minimizar ni descartar su esfuerzo.

Retomemos otra cita referida al adoquín, cuya atención reitera la perspectiva escritural de Mundy:

El adoquín nació en el seno rugoso de un paisaje de piedras. Tuvo su pendularidad de cansancio como todas las rocas de natalidad perdida en los orígenes.

Se diría: su estado salvaje, dolménico.

Luego una mano de picapedrero lo cinceló; y geométrico y limpio de hinchazones y de aristas plurales, quedó ubicado en una calle cualquiera.

Vedle: urbanizado en el último plano, achatado, sencillo, aguantando en su torso las pisadas de todos nosotros —pobres mamíferos inferiores a los pingüinos de France—.

[...]

¡Pobre adoquín! (Mundy, 2004: 143-144).

Moldeado, aclimatado, humillado; presenta Mundy al adoquín-personaje, cuyo estado de ánimo ilustra la nueva forma de vida. Su risa se reincorpora cuando alude la postración que sienten las losas públicas ante el desprecio de una humanidad que su sarcasmo subvalora y descarta.

La voz poética se castiga con su propia sátira y reincide en su evaluación negativa a la “gran promiscuidad ciudadana” (*Ibíd.*: 148). Se rebela a la construcción que deteriora el aire de la ciudad, entorno en el que los representantes de la naturaleza, “[l]os árboles de las avenidas [...] pálidos, nostálgicos, extenuados de recuerdo” (*Ibíd.*: 147), representan solo despojos.

Observemos la cita en la que Mundy expresa su indignación ante el deterioro del paisaje de su ciudad:

Alineados –constituyen individualidades monocromas y estoicas.

Flacos de endemia se equiparan a los animales selváticos de circo, que agonizan tras los enrejados, por la libertad muerta.

Ahítos de urbanismo, cansados de ciudad, enfermos de exhibición, piensan en el bosque secular... inmenso... virgen... de sus antecesores (*Ídem*).

Las imágenes del texto anuncian la naturaleza muerta que arrasa y contamina irreversiblemente la atmósfera de la urbe. Mundy maltrata riendo. Se deshace en la hiel que destila su lenguaje. Se asesta el golpe a sí misma por estar inmiscuida en la desertificación de un paisaje en el que la condición de los árboles representa la destrucción, el cansancio y el olvido.

La voz poética ilustra el deterioro social con imágenes similares a las del infierno dantesco que ilustran la degradación constante; figuras monstruosas que constituyen su visión sobre la incertidumbre que ocasiona la desolación existencial de ese mundo en época de guerra. El fragmento anterior muestra la agresividad con que se uniforman las expectativas de los representantes de la naturaleza que la voz poética califica de personajes “[a]lineados –constituyen individualidades monocromas y estoicas”, sin voluntad. Individuos que, igual que

los habitantes de las grandes metrópolis, se sienten fuera de lugar, sin ganas de alentar ninguna esperanza que de sentido a sus vidas, porque están “cansados de ciudad, enfermos de exhibición...”, como el protagonista de “Un artista del hambre” (1924) del cuento de Kafka que no podemos dejar de mencionar para reforzar el sentido de la poética de Mundy. Nos referimos a ese personaje fruto del espectáculo moderno que declara la causa de su ayuno forzoso “levantando un poco la cabeza y hablando [...] con labios alargados como si fuera a dar un beso-, porque no pude hallar alimento que me gustara. Si lo hubiera hallado, puedes estar seguro de que [...] me habría hartado como tú y como los demás” (Kafka, 1999: 1235).

Las líneas del texto de Mundy aluden al destino de la vida representada en la naturaleza, anuncian el final de ese mundo vertical e incierto. La interacción es plena. El humor negro de su sarcasmo equipara ambos caminos, los árboles contagian la fragilidad de su suerte al espacio intransitable; imagen que ofrece la escritura de vanguardia en el siguiente pasaje:

Contrabaten sus destinos abominando el trajín... el paseo artificioso y decorativo... los jardines deleznable... las plantaciones aderezadas como preparación culinarias...

Ni el aliento del abono los **vigorifica**.

«Trasvasados» de su gran origen selvático al ridículo cobijo urbano, suspiran por naturalezas soberbias, mitológicas, formidables (Mundy, 2004: 148; el énfasis me corresponde).

Mundy pretende representar la iniquidad que provoca la modernidad y las consecuencias de su exacerbación. Curiosamente, reiteramos, acuña un sentido crítico temprano en contra de los efectos del desastre. Según su punto de vista intransigente, ese mundo se consume en el ciclo de su propio desgaste desde su origen. Para ella, los personajes están atrapados y padecen como “[t]odos los árboles sufren al verse grotescos, y esclavizados en la gran promiscuidad ciudadana” (*Ídem*). Terrible expresión que delata su actitud frente al fenómeno abrasivo y arrasador que acontece en la turbulenta época de la Guerra del Chaco en Bolivia.

Las palabras de Mundy inciden en la lógica del surgimiento de una ciudad en la que la subjetividad del yo poético intenta vanamente desenvolverse. Se encuentra inquieto y molesto. Con un gesto irreverente devela el mecanismo del

espacio al que se refiere. Indaga acuciosamente, encuentra, observa, selecciona, manipula y critica los objetos a su antojo, con una destreza humorística inusual, mira el anverso y reverso de los artefactos que giran alrededor. Su afrenta no solo es humorística sino anárquica y provocativa. Su actitud rebelde marca su resistencia. Ríe a carcajadas de lo más difícil de admitir en su época: la obediencia y la conformidad de los seres de su entorno para cumplir sin replicar los roles que la sociedad ordena y la respuesta pasiva ante sus exigencias. Se levanta ante las contradicciones de la conducta funcional por la que optan. Remarca que la inteligencia, el deseo y la voluntad se inclinan ante la nueva metrópoli. Ese gesto de sumisión es el que la poética intransigente de Mundy no tolera.

Escritura y ciudad

Diversas novedades ciudadanas alientan los movimientos escriturales de Mundy. Así acontece cuando se refiere a que el “gigantón-poste ha florecido en una bombilla por milagro de la Empresa de Luz...” (Mundy, 2004: 149). La voz poética resignifica el objeto, lo convierte en emblema de una ciudad en la que surge la imagen de un fruto artificial que da vida al cadáver de una planta sin follaje; metáfora que representa la naturaleza muerta. El panorama de su memoria ha sido ya devastado. Sociológicamente, esta apreciación es relevante, porque anota su actitud frente al fenómeno de la modernidad.

Es necesario reconocer la importancia de una sin par línea crítica femenina de vanguardia que se inaugura de esa manera en Bolivia, su postura se habrá de extender mucho más tarde al campo del arte y la reflexión sociológica. Su poética plantea una ruptura importante en la manera de pensar, sentir y hacer la vida cotidiana en la ciudad. Basta apreciar en sus versos de prosa poética la interpretación sobre la estética circular que propone la modernidad, a través de las imágenes sugerentes que ofrece, y escuchar el tono con que anuncia el protagonismo de los objetos que elige, para comprender cómo juega con el sentido de su consistencia, forma polifacética y construcción genérica. Es necesario advertir su gesto y escuchar su risa, para reconocer la novedad de un esfuerzo de vanguardia que logra que un detalle insignificante se torne en una metáfora sociopolítica cultural relevante.

La bombilla eléctrica representa, por poner otro ejemplo, la imagen del poder en ciernes y su vertiginosa superposición en todo el orden. Mundy presenta a la deslumbrante cosa circular de la siguiente manera:

Ascendida sobre la vulgaridad achatada de la ciudad, la orgullosa contempla embebida el damero «derregado» de las cuadras con una atención insólita...

Todo el barrio se imanta a su visual...

Está contagiada irremisiblemente de la maledicencia, la procacidad, grosería callejera.

Ella sabe lo que ocultan los antetechos trasteros de las casas de barrio... los repliegues postreros de las construcciones... los jardines interiores... o el encanto ventilado de las azoteas... (*Ibíd.*: 149)

La esfera de cristal lo escudriña todo. Su visión penetra los resquicios menos pensados de la vida cotidiana, trastoca cuanto ilumina. Es una figura extraordinaria que reúne los trozos de la ciudad contradictoria que habita Mundy. Es la imagen de la crisis que **revuelve** el paisaje. El estar ambivalente entre lo nuevo y lo viejo enardece el ánimo de la voz poética, estado que permanece latente. Mundy destaca la forma de la bombilla como una figura capaz de abarcar el vaivén intrascendente del ámbito femenino. Es un círculo que descubre las costumbres de las mujeres más próximas, ilumina y refleja la superficialidad de su cerco, logra ingresar a su intimidad: “[e]n la ociosidad de todos los días, atisba cómo van de desvestidas y ligeras las mujeres en su desperezo matinal, cuando los patios recogen sus primeras tonadillas despiertas...” (*Ibíd.*: 150)

El cuerpo transparente se deleita; “sacia su curiosidad femenina con un sentido recóndito y entrañable, de todas las pequeñeces del barrio” que crecen ante el brillo de su mirada, “[e]n tanto que su tallo, el fiel madero-poste como un amante resignado, continúa sosteniéndola con su resistencia cuerpilarga y desgarbada...” (*Ídem*), cumple obediente su función. Son imágenes sutiles y complejas que dibujan las entrelíneas de unión entre cuerpos de naturaleza contraria. La cualidad de la bombilla de luz artificial y el poste desnutrido que la sostiene representan la consistencia débil de la ciudad, emula el encuentro frágil entre la naturaleza, la sociedad y la cultura.

La voz poética insiste en observar el trajín de la vida de cada día de la siguiente manera:

El bastidor de la atmósfera se obscurece...

Asumen el relevo las ampolletas luz...

El gentío «circunvala» graciosamente todos los paseos

Mi espíritu-buzo «escalafrandado» se inmerge en la deslicuescencia de la noche.

La ciudad arroja a sus aburridos.

Se diría que los aborta a las plazas y calles con la colilla del cansancio.

Hay hombres a quienes amedrenta la luz clarisolar del día como si fuesen aves nocturnas, y se sienten complacidos de su paisaje de sombras.

Hombres «dibujísticos» hechos de cuatro líneas, listos para ser traspasados a un film: cartones animados.

Hombres aptos para la cronicidad y la novelería, sugeridores de argumentos oblicuos y extra-normales.

Hombres de dimensión «stándar» que acusan los cien centímetros de vida corriente.

Todos, todos viviendo con desgano las horas anónimas y alargadas que anteceden al alba, con una complicidad de contrabandistas, falsificadores de monedas o buscones de bar... (*Ibíd.*: 151-152)

Texto extenso, munido de figuras que provocan preocupación, escándalo y risa. Su sentido expresa la poética del ritmo de la ciudad, captada por la hipersensibilidad de una visión que devela la razón del desarrollo técnico que altera la vida de la urbe.

Recordemos que el cansancio de la época es parte del espíritu que el nuevo contexto citadino contribuye a despertar, en ella se encuentran seres indecisos, abúlicos, sin deseos ni iniciativa propia. La falta de voluntad esconde la frustración como la sombra de un trágico destino. Es la representación del **desencanto** de la vida moderna. Mundy caricaturiza en extremo la imagen del tedio social como consecuencia no deseada del nuevo tiempo. En su percepción, son seres que se encuentran viviendo fuera de lugar como deshechos. Su mofa crítica anota el tamaño de la devastación y descubre que “[e]l suburbio es el nexo connubial de la ciudad y el campo. Una aleación binómica de paisajes enfocados de lo natural y lo construido” (*Ibíd.*: 154). Su tono pretende rescatar un poco de aire en esas “[c]alles anchas, no desvirginizadas por la agresividad del alcantarillado, desnudas de pavimento, libres de simetría” (*Ídem*), único hilo de esperanza, si acaso es lo que intenta.

Su imaginario se refiere con afecto a las “casas bajas, rústicas, ralas. Matiz de tierra. Potreros y carretas” (*Ídem*), figura que resalta la “[d]ualidad de

perspectivas” (*Ibíd.*: 153) ante la que se encuentra en crisis. Su pensamiento se inclina a revalorizar el espacio con que el diseño urbano se ensaña. La prosa poética de Mundy produce figuras que insisten en destacar el carácter de una ciudad en la cual “el riesgo aumenta el encanto de caminar en el radio de los enormes patines” (*Ibíd.*: 156).

Al caminar por el centro de la calle se siente un deleite singularmente exquisito...

[...]

Y se agrega al enjambre motorizado con cierta distinción vanidosa de desafiar en lentitud a todos los vehículos.

[...]

Se siente un 75% de felicidad y heroísmo al no eludir un peligro en la vida... (*Ibíd.*: 155-156)

La celebración se disuelve “[e]n las tardes lánguidas, desmayadas, pálidas” (*Ibíd.*: 58) en las que “se especifica algo de mujer cerúlea” para terminar exclamando: “¡Y cuánto se desea que el día tuberculoso, lleno de frío y desesperanza, repose en el sepulcro pío de la noche!” (*Ídem*).

El fenómeno que nace en la ciudad de Mundy rasga profundamente su espíritu. Su poética oscila más en la burla que en la fascinación. Se duele en el paisaje del campo perdido, festeja el ritmo lento de los objetos humildes y lamenta su abandono e irreparable pérdida. En ese marco, dedica un hermoso texto poético al tranvía, destacando su actitud paciente, belleza y aire cálido. Extraña y evoca el vehículo de tracción como si fuera el cordón umbilical necesario para mirar las facetas del escenario que promueve su escritura. El texto en extenso dice:

Me encantan: los tranvías –juguetes grandes. Son calmos y tranquilos. Si hubiesen sido sediciosos y anarquistas, hace rato habrían dado fin con esos aerolíneas joyantes y «atortugados», **llenando las calles con entrañas de acero**. Pero son calmos y tranquilos...

Me encantan: los decorativos tranvías pendidos al hilo eléctrico con una expresión de colgamiento arrastrado. Su falta desfigura completamente a la urbe. La hace fea. **Parece que le hubiesen arrojado algún ácido corrosivo**.

Tengo una preferencia marcadísima por la plataforma «tranviaria» En la plataforma encontré resumido el sentido de libertad.

[...]

En la plataforma con todos los embarcados de última hora, tenía dos mundos disponibles: los viajeros del tranvía sentados infantilmente frente a frente y el panorama huidizo, artístico de la ciudad. Ejercicios de psicología instantánea y aptitudes de fotógrafo de feria que enfoca las perspectivas de las calles.

¡Ciencia y Arte por la suma módica de veinte centavos! (Ibíd.: 159-160; el énfasis me corresponde)

La voz poética marca su inquietud e incomodidad, balancea los sentimientos y propósitos encontrados entre la significación de los tranvías y la “plataforma tranviaria”, ambos “calmos y tranquilos” y la incesante inquietud de la ciudad. La interesante contraposición contribuye a comprender la crisis que no termina de resolver la incertidumbre que siente frente a la bifurcación de un camino, en el que intenta desenvolver el problema que involucra, incluso su propia identidad.

Su esfuerzo no termina de desatar el desorden existencial en el que se encuentra, a pesar del tono irónico que usa para desmarcarse. Ella se siente atrapada en ese mundo. Dice textualmente: **desbalandronada**.³⁵ De su impotencia nace su desquicio, insatisfacción, dolor y coraje.

La gravedad de la incomodidad de Mundy emerge con el surgimiento de la ciudad y se acrecienta con la amenaza de su expansión, más aún, cuando el reflejo de su arquitectura fortalece la construcción del “panorama huidizo, artístico”, imagen de un espacio urbano incierto que atrae y repele sin generar ninguna seguridad ni compromiso.

Mundy ensaya el boceto de una ciudad ambivalente, cuerpo social que emerge, seduce y rechaza simultáneamente. Constata que su dinámica se opone a la tranquilidad de “los viajeros del tranvía sentados infantilmente frente a frente” sin ninguna aflicción. Siente como herida profunda la ausencia del motorizado porque significa el abandono de un mundo de vida posible. La imagen de “todos los embarcados de última hora”, que sitúa en la esfera contrapuesta al producto del desarrollo tecnológico, representa a los seres abandonados de la historia, por cuyos intereses, manifiesta su preferencia.

El gesto de Mundy es notable por su connotación ideológica, política social y cultural. Su desconfianza aboga por la desilusión de ese mundo, a pesar de estar en él, como adviniendo el camino al que conduce su ruta. Es necesario atender el impacto de su sospecha en época de guerra. Su visión contraviene los

³⁵ Balandronada. “Bravucónada o fanfarronería”. Deriva del adjetivo, hoy desusado, balandrón (fanfarrón). Existe también la forma balandronada derivada de balandrón. Hilda Mundy aplica al término el prefijo des de origen latino que significa deshacer. Disponible en: <http://.rae.es/dpd/srv/search?key;?=balandronada>

términos de las expectativas del entorno. Su lucidez adelanta la naturaleza de sus efectos, previniendo el desastre que, mucho más tarde, manifiesta el sociólogo alemán Ulrich Beck, en *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* (1998), obra en la que el autor expresa su crítica a los efectos perversos que causa el programa moderno. No queda duda, desde distinto lugar y tiempo, ambos autores se refieren a las cualidades negativas del evento. Los síntomas que Mundy detecta en la ciudad que nace en la década de los años treinta en Bolivia, ratifican su inteligencia. Consideramos pertinente rescatar la proximidad de ambas miradas críticas.

Como vimos en sus cuestionamientos sobre la efervescencia de las cosas de la ciudad, Mundy insiste en dedicar sospechosas líneas al teléfono, asunto que vale la pena retomar, porque esa “[c]aja matriz de nuestros guturalismos refinados” (Mundy, 2004: 161) es un aparato que su espíritu polémico selecciona por la enorme significación que tiene en la nueva construcción subjetiva que marca la época. Su pluma aplica su audaz filo en su valoración. Es un artefacto que define como “... prisión de voces. Pulpa de la vida mecánica. Simbología de la civilización por alambre” (*Ídem*).

La semántica social que construye sobre la imagen del teléfono ataca el poder de la época, descubre la clave y muestra el origen de la ruptura comunicativa de su sociedad, como señalamos anteriormente. El objeto es un símbolo, no solo del desarrollo técnico, sino de la forma de la vida que provoca. “Yo creo que la conservación de la especie se mantiene latente por este pequeño aparato transmisor, que comedidamente se ha hecho puntal del amor...” (*Ibíd.*: 162).

La voz poética se burla, no de las cualidades del objeto, sino de la absurda actitud de la humanidad frente a sus atributos, sobre todo se mofa de las mujeres que convierten su posesión en un marcador de clase imprescindible en época de guerra. Ellas lo utilizan para suplir indiscriminadamente, sus pensamientos, sentimientos, pasiones, emociones y la mayor parte de sus afectos. Mediante la propiedad y uso del bien máximo, entregan su voluntad, se uniformizan y adoptan, pasiva e irracionalmente, la forma automática y artificial de relación que ordena. Participan coloquial, ansiosa, caricaturescamente en la desfiguración de

su personalidad y conducta social, frente a cuya realidad, la voz poética se irrita y reclama:

Nuestros afanes «standarizados» de hombres urbanos hasta el tuétano, están circunscritos al mandato del campanillazo telefónico que es una como llamada anunciatrix de una tajada de nuestro destino diario—.

Chirrrrrr..... Chirrrrrr..... (Ibíd.: 161)

Mundy repite sus preocupaciones diciendo: “Hoy...hoy las mujeres del orbe... ‘infantilizándose’ frente al teléfono” (Ibíd.: 162). Ridiculiza el consentimiento de la mujer que cede su derecho a la libertad de expresión y opta por mutilar su voz, inutilizando los gestos del lenguaje de su cuerpo y el significado del brillo de su mirada. Nos preguntamos: ¿Con quién habla la mujer del entorno de Mundy? ¿Con qué motivo desfigura el tono de su voz? ¿Es un compulsivo monólogo? Cuestionamientos que prueban la profunda soledad de la mujer “cerúlea” que se inmoviliza ante un cable telefónico.

El teléfono es el objeto con que la voz poética ilustra los desmanes de su época. Mundy ofrece la **graciosa** interpretación de una cosa que imita tendenciosamente. Su tono, ya lo dijimos, rompe la posibilidad de encuentro. La voz poética considera peligrosa la mediación de la técnica en la interacción humana, aunque en apariencia se pueda pensar, hablar y sentir casi todo por esa vía.

Mediante la focalización de la figura del “teléfono automático”, Mundy advierte la naturaleza de la contradicción moderna. Observa que los razonamientos, las pasiones, los deseos y las ilusiones de los habitantes que acatan la forma de organizar su rutina a través de un objeto se desgastan “[p]reparando la vida del día y el bienestar paradisíaco de la vida del día ante los auriculares de todo el orbe” (Ibíd.: 162). Palabras certeras que anuncian el tipo de la construcción imaginaria del nuevo panorama urbano y el poder de su **inteligencia artificial** para extender la maraña de alambres, auriculares y voces hacia las complejas redes que atan y desatan la fatalidad del simulacro de la vida. Mundy tiene la sagacidad de escudriñar en las cosas, la razón y la sensibilidad de su mundo, actitud que sintetiza en su extensa alusión al aparato telefónico.

El aire crítico de la escritura de Mundy reside, entre otras características, en dar a pensar, nuevamente, desde un detalle irrelevante, el valor de la atmósfera, tal como plantea la estética vanguardista. Ciertamente, las cosas simples en su poética adquieren verdadera trascendencia social, cultural y política. No es fácil descubrir que la cualidad de la vida moderna se pueda sujetar de semejante manera de un elemento, hecho que, en realidad, representa la **nueva sensibilidad**. La forma de observar la conducta social reciente desde sus objetos abandonados o ultrajados, la hermana con varios poetas vanguardistas, como Vallejo y su mirada a las llaves, o Gironde y su conmiseración por calcetines y llaves de agua, por ejemplo.

El desarrollo de las fuerzas productivas en el entorno de la modernidad, transforma la existencia y da paso a nuevos procedimientos de sujeción entre las cosas y los seres humanos, tal como anunció Fanon en “Racismo y cultura” de *Por la revolución africana* (1965), en alusión al desarrollo histórico y los métodos de opresión del sistema capitalista moderno. Fanon insiste en explicar que el desarrollo de las fuerzas productivas actualiza y sofisticada las diversas formas de explotación en la sociedad moderna. Afirma que “[l]a perfección de los medios de producción provoca fatalmente el camuflaje de las técnicas de explotación del hombre...”, Hecho sorpresivo que previene la poética de Mundy en época de guerra, reflexión que es pertinente nombrar para resaltar la amplitud del horizonte crítico de Mundy.

El teléfono es un motivo especial que nuestra autora comparte con el espíritu de vanguardia, pretexto que ilustra su visión sobre la decadencia de un mundo en el que se abandona abruptamente la posibilidad de diálogo, época en la que definitivamente en su visión: “EL ENCANTO SE HA ROTO” (*Ibíd.*: 164). Expresión con que Mundy resuelve la orientación del controvertido espacio urbano que tiene al frente, en cuya complejidad confluyen la incomodidad, el tedio y los objetos ciudadanos con la risa ambigua que provoca la inteligencia poética de nuestra singular y extraordinaria autora.

Capítulo tres: la mujer

Hilda Mundy presenta, en los dos textos de estudio, imágenes controvertidas sobre la mujer de su clase, época y sociedad. Las recrea irónica y sarcásticamente. En *Pirotecnia*, su prosa poética expone el ambiente en el que la mujer se desplaza, la mentalidad con que conduce sus pasos en la urbe y la forma con que el deseo masculino ve contornear su cuerpo al caminar, además, las reglas que adopta y contribuye a replicar. Mundy confronta visiones complejas sobre la mujer. Frente al modelo femenino que porta fielmente los valores conservadores de la sociedad de su época, sugiere con fuerza otra figura, un atisbo de contramodelo que se enfrenta a la normatividad social. El humor con que la autora realiza sus movimientos escriturales es una constante que permea el sentido del texto, como se vio en los anteriores capítulos, y facilita el ingreso a los controvertidos matices de su discurso.

Figuraciones de lo femenino

En la obra de Mundy, las diferentes y contradictorias figuraciones de lo femenino, dan cuenta de la incoherencia de las relaciones sociales en las que la mujer está inmersa. Nada es casual en los textos de la escritora orureña que enseñan escenas polémicas en el contexto de la Guerra del Chaco. Los gestos que realiza devienen en una crítica social que asume el postulado vanguardista. Valga recordar y enfatizar que su rebeldía se manifiesta en la originalidad y la renovación tanto de formas como de conceptos, por lo que conviene interpretar el movimiento crítico en su escritura, más allá de la oleada de los ismos europeos; a la manera de los escritores en Latinoamérica, dichos ismos se revistieron, en esta escritura mundyana, de crítica social:

Las expresiones importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen sus raíces estético ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina (Osorio, 1988: 43).

Comportamiento que se expresa rompiendo la linealidad tradicional, no solo de la disposición de las cosas sino de la imagen del mundo que se tiene a mano. Mundy manipula los objetos comunes de su referencia, cargándolos siempre de significaciones nuevas, tal como acontece con el envase de “las sardinas” del

siguiente ejemplo: “¡Qué simetría, qué exactitud ‘reglada’ existe en una caja de sardinas! [...] Su lema: ‘Pies con cabeza’ nos sirve de enseñanza acomodaticia en muchas circunstancias de la vida...” (Mundy, 2004: 75-76).

La caja de sardinas representa, magníficamente, la cualidad del sistema de organización y la conducta social en época de guerra. Estado de desorden social generalizado en el que “[u]n estadista... un político variable... un empleadillo oportunista... un revolucionario de ocasión ganan mucho acomodando la cabeza a los pies del inmediato superior...” (*Ibíd.*: 76). Situación que ya presentamos cuando abordamos la temática de la guerra.

Siguiendo la autodefinición de Mundy, Virginia Ayllón en “De la nada al venerado silencio”, introducción a la segunda edición de *Pirotecnia*, acerca su escritura al ultraísmo. Este movimiento de vanguardia hispanoamericano comparte la negación del modernismo, dando paso a la instauración de nuevos sentidos en la poesía en particular y la literatura en general, en base a las propuestas de las vanguardias europeas como el futurismo, surrealismo y el dadaísmo.³⁶

Reconociendo la filiación vanguardista de Mundy, Ayllón remarca:

En la escritura de *Pirotecnia* es posible encontrar algunos recursos literarios experimentados por las vanguardias de inicios del Siglo XX. Así por ejemplo, el uso de las palabras con guión, del paréntesis; es decir un tozudo alejamiento de formas antes practicadas en la poesía y también en la narrativa (Ayllón, 2004: 27).

La forma de la escritura expresa la actitud con que Mundy cuestiona el lugar que ocupa la mujer privilegiada en la década de los años treinta en Bolivia. Algunos términos de esta actuación se manifiestan con ironía en el siguiente fragmento:

Una teoría:

Las emociones están en relatividad con el peso de las personas.

Una mujer maravillosamente pálida, con una afección al corazón y 50 kilos de peso apreciará más la magnificencia de un atardecer, la polifonía de un gorjeo de pájaro, antes que otra obesa que sólo aprueba el sabor de un lechoncillo... (Mundy, 2004: 49)

El juego de contraposición estética que ejercita la mirada acuciosa y burlona de la voz poética, visibiliza los hilos del entramado mental de la época, cómo se discrimina la rutina de la mujer y se establecen los requisitos para su reconocimiento de acuerdo al mandato de la sociedad patriarcal vigente. En la

³⁶ Mencionados en el primer capítulo de la presente investigación.

visión del mundo que presenta Mundy, la imagen de la mujer que goza de los atributos que ordena la normatividad social, pesa más porque satisface el gusto de quien la desea obtener como instrumento y simple figura decorativa. Mundy se burla del estereotipo femenino que su sociedad construye. Su ironía se estrella contra la funcionalidad de esa criatura a través de una escritura provocativa, a la que nos acerca la siguiente cita:

Una chiquilla feble y lindísima cubierta con un largo camisín y un poco de luna...

(Poético, consumadamente poético).

Como un brochazo crudo, el doncel envió un beso inconsútil enredado en las yemas de los dedos, que la enamorada se encargó de recibir en la fragancia tentadora de su boca...

.....

Y pensar que este amor hecho poema terminó con un esposo neurasténico, una esposa con la curva de la maternidad cansada, una estufa y un gato! (*Ibíd.*: 54)

La voz poética extiende su burla a las imágenes que dibuja y hacia la relación grotesca que entablan los sujetos en ese círculo. Ríe del lirismo exacerbado del vocabulario preciosista del modernismo que los inspira. Luego de una extensa y significativa línea de puntos suspensivos, se precipita y azota un sarcástico comentario que obliga a bajar la mirada hacia la fatal mediocridad que circunda a la pareja que teatraliza la escena de la conquista romántica, cuyo sentido desata entre signos de paréntesis la siguiente expresión: "(Poético, consumadamente poético)". La situación expone la fragilidad de lo femenino, su imagen surge sometida a la exigencia de la visión masculina dominante de la época, impuesta para establecer su poder a través de la seducción.

Finalmente, Mundy detiene la mirada en "la curva de la maternidad cansada, una estufa y un gato!". Figura que desmonta la ilusión de la relación idílica, reemplazándola por una escena desencantada. En ese contexto surgen preguntas provocadoras:

¿El cielo? Un fanal de porcelana.

¿El día? Con el cilicio de la belleza sufriendo el martirio de la mujer bella frente a otra mujer bella" (*Ibíd.*: 89).

Porque, siguiendo las figuraciones sociales del pensamiento masculino, solo importa:

La mujer, la mujer, rosa-mate, la mujer de cutis pétalo, leyendo un **folio** diminuto bajo la complicidad de un ramaje florido.

.....

(*Ídem*; el énfasis me corresponde).

Paisaje humano en el que la voz poética presenta la figura de una mujer, cuya fragancia, color y tersura, combinan con la tonalidad de la falsa pureza femenina, en la que una ligera dosis de cultura funciona como excelente aderezo para el festín, situación que exacerba el tono de Mundy.

La extensión inacabada de los puntos suspensivos que acompaña el fragmento poético anterior influye en la semántica del texto y prolonga el cuestionamiento sobre el sentido de la existencia femenina en el espacio donde se devanea su cuerpo e irrelevancia social. Situación que se acentúa gradualmente por los trazos que sugieren la silueta de una mujer cuasi ángel, incorpórea y “etérea”; cualidades que ironiza, antilíricamente, el siguiente texto:

*

«ligera... serpentina... etérea... pasa la mujer clara en la diafanidad nítida de la mañana.

La blancura del charmeusse que la cubre, besa a la blancura de su carne y la luz va besando la conjunción de las blancuras.

Camina y su paso es una liturgia a la danza

Sus líneas puras tientan a la escultura.

Su voz cantarina va diciendo alguna ternura de amor a la mañana.

Danza. Escultura. Canto en la mujer-ánfora...».

.....
(*Ibid.*: 90)

Las tres primeras palabras del fragmento poético anteceden el surgimiento de una imagen perfecta, volátil, transparente; presentación sutil de la delicadeza de

una mujer a la que el color blanco envuelve significativamente, dotándole una pureza sacra que pretende descorporizarla hasta lograr su desaparición.

La voz poética se estrella contra la banalidad de la mujer y la construcción errónea de una sociedad que se empeña en desconocer su existencia invisibilizándola bajo figuraciones idealizadoras. Mundy enfrenta con coraje la ligera figura femenina, observa la mirada del “poeta contemplando a la vulgar dactilógrafa que marcha al trabajo” (*Ídem*) y resalta, con el más negro y cruel de los humores: “¡¡Lo que puede el lirismo!!” (*Ídem*). Expresión sarcástica que derrumba la retórica de la escultura mentada y cuestiona la inconsistencia de la estructura mental de una época que subvalora, condiciona, niega el modo de ser de la mujer, desprecia su deseo, voluntad e inteligencia, arrinconándola al último lugar del “olvidadero”³⁷ de la historia. La voz poética condena la opción femenina de continuar las hazañas de conquista con ademanes y suspiros vanos, bovarismo que critica, presentando la imagen abúlica de una mujer que yace indiferente a sí misma, situación que ridiculiza con energía.

Paso a paso, con un humor que adquiere grados y matices diferentes, de acuerdo al temperamento de su actitud transgresora, la persona poética arremete. Confronta ámbitos y mentalidades adversas con la misma constante: su sarcasmo evidencia las inconsistencias del papel de la mujer de su época. Jugando con palabras y signos que entrelazan su sentido novedosamente, se empeña en mostrar el intrincado lindero en el que se encuentra atrapada. Mientras una mano dibuja el modelo dócil, caricaturizándolo con rabia, la otra borra y traza una nueva figura con resolución y coraje. Los movimientos simultáneos que atienden su doble mirada, permiten contraponer las manifestaciones estéticas del modelo y de un naciente contramodelo femenino, a contrapelo de la valoración social del momento.

El esfuerzo de la voz poética permite que el lector se asome a la complejidad del mundo en el que la mujer obediente se desenvuelve, interiorizando las reglas de la cultura patriarcal vigente, en la que aprende a repetir, sin vacilar, el trozo de la partitura existencial que le permite ejecutar su “habitus”. Esta conducta que

³⁷ Lugar del que Blanca Wiethüchter rescata la obra de Hilda Mundy.

Bourdieu comprende en *La dominación masculina* como el “sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción” (Bourdieu, 2000 a: 16) se introyecta en la mentalidad femenina a lo largo de su proceso de socialización y aprendizaje.

La conducta social condescendiente de la mujer, constituye un elemento importante para desentrañar el sentido del texto, porque es la clave que garantiza el funcionamiento del engranaje de la “dominación masculina” que reafirma con la repetición de su rol, tal como afirma Bourdieu, idea que retomaremos más adelante.

El texto de Mundy devela temprano la contradictoria actuación sociocultural que la mujer ejecuta en la década de los años treinta,³⁸ lo hace *in situ* y desde un *locus* de enunciación incómodo y autocrítico, espíritu que preña el sentido de su poética. Muestra a la mujer ensartada en la construcción de su propio círculo de sujeción en pleno siglo XX. La situación de incongruencia se evidencia cuando se reconoce que la figura femenina que resalta, forma parte del círculo social al que ella misma pertenece, contexto en el que se comprende mejor el significado de la confrontación “de la mujer bella frente a la otra mujer bella” (Mundy, 2004: 89). Imagen especular que refleja el difícil campo de batalla en el que se producen los enfrentamientos, los rencores, las envidias y las competencias que aniquilan a los personajes femeninos que se presentan en su ámbito.

La voz de enunciación ofrece pautas interesantes sobre la desorientación en la que se encuentra la mujer, situación ante la que se rebela resueltamente diciendo:

Ya murió la época en que a una mujer se la comparaba metafóricamente a una sirena... una estrella... o una flor...

En la parquedad del tiempo actual ya no se le puede aplicar el adjetivo pasado de moda: «Seductora»’.

³⁸ Época de depresión económica en Bolivia y un alto índice de analfabetismo sobre todo indígena y femenino. Más datos sobre la situación de la mujer en momento de guerra se puede ver en *El complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco* (1997) de Florencia Durán Jordán y Ana María Seoane Flores. Obra en la que se pretende rescatar el histórico protagonismo femenino, frente al vaciamiento de la población masculina que tuvo que marchar hacia el campo de batalla, abandonando sus tareas en la vida pública. Tareas que habrían sido asumidas por ella a pesar de la mentalidad de la época.

Los suspiros... los desmayos en pose artística... los brotes románticos en las noches de luna... se fueron junto a los calzados de elástico y lengüeta... (Mundy, 2004: 95)

Palabras que remarcan el anacronismo en el que la vida de la mujer se encuentra íntima y socialmente atrapada. El gesto vanguardista de Mundy escudriña, enciende, inflama y desata el nudo de la violencia de ese mundo adverso al desarrollo de las condiciones subjetivas favorables para la mujer, situación que le impide manejar su energía y cultivar la capacidad de afectar la materialidad de su mundo desde su propia subjetividad con libertad. Este último componente, la autonomía a la que pueden o no acceder las mujeres, desde el pensamiento expresado por Hannah Arendt en *La condición humana* (2005),³⁹ ayuda a pensar con mayor complejidad, la naturaleza de las relaciones humanas en la que está inscrita la mujer, aunque la filósofa no la nombre explícitamente. Los contextos en los que se ha impedido el ejercicio de tal condición son muchos y exceden al tratado por Mundy, aunque vuelvan a manifestarse en él. Arendt reflexiona sobre un tema que compete profundamente a la humanidad, y por supuesto, a la mujer por ser parte sustancial de ella: la libertad.

La cita textual anterior admite lo obsoleto del modelo. La voz poética provoca reflexionar en la ruptura paradigmática de la concepción del territorio en el que se desenvuelve la mujer e invoca abdicar de las actitudes pasadas y las múltiples formas del “cautiverio” femenino; las interpreta como expresiones de franca “violencia simbólica”, constitutivas de la perversa sociedad patriarcal en la que circunscribe su vida la mujer de su época.

Retomamos las ideas de Bourdieu para comprender que la división sexual representa formas de diferenciación entre mujeres y hombres que van más allá de las condiciones físicas o fisiológicas. La división sexual remite, en la visión del autor, a establecer diferencias entre mujeres y hombres en su forma de ser y construir el mundo. La división sexual es un principio básico de la “violencia simbólica”, una estructura social en la que se ejerce con naturalidad la presión.

³⁹ Se puede consultar, también “Lectura feminista de algunos textos de Hannah Arendt” (2001) de Gloria M. Comesaña Santalices, quien muestra que la aproximación arendtiana a la política proporciona nuevas perspectivas de análisis para la Teoría Feminista y que su obra contiene suficientes ideas liberadoras que merecen ser consideradas, aunque Arendt no se haya interesado particularmente de la condición femenina.

Esta violenta dominación representa también la forma de mantener y consolidar el orden social.

Siguiendo la misma línea de pensamiento, entendemos que la división sexual establecida no pertenece a un orden natural, más bien, es una construcción sociopolítica cultural que satisface sólo a una parte de la humanidad: la masculina. Al respecto, la visión teórica de Bourdieu sostiene:

[E]l orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya [...] un trabajo social de construcción de los cuerpos por una división de los roles y del trabajo, que los propios dominados –en este caso las mujeres– aumentan como [...] actos de reconocimiento, de sumisión (Bourdieu, 2000a: 22-36).

Es un panorama que explica las razones de la condición de la mujer, en un mundo en el que, siguiendo las palabras del mismo autor:

Las prácticas y discursos sociales se ejercerían bajo el principio de una sociedad androcéntrica que legitima esta relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada (*Ibíd.*: 37).

La cita permite comprender que la existencia de una estructura social masculina dominante marca la cualidad y el ritmo excluyente de sus reglas; situación en la que no se puede dejar de pensar en el comportamiento funcional femenino.

[L]as mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico (*Ibíd.*: 49).

Para reafirmar el sentido del orden vigente, y sus consecuencias nefastas sobre la vida de la mujer, es importante desnaturalizar el afán del poder masculino e interiorizar la razón de su fuerza simbólica. Esfuerzo que esclarece la siguiente cita:

[L]a arbitrariedad a la hora de dividir sexualmente todos los planos sociales, supone una simplificación aparente de la realidad que nos impone de manera soslayada un sin número de restricciones impuestas desde los márgenes de la violencia [...] La fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos (*Ibíd.*: 54).

Bourdieu advierte sobre las conminaciones constantes, silenciosas e invisibles que el mundo sexualmente jerarquizado ordena “a las mujeres [...] a aceptar

como evidentes, naturales y obvias unas prescripciones arbitrarias que, inscritas en el orden de las cosas, se imprimen insensiblemente en el orden de los cuerpos” (*Ibíd.*: 75). Idea que es necesario retener para comprender mejor la propuesta poética de Mundy.

La atmósfera de la sociedad que detecta Mundy no reconoce derecho alguno a la mujer. Su orden se nutre exclusivamente de la función sexual reproductiva que la cultura patriarcal le asigna. Este orden es la simiente de las consecuencias sociales de su situación postergada. En ese contexto, el lugar de la mujer es desplazado sistemáticamente.⁴⁰

El uso instrumental de la mujer en su sociedad y la actuación de violencia simbólica en la que participa contra sí misma, extraña y preocupa a la voz poética del texto de Mundy, quien reacciona contra las prácticas sociales y culturales de su medio utilizando el poder de su sátira. En el mundo que Mundy refracta, la mujer invierte y desgasta su vida de manera funcional al interés de los demás, llámese padre, esposo, hijo o hermano en la esfera familiar, o sacerdote, maestro, jefe o quien fuere en las distintas instancias públicas de la sociedad. Es una mujer para los otros, como reconoce Basaglia Ongaro⁴¹ en *Mujer, locura y sociedad* (1985), mujer artefacto, pieza clave insustituible, cuyo rol garantiza la marcha de la estructura de poder dominante.

La persona poética cuestiona la función sociocultural de la mujer de su rango, discute su permisividad y critica la opción de extraviarse en la exigencia social del estilo de vida que elige voluntariamente. Detesta el absurdo de una moda tendenciosa que inutiliza la figura femenina, le incomodan los lazos de seda de una cultura que aísla a la mujer de manera tramposa, no solo de su mundo sino trágicamente de sí misma. Situación que habrá de tener consecuencias

⁴⁰ Tal como afirma la filósofa francesa Simone de Beauvoir en el *Segundo sexo 2. La experiencia vivida* (1989 [1949]), cuyo razonamiento recrea y actualiza la antropóloga mexicana Marcela Lagarde en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1993), buscando comprender el sitio de la mujer en Latinoamérica. Ambos esfuerzos teóricos, entre otros, reflexionan ampliamente dicha temática.

⁴¹ Franca Basaglia Ongaro (1928-2005). Socióloga italiana, referencia insustituible del feminismo de los años ochenta. Su obra influye en el trabajo sistemático que desarrollan teóricas feministas como Marcela Lagarde en México.

históricas negativas hasta el día de hoy en Bolivia. La afirmación anterior remueve las certezas fundamentales de la época.

Para comprender mejor la situación de la mujer boliviana, se sigue la veta iniciada por Adela Zamudio,⁴² “precursora de la poesía social en Bolivia” (Velásquez, 2014: 14)⁴³ porque ella, desde una propuesta estética distinta a la vanguardista de Mundy, fue pionera en usar “la palabra como forma de resistencia” (Cajías, 1996: 10) contra un medio social en el que la mujer intentó desenvolverse vanamente, sin derechos, sujeta al poder hegemónico masculino que organizó y dispuso las reglas de la conducta social de su tiempo.

Adela Zamudio nació, creció y pasó la mayor parte de su vida en este ambiente lleno de contrastes y diferencias y aunque perteneció a una clase privilegiada en la escala social no pudo evitar la censura y la crítica a la falsa moral, la hipocresía y los convencionalismos que eran práctica cotidiana en el ámbito cerrado de esa élite (Cajías, 1996: 22).

La voz poética del texto de Mundy recoge y cultiva el espíritu lúcido de revuelta femenina sembrado por Zamudio, quien se enfrentó sin temor al intolerable y prosaico “supuesto deber femenino”. Veamos una cita que alude a la condición de la mujer boliviana, contra la que se rebela su posición crítica intransigente:

[L]as mujeres estaban destinadas a su rol natural: ser madres y esposas o a su rol erótico como prostitutas. Entre unas y otras, están las monjas que niegan a ambas pero son las madres universales, las cuidadoras vitales de los otros pero no en términos relativos al círculo familiar, sino a la humanidad (*Ibíd.*: 50).

Zamudio “censura y condena que la mujer hubiera sido educada para el hombre y no para sí misma, responsabilizando a la iglesia y a la religión por el lugar subalterno conferido a la mujer” (*Ídem*). Se opone resueltamente a la lógica del discurso misógino vigente que niega su existencia y derechos.

⁴² Adela Zamudio, (Cochabamba, 11 de octubre de 1854 - 2 de junio de 1928). Escritora precursora del feminismo en Bolivia, cultivó la poesía y la narrativa. Vivió en una época en la que a las mujeres solo se les permitía estudiar hasta el tercero de primaria. Autodidacta, fundadora y profesora del liceo fiscal de señoritas que lleva su nombre en la ciudad de Cochabamba.

⁴³ Velásquez sostiene lo siguiente: “a la habitual intimidad, emotividad y desazón de las y los escritores de su tiempo, esta escritura suma una dimensión preocupada por las incoherencias de dos instituciones claves: la religiosa (la iglesia católica) y la educativa. Ante ambas plantea despiadadas y enérgicas críticas, pues evidencia sus incoherencias, la propagación de los males que debieran evitar y las tremendas consecuencias para las mujeres (en particular) y para la humanidad de su siglo afectada por igual por un decadentismo institucional y espiritual” (2014: 14).

Mundy retoma, desde su propia ala vanguardista, la incomodidad y el gesto rebelde de la voz de Zamudio, añadiendo un humor *sui generis*, ataca la “mascarada social” (Velásquez, 2014: 97) de su círculo y combate la construcción de su propia y compleja identidad. Vinculamos, tejemos y entretejemos las ideas de Mundy y Zamudio por su afinidad lúcida, crítica, persistente en cuanto a la problemática social. Resaltamos la actitud pionera que la poeta manifestó ante el régimen patriarcal de su época porque:

[Ella] rompió sin contemplaciones los esquemas que justamente protegían la vulnerabilidad de quienes temían la autocrítica por considerar que su primera obligación era perpetuar los privilegios heredados de un sistema que el pensamiento y las ideologías auténticamente de avanzada, deseaban enterrar (Cajías, 1996: 51).

Consideramos relevante reconocer la postura de Zamudio y escuchar su reclamo, porque contribuye a comprender el sentido de las palabras que hacen eco en la poética de Mundy, concilia actitudes que las hacen tremendamente familiares en las rebeldías y los pesares de sus preocupaciones sociales, más allá de la abismal diferencia de sus formas escriturales. Hecho que redobla la importancia del gesto de resistencia que comparten contra el mandato de la época que les tocó vivir, ambas recogen el problema de la mujer, manifestando, sin duda, el mismo afán. Las dos magníficas escritoras se descolocan, deliberada y críticamente de sus medios para cuestionar la realidad que tienen al frente.

Es importante considerar la posición de Zamudio frente a la condición de las mujeres de su tiempo. La siguiente cita ilustra ampliamente su actitud:

[A] las mujeres, en general, las consideraba ignorantes, pero no con soberbia, sino con lástima por no ser capaces de superar por sí mismas el límite que les imponía su sociedad ya que aún las más privilegiadas como ella, sólo podían tener acceso al aprendizaje que daba la escuela básica (Cajías, 1996: 55).

Velásquez insiste en remarcar la importancia de la poeta boliviana. Según su apreciación crítica:

[E]l legado de un poeta sucede en su palabra, en su mundo o en su mirar. Zamudio lo hizo en tanto mirada crítica, al introducir un vigor y una lucidez enorme para su tiempo; al hacerlo ha permanecido como un pilar del pensar femenino (sus preguntas existenciales y sociales), pilar de una reflexión sesuda frente a las instituciones; de un inquirir sobre situaciones vitales límite en las marginalidades sociales; **ha inaugurado posiciones desenmascaradoras** ante el mundo (Velásquez, 2014: 111; el énfasis me corresponde).

La cercanía de Mundy al temperamento polémico de Zamudio fortalece el sentido de su metáfora en torno a la existencia de la mujer, figura a la que los nombres de “sirena”, “estrella” ni “flor” le corresponden y la calificación de “seductora” la rebasa, dada esa vida fatua en la que es imposible vivir entre suspiro y desmayo, acariciando inútilmente: “los brotes románticos en las noches de luna” (Mundy, 2004: 95), imagen que propone para mofarse de los sentidos que provoca el arquetipo femenino de la época.

Mundy convoca a la complicidad de ejercitar una lectura nueva, inteligente y transgresora. Sin reparo, insinúa y reta con la misma energía de Zamudio, levanta su espíritu y se acompaña de armas nuevas para repensar el lugar convencional de la mujer. En su afán, sostiene resueltamente:

Hoy es distinto... Hay adelanto... Hay fenómeno...

La mujer fichada en 1936-37 se siente sufragista...
chauffeur... aviadora... locomotriz... concertinista...
boxeadora... (Mundy, 2004: 96)

La cita ofrece frases, palabras y puntos suspensivos intermitentes, signos con los que el yo poético presenta la imagen explosiva del contramodelo femenino que inventa, talla y ofrece a contramano. La nueva figura requiere gozar de una inteligencia suspicaz, capaz de conquistar espacios nuevos para vencer el reto del momento. Necesita cultivar la habilidad de empalmar la lectura de su época a las demandas recientes. Debe aprender a lidiar. La poética de Mundy muestra la urgencia de construir una subjetividad e intersubjetividad femenina que ostente el orgullo de construir su propio lugar.

La mujer que propone el texto requiere abandonar las sagradas **reglas del deber**, inscritas en su manera de ser como único destino por el reglamento de la “feminidad dominante”, como bien señalan De Beauvoir, Lagarde y Basaglia Ongaro en las obras señaladas. Añadimos al concierto el texto de Silvia Federici *Calibán y la bruja* (2010), que después de relatar la trayectoria del maltrato femenino en la historia de la humanidad, resalta el trabajo productivo de las labores de cuidado, cuyo valor a nadie importa considerar. La lógica de su pensamiento identifica el complejo trabajo de cuidado y las labores domésticas como principales fuentes de riqueza del mundo moderno, precisamente, porque

es la tarea oculta (Federici, 2014), que se asigna a las mujeres en el régimen androcéntrico. Esta consideración teórica compete porque alude a una circunstancia que no se puede dejar de nombrar, aunque sea como un paréntesis, puesto que permite reflexionar en el difícil problema de la mujer y en la cualidad del desgaste de su fuerza de trabajo en el contexto de la sociedad boliviana en la década de los años treinta.

La sátira de Mundy constituye una alerta sobre las falsas certezas que la sociedad de su época pretende preservar, y que su escritura de vanguardia desmonta con la imagen alternativa que surge “[e]n este siglo del automóvil y el amor en oro americano...” (Mundy, 2004: 95). La escritura de Mundy presenta la construcción revolucionaria de otro imaginario femenino posible, pretende reubicar a la mujer frente a las nuevas circunstancias históricas y los retos que asoman desde su tierra natal: Oruro, espacio estratégico, pionero del desarrollo nacional, considerado el centro metalúrgico e industrial del país en la época, tal como indicamos en el capítulo anterior.

La voz poética exclama: “Hoy es distinto... Hay adelanto... Hay fenómeno...” (*Ibíd.*: 96). Hay asombro frente a la novedad. En ese entorno advierte el papel de la mujer, ese es su acierto, fijarse puntualmente en la existencia de una compleja subjetividad femenina que la estructura de dominación vigente no reconoce ni pretende aceptar.

El horizonte de la voz poética orienta su crítica como un *boomerang*. Registra que la mujer orureña se encuentra seducida por el panorama y el ajetreo de la vida cotidiana, situación en la que observa que cuenta con el don “singularísimo de haber reemplazado al corazón con una máquina portátil de calcular...” (*Ídem*). Expresión que previene el sentido del moderno desarrollo técnico, advirtiendo la necesidad imperiosa del diseño de una nueva estrategia existencial. El carácter de la sensibilidad vanguardista encarna el espíritu escéptico de Mundy, le permite apreciar el significado de las cosas de su mundo de otra manera, tal como vimos en el acápite dedicado a los objetos ciudadanos.

Recogiendo sus pasos, la imagen femenina que sugiere Mundy se repone abruptamente del claustro doméstico y la sujeción voluntaria, levanta la cabeza,

sacude los restos de la mentalidad colonial/patriarcal interiorizada y se dispone a recorrer los caminos que tiene al frente; actitud resuelta con que pretende discutir la inconsistencia del modelo y avanzar por sí misma. En la perspectiva que traza su escritura, la mujer de su cepa acuña el cambio de postura. La posibilidad de emitir su voz propia, la seduce y conduce a vencer el obstáculo de los cantos de amor aún presentes en el nuevo siglo.

En la contracara de la figura femenina tradicional, la mujer ingresa a los intrincados campos de actuación de la vida moderna. Con una disposición e identidad que asombra, ejercita otro tipo de relacionamiento social. Sus prácticas se revitalizan y distinguen. Cultiva una racionalidad que pone en crisis la consistencia del mundo en el que su vida se entrapa. El texto es claro al decir: “Incluso dicen que por cada cuarto de lustro, simplifica su ropero con cinco prendas menos para la facilidad de subir al ómnibus y sentarse en los incómodos bancos públicos...” (*Ídem*), líneas que representan la mentalidad transgresora con que modela su nueva personalidad.

Recordemos la importancia significativa que tiene el detalle de la moda en el pensamiento de Barthes en *El Sistema de la moda y otros escritos* (2003).⁴⁴ La forma de vestir para el semiólogo es un marcador importante de comportamiento sociocultural. En este caso, permite vislumbrar el protagonismo de la corporeidad femenina y su relación con el cambio por el que atraviesa su sociedad. Frente al reto que tiene de perseguir el tipo ideal femenino, la figura creada por la pluma de Mundy transgrede el modo de ser de la criatura que combate. Su vestuario responde a los roles que exige el momento y a la discusión que debe enfrentar, en primer lugar, con ella misma. Consideramos que la imagen que propone Mundy constituye una brillante metáfora para ilustrar el surgimiento de la nueva época y el diseño de la figura femenina que se inicia en ese contexto.

La poética de Mundy construye difíciles significaciones en torno a la imagen del contramodelo que propone. Usa el cuerpo femenino y las prendas que luce como

⁴⁴ La moda constituye para el autor un sistema de significaciones. Cuestiona el modo en el que la sociedad moderna asume o elude la arbitrariedad de los sentidos que elabora. Se refiere también a los signos sociales que hacen posible la moda. Se puede revisar el tema III “Retórica y Sociedad” del capítulo 17, 278.

un lenguaje para explicar la metamorfosis sociocultural que la criatura de su género y rango sufre. Su transformación se produce mediante un difícil proceso de interiorización de la normatividad social que marca el nuevo ritmo, esfuerzo en el que el yo poético percibe cambios trascendentales en la reconfiguración, no solo de su aspecto, sino de su propia subjetividad. Mundy tiene el mérito de observar no solo el espíritu contradictorio del momento, sino el lugar que ocupa la mujer en él. Ese ejercicio es parte de su propia crisis.

El texto muestra cómo formas distintas se superponen y engarzan. La nueva sensibilidad y la condición del cuerpo femenino, vehículo exclusivo para el ejercicio de la “violencia simbólica”, incluso de la mujer contra la mujer misma, extrañamente se imbrican. Pero, ¿cómo funciona este sistema de sujeción en la práctica? Basta seguir un ejemplo para explicar: la mujer emperifollada del ambiente de Mundy resulta ser el símbolo emblemático que representa el status social del cónyuge y sus intereses, quien la convierte en un magnífico escaparate de su propiedad. La mujer ataviada con joyas costosas tiene la función de ostentar el prestigio masculino; finalidad que complementa el maquillaje de su rostro y su ropaje. Ningún accesorio es casual, pues todas las cosas gozan de gran significación cultural. Ese tipo de relación se amplía a la totalidad de su estirpe porque a través de ella se extienden los múltiples nexos familiares que conforman las intrincadas redes socioculturales, donde se teje el entramado de las relaciones de poder, prestigio y honor que tiene la estricta función de reafirmar la posición social **privilegiada** que ocupa la mujer (Qayum, Soux y Barragán, 1997: 38).

Como hemos visto, los textos de Mundy develan la difícil coyuntura en la que se encuentra la mujer en la década de los años treinta en Bolivia. Lo interesante es que también manifiestan el devenir de la mentalidad colectiva. La manera que tiene Mundy de satirizar lo prosaico de un modelo, cuya vigencia está en crisis, es relevante porque permite acercarse al modo de vida de la mujer en la que fija su mirada. Observa indignada cómo desgasta su figura en las exhibiciones superfluas que exige la rutina social de su medio.

La operación de contraversión estética que la pluma de Mundy realiza es una afrenta a su tiempo y un gesto de vanguardia inusual. Ella expresa un

sentimiento profundo de malestar, motivado por el impulso del espíritu crítico, polémico y de búsqueda experimental que se inspira en el movimiento que sigue. Abdica de la idea de “belleza” tradicional del lenguaje vacío del modernismo-simbolista decimonónico de principios de siglo, cuya tradición persiste en la época de guerra definiendo las formas de relacionamiento social; situación en la que la autora incorpora su gesto de rebeldía desde su propia condición femenina.

Mundy tiene el acierto de captar las necesidades que su tiempo reclama. Su actitud insta la posibilidad de apertura del estrecho sendero destinado a su género. Mediante los ensayos de un grafismo singular reincorpora hábilmente la problemática social planteada por Zamudio. Trastoca el sentido del texto, sin temor a romper el orden establecido por el canon literario del momento. Asume el riesgo de remover el cimiento de la mentalidad intocable. Su juego gramatical pirotécnico insiste en advertir la perversa indiferencia social de su época. Le indigna la forma absurda con que se degrada a la mujer de su tiempo, cuya situación presenta la siguiente cita:

La mujer felinamente bella, –por un atávico resto de sadismo– colorea de un cutex sangriento que va tiñendo de rojo el aura donde juegan sus dedos.

Es distinguida, pero parece que los circunstantes estuviésemos calados por dos minutos de tragedia intensa... (Mundy, 2004: 97)

La amenaza de la mujer se incrementa por la terrible imagen que provoca el enfrentamiento encarnado de una de las partes más peligrosas del su cuerpo. Se refiere a los dedos de las manos de doble filo, en una franca alusión a cierta domesticación de lo animal. La voz poética localiza un detalle de la moda, y en lugar de apuntar a lo atractivo y sensual, da un giro de representación simbólica importante para resaltar la imagen desgarradora de las uñas zarpas que atrapan, rasgan y destrozan. Mundy deshace a las mujeres de su entorno acudiendo al significado destructor de una parte de sí mismas. Su gesto escritural advierte la fuerza aniquiladora de todo cuanto tocan, tal como acontece en el siguiente pasaje:

Las uñas rodenas, furiosamente rodenas, como reflectores de caucho escalofrían a los que están próximos y todos, por un enlace de ideas, evocan la representación total de unas manos fantasmales revolviendo el laberinto rojo de unas vísceras... de unas entrañas... (*Ídem*)

Se trata de criaturas autónomas, instintivas, que desde su banalidad son las fieras que en una escena macabra revuelven furiosas el orden del espacio abyecto al que pertenecen. El texto ofrece imágenes vitales que caen en una contradicción fundamental: queriendo atraer repelen, provocando el surgimiento de un grotesco y fantasmal ataque. Figura que se relaciona con la forma del cuerpo social femenino que Mundy rechaza con la fuerza de su sarcasmo. La significación del pasaje poético es considerable porque se refiere a la construcción social de la naturaleza femenina, a quién Mundy disfraza de una moda aparentemente inofensiva, en la que resalta la consistencia de un extraño color seductor.

Por otra parte, en su crítica al modelo, la mirada satírica y mordaz de la voz poética, también trivializa el espectáculo de la relación conyugal, institución social que no soporta y aborrece por banal. Su inteligencia advierte la serie de relaciones de poder que se ejercitan en ella, tal como caracteriza el psicoterapeuta y psiquiatra Luis Bonino⁴⁵ en su artículo “Los Micromachismos. El poder masculino en la pareja moderna” (2008). Es necesario saber que el autor clasifica los diferentes tipos de relación en utilitarios, encubiertos, de crisis y coercitivos, encuentra entre ellos un denominador común que se refiere a “la lógica machista del ‘doble rasero’ [...] situación que muestra claramente quien decide el juego y los privilegios que se adjudica” (Bonino, 2008: 97).

De acuerdo con Bonino, los micromachismos utilitarios son los que tratan de forzar la disponibilidad femenina, aprovechándose de los diversos aspectos domésticos y cuidadores de su comportamiento tradicional. El autor señala que se realizan especialmente en el ámbito de las responsabilidades domésticas; las conductas encubiertas son las que intentan ocultar el objetivo de imponer las propias razones abusando de la confianza y la credibilidad femenina; las de crisis pretenden forzar la permanencia en el *statu quo* inequitativo cuando este se desequilibra, ya sea por el aumento del poder personal de la mujer o por disminución del poder de dominio del varón. Los micromachismos coercitivos

⁴⁵ Luis Bonino, psicoterapeuta y médico psiquiatra, desde los años setenta, comenzó su formación en Salud Mental y Salud Pública en Argentina. Desde los años ochenta se ha especializado en el abordaje clínico y preventivo de la problemática de mujeres y varones asociada a su socialización de género.

sirven para retener poder a través de la utilización de la fuerza psicológica o moral masculina. El autor sostiene que estos mecanismos son versátiles y que reafirman la estructura machista del poder patriarcal en las relaciones de la pareja moderna.

El mundo al que se dedica el texto de Mundy presenta los comportamientos micromachistas de manera diversa y entreverada. Una sofisticada gama de interacciones sociales complejiza la situación de la mujer. Mundy traza la imagen femenina con la imagen de una **muñeca dócil**, sometida a la mentalidad dominante que encarna la figura del esposo príncipe, quien a partir de la unión conyugal se **adueña** de ella como si fuera un juguete fácil, la maneja como una marioneta muda, frágil e inanimada, manipula los hilos que moldean su cuerpo y la consistencia de su mente y espíritu. Define también el ritmo y la orientación de sus pasos, tal como transcurre en el siguiente pasaje:

Pirula no come. Pirula no ama a la muñeca de aserrín. Pirula está «desbalandronada» en el dudoso paso de la niñez a la mocedad.

Se dijera en el umbral de la segunda vida...

Para el pasado un monillo, un oso, unos hijos de cartón...

Para el futuro pre-siente un galán rubio, un manzanero «enflorecido» y un cómplice. Una luna mordisqueada de luz... (Mundy, 2004: 71)

La voz poética recrea la imagen dramática de la infancia y adolescencia de la mujer jocosamente nominada que presentan las líneas anteriores: Pi / ru / la. Graciosa denominación femenina, expresada en tres simples golpes de voz, trisílabo acompañado de dos vocales débiles y una fuerte, cuyo significado se refiere a un curioso y popular juego infantil en el que el juguete rodante se mueve solamente si se lo hace girar. Este objeto pierde el equilibrio si falta el impulso que lo eche a andar, se **desbalandronea**⁴⁶ y derrumba sin remedio.

Mundy da cuenta del estado de la cuestión de las mujeres en el vaivén absurdo de su círculo. Los personajes femeninos que observa visten de rosa, nacen, crecen, enamoran, sueñan, anhelan casarse y desean ser madres, cumpliendo obedientes el mandato de la sociedad patriarcal. Ellas acatan fiel y

⁴⁶ Significa sin fuerza ni valor.

fervientemente el libreto que organiza sus vidas, como bien analiza De Beauvoir, quien censura el rol social que desempeñan, refiriéndose, crítica y específicamente, al peso que tiene la maternidad y las labores domésticas junto al difícil trabajo de cuidado; tareas destinadas exclusivamente a la mujer, independientemente de su condición social. Su análisis aborda las etapas trascendentales de la vida femenina en la época moderna. En este ámbito de reflexión recogemos el siguiente fragmento poético:

... al ser guiadas en esta forma de protección, ante el público y también de orgullo de posesión, se sienten muñecas guarecidas, febles, niñas grandes...

Divertidísimo (Mundy, 2004: 129-130).

Con cuánto dolor, rabia, burla e ironía se refiere Mundy al sinsentido del espectáculo de la unión matrimonial. Su actitud se rebela ante el escándalo de su falsedad. Censura la actitud pasiva e instrumental y la servidumbre que practican las mujeres atrapadas en ese sitio aparente de confort conyugal.

Su pluma cuestiona la opción de ser objetos de mostrador, como si fueran novedosas piezas de moda, juguetes finos de turno o modelitos frágiles de armar, desarmar, vestir, desvestir, usar y descartar, según la exigencia de un medio que las pretende eternamente jóvenes, delgadas (“Pirula no come”), bellas, disciplinadas en su función de ser novias, flamantes esposas y madres abnegadas, siempre dispuestas a desempeñar el papel social que les toque representar. No se cansa de ridiculizar el falso afán. No soporta ninguna institucionalidad que amenace con coartar la libertad femenina, ni admite la poca inteligencia de la mujer que la induce a prestarse como protagonista de una actuación que disminuye su condición “vital”.

El sentido del texto devela un asunto polémico para la época: la mujer contribuye a trazar la sinuosa ruta de la conquista romántica voluntariamente, mediante la construcción de una subjetividad que se acomoda a la exigencia de ser aceptada y amada, de acuerdo a las reglas del código social vigente, tal como señala Aquím:

El poder patriarcal se ha ejercido sobre los cuerpos de las mujeres en particular. Este poder absoluto del padre/marido/propietario sobre la vida o muerte del otro/a, viene legitimado por el poder de la ley divina de Dios desde el cielo y por el poder de la ley

humana del Estado en la tierra. Se legaliza en la institución del matrimonio (Aquím, 2014: 10).

Padre / marido, Dios y Estado constituyen la trilogía base del poder masculino; instancia que ilustra la relación que legitima la institución religiosa, situación que se reproduce y normaliza mediante el contrato y la maternidad obligada, circunstancia que el gesto de vanguardia de Mundy pretende desnaturalizar en plena época de guerra.

Mundy rechaza que la mujer invierta su creatividad y energía en perseguir el diseño del estereotipo femenino del siglo XX para llegar a ser la banal “silueta femenil más aproximada a una flecha” (Mundy, 2004: 136). Su visión se opone a consagrar la imagen del amor romántico con la expresión: “¡Qué simpática y sugestiva la pareja de enamorados!” (*Ibíd.*: 65). Es importante notar el toque sutil y la ridiculización de la siguiente escena: “[a]rrogante, porque todavía su reserva vital no ha desdoblado en la plenitud de un hijo” (*Ibíd.*: 66) porque es una figura que previene el peligro del cautiverio materno; precaución poética que se adelanta al pensamiento de la precursora más importante del feminismo moderno: Simone de Beauvoir.

Las palabras del texto de Mundy, se revelan frente al signo de alarma que marca la deformación de la silueta femenina, cuya “línea de la maternidad” se interpreta como el final del rumbo de la mujer; **alteración estética** que funciona como representación simbólica de la destrucción de una vida que termina disolviéndose en “la agria fatalidad de la camuesa” (*Ibíd.*: 65) conyugal, cuyo sin sabor alude al significado del gusto de una variedad de la fruta prohibida. Según la poética de Mundy, la transgresión corrompe la materialidad y el sentido del mundo de las mujeres que giran a su alrededor.

Mundy insiste en mencionar irónicamente que la exigencia de la belleza femenina parte de la frágil y dulce espera, avanza al nacimiento, niñez, adolescencia, juventud, noviazgo, matrimonio, maternidad, viudez, vocación religiosa o cualquier otro estado que devenga de la línea afectiva patriarcal que su sociedad impone. Frente a la dinámica de ese ciclo perverso de dependencia, hace irrumpir la razón que descarta la figura pasada, para abrir paso a “[l]a mujer fichada en 1936-37 [quien] se siente sufragista... chauffeur... aviadora...

locomotriz..., concertinista... boxeadora...” (Ibíd.: 96). Ella porta el arribo de los roles sociales que urgen a principios de siglo XX.

Puede afirmarse que la demanda de Mundy corresponde a un gesto que compromete a su mundo y a la figura femenina. Su intransigencia frente a la sociedad de la época es un síntoma importante de su incomodidad. El afán de novedad que reclama implica una ruptura substancial que destila, signo por signo, palabra por palabra, frase por frase, oración por oración, su temperamento singular, ácido e irreverente, para el momento de guerra.

Siguiendo la misma ruta crítica, Mundy expone su posición frente al estereotipo femenino que tiene al frente. Relee sus matices con un humor que la acerca entrañablemente al espíritu poético de Oliverio Girondo,⁴⁷ como magníficamente advierte Virginia Ayllón en la introducción de la obra estudiada. Veamos algunas cercanías entre Mundy y Girondo:

La primera estrofa del poema de Girondo “Ex voto” en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas* (2015) expresa:

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como
las almendras azucaradas de la Confitería del Molino,
y usan moños de seda que les liban las nalgas
en un aleteo de mariposa.

La voz poética se refiere irónicamente a la vaporosidad supérflua de las mujeres que habitan un espacio privilegiado de la ciudad de Buenos Aires; el barrio residencial de Flores que, en su percepción estética, significa un **ligero** bocado para degustar al paso. Mundy también hace alusión al peso fútil de la erótica del cuerpo femenino, ridiculiza la mirada banal del deseo masculino que minimiza su figura, y alude la atmósfera superficial donde la subjetividad de la mujer retoza sus deseos más íntimos.

En realidad, Girondo representa con humor la inconsistencia social de un escenario en el que todo parece fluir hasta desaparecer sin ninguna

⁴⁷ Oliverio Girondo (1891-1967) es un destacado poeta argentino vinculado a la vanguardia porteña de los años veinte.

consecuencia.⁴⁸ La sarcástica mueca irritada de la voz poética de Mundy refuerza la idea de la siguiente manera:

La mujer, la mujer rosa-mate, la mujer de cutis...

[...]

*

«ligera... serpentina... etérea... pasa la mujer clara en la diafanidad nítida de la mañana.

La blancura del charmeusse que la cubre, besa a la blancura de su carne y la luz va besando la conjunción de las blancuras.

Camina y su paso es una liturgia a la danza.

Sus líneas puras tientan a la escultura (Mundy, 2004: 89-90).

Pasaje que también se refiere a la mirada y el deseo masculino que el yo poético ridiculiza por su exacerbado aire romántico, gesto que acerca más aún su escritura al temperamento de Gironde. Los dos se burlan, a carcajadas, al unísono de la gravitación de la erótica masculina alrededor del cuerpo inasible, volátil femenino, cuya irrelevancia desprecian por representar la inviabilidad del mundo que tienen al frente. Juegan con el mismo referente, critican desatando matices de humor con las imágenes que producen sus voces poéticas. Ambos coinciden en apuntar el mismo objetivo.

Siguiendo el guiño jocoso sobre la sensualidad femenina, se puede encontrar que Gironde y Mundy comparten gestos similares de vanguardia porque cuestionan, desde el libre albedrío de su postura anarquista, las conductas y las miradas sociales con desdén. Ambos poetas **pesan** la consistencia de la figura femenina que detiene su atención. Lo interesante es ver cómo se encuentran en sus apreciaciones críticas. El paralelo que se ejercita entre las dos escrituras es un paréntesis necesario para fortalecer la línea vanguardista de Mundy, cuya relación trabaja con más detalle Virginia Ayllón.

⁴⁸ Su mofa presiente la textura líquida de la sociedad moderna que más tarde el sociólogo Zigmunt Bauman advierte en *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2005) como una espuma que se esfuma sistemáticamente, instancia que también trata Milán Kundera en *La insoportable levedad del ser* (1989), precisamente por esa textura que delata lo intrascendental.

La expresión: “Unas mujeres, criollas, de mi pasta que adoraban ‘al Dios’ ” (Mundy, 1989: 38) muestra con claridad el lugar preciso de enunciación. La voz poética se identifica con la clase privilegiada de la que se mofa, se convoca así misma con determinación. La aclaración que realiza sobre su oficio es un novedoso e importante gesto de inclusión que contribuye a remarcar su posición irónica de vanguardia. Vale la pena presentar la siguiente cita:

Pensé en escribir. Me decía “Fulano piantó a la vida con sus articulillos”

Pero... yo no sabía escribir cosas de fondo.

Bipersonalidad. Agitación

En el día un 50% de mi personalidad era la dactilógrafa obscura y mecánica de una Oficina pública (Mundy, 1989: 33).

El fragmento contribuye a comprender el talento de la voz poética para establecer su autoridad de combate frente a la rutina que realizan las mujeres. El oficio de dactilógrafa la diferencia y separa relativamente de ese ámbito porque la vincula con la esfera pública que las mujeres de su clase no deben ocupar, situación que revela el temperamento con que se desmarca.

El grupo social femenino que señala Mundy, se regodea en la rutina de la vida cotidiana. El ocio es considerado un valor de clase y signo de distinción, como bien sostiene la investigación de Durán y Seoane en *El Complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco* (1997). La actitud displicente de estas damas, para con ellas mismas, alienta y consagra el ciclo de violencia simbólica en el que se ensartan.

El aspecto religioso es un atributo crucial del modelo femenino convencional contra el que la voz poética se enfrenta. El texto resalta este asunto cuando se refiere al fervor de las mujeres que adoran a un “hombre alto, entunicado, de barbas de estilo judaico y ademán grave” (Mundy, 1989: 38). Mundy critica la actitud dogmática de las mujeres de su época. Enfrenta la imaginería mística femenina con la siguiente reacción anticlerical:

¡Esclavas del poder oculto de la religión, no pudiendo encontrar en el fondo de vosotras mismas a aquel Dios celestial y divino, buscáis en vuestra ignorancia, otra esclavitud real y tangible en la apostasía bufona y ridícula de un desconocido! (*Ídem*)

Líneas que permiten acotar la razón controvertida y rebelde de la voz poética, a quien molesta y preocupa no solo el fervor del espíritu inconsciente de las mujeres, sino el “[s]andungueo de damas encopetadas. Espaldas desnudas” (Mundy, 1989: 20), cuya actitud no consiente. Como ya dijimos, censura y desaprueba la red enmarañada de sujeciones de la mujer, detesta en especial el yugo de la institución religiosa al que encarga su vida porque determina su forma de pensar, sentir y el hacer su vida cada día.

La voz poética rechaza el ideal masculino, encarnado en la figura de “capa y espada” (*Ibíd.*: 23) militar, pues representa la mentalidad dominante que encandila a la mujer. Se burla diciendo: “Si hay algo que pueda impresionar a un corazón femenino es la apostura militar” (*Ídem*). Para consagrar su desprecio remarca:

¡Qué desilusión! Todos los apuestos militarotes. Don Juanes Uniformados, se encontraban pálidos, intensamente pálidos, sosteniendo apenas el peso del paño cuartelero, o lo que es lo mismo con las alas caídas (*Ibíd.*: 24).

Sin dejar de abandonar el tono amargo y burlesco que le permite relativizar el paisaje humano que tiene al frente, ni suspender el dolor que siente al saber que es parte de lo que repele, se incorpora para reincidir en su propia crítica. Arremete sin piedad y lidia con el doble filo de sus palabras al decir:

En el tipo hormiga de 1934 no puede caber ni cuarta dosis de pícaros materialismos.

Y por la afición loca que tenemos por los ‘voileurs’ de gasa, las telas blancas y las melenas oxigenadas... Y a propósito, ¿habeís visto el último corte de estas? Son un remolino de rulitos en la nuca... demostramos nuestra ansia por parecernos a los angelitos... (Mundy, 1989: 74)

La risa de la voz poética suena y resuena, cual si fuese un festejo descomunal de juegos artificiales en la inmensa oscuridad de la noche. Su ruido hace tambalear los hilos de la sensibilidad femenina del mundo al que pertenece, burlándose de ella misma. Pero un movimiento escritural la separa. Construcción simbólica que representa la irrelevancia de la mujer con quien detesta compartir su suerte.

De manera incisiva, toca y trastoca los intersticios de la cosmética sociocultural, que la figura femenina imagina, produce y consume en los momentos más

destacados de su vida; solemnes ritos de paso, que devienen luego de un largo proceso de socialización y aprendizaje en el que toda su estirpe invierte su prestigio: la espera, el nacimiento, el sello de su linaje, la infancia con la ingenuidad sus juegos, la adolescencia, sus ilusiones, el enamoramiento, sumado a sus desfallecimientos, el noviazgo, la ansiedad del matrimonio, sus excesos e indumentaria pomposa, el embarazo, la inquietud de los hijos, la esperanza, la viudez, la soledad y el inminente desplazamiento, abandono y olvido. Ciclo existencial, monótono e improductivo, en el que se desenvuelve la prosaica vida de la mujer en la época.

Ironía y autoironía

Es importante rescatar de la selección de las columnas “Brandy Cocktail y Vitaminas”, la siguiente afirmación poética:

Y este comentario no es de la moderna a lo Marlene, la sufragista, la secretaria o la chauffeur. No. Sino se refiere a aquellas adorables criaturas que huelen a primera comunión (Mundy, 1989: 73).

La cita contribuye a distinguir y comprender el perfil de la imagen controvertida del contramodelo que Mundy traza; juego polémico, en el que la voz poética, curiosamente, parte siempre para quedarse, exponiéndose a su implacable ataque. Gesto autoirónico que delata la cualidad crítica del modelo. Mundy se revela ante la perversa construcción femenina del régimen patriarcal que desprecia, por estar encarnada en las dóciles y serviciales “madresposas”; imágenes radiográficas del absurdo rol histórico que las sujeta. Ella satiriza el prototipo femenino, lo descarta. Reafirma su molestia, tal como muestran las siguientes líneas:

Nosotras. Todas y sin excepción, somos tan inconmensurablemente inocentes que ignoramos los caracteres definidos de las cosas feas...

Si alguna vez contemplamos algunos folletos de sugerencias equívocas, es sólo por admirar la unidad armónica de la literatura pura...

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.**

No habéis visto que hasta en la indumentaria las mujeres son más livianas, casi etéreas y nada materiales? (Mundy, 1989: 73-74; el énfasis me corresponde)

Lo interesante de la prosa poética de Mundy es su crítica persistente al devenir femenino en su tiempo y propia tierra. Aplica en su apreciación la ironía y el sarcasmo sin consideración alguna. Su mirada es acuciosa y doble. Le preocupa perseguir el sendero que siguen los pasos de la mujer con un ojo y mantener la guardia con el otro, de manera que construye una dinámica compleja de interpelación permanente.

La conducta escritural de Mundy, muestra el registro de vanguardia con que ataca, no solo la linealidad de la escritura, sino la interpretación de la vida. Quizás, esa sea la clave de su poética. Lo hace no solo afectando el curso tradicional de escritura, sino cuestionando las condiciones de su mundo. Su mirada se detiene novedosamente en los personajes, los lugares comunes y las relaciones que entablan en época de guerra. Empeñada en diseñar la imagen de la mujer de vanguardia, deconstruye el sentido de la sombra alada femenina que quiere superar, obstáculo principal contra el que su pluma se ensaña.

La ironía presente en la cita anterior, muestra que ella misma se hace esquiva, etérea, pero no por leve, sino por inasible. ¿Cómo logra este efecto?, aplicando en el redoble de su palabra un movimiento que hace fluir el sabor ambiguo y amargo del dolor y el placer de su propio sarcasmo.

El texto revela, desde la contrariedad, el paso sin trascendencia de la mujer por el paisaje de la vida en época de guerra. Resalta su indiferencia frente a las sujeciones que asume como esclava sin voluntad ni ansias de libertad. Critica la actitud abúlica de la belleza femenina, que coquetea en contra suya, contaminando las interacciones sociales de su ámbito. Se mofa con la risa rabiosa que provoca la irracionalidad con que la mujer amarra su suerte. Reniega de los lazos perversos que naturalizan su condición instrumental.

Mundy convoca enérgicamente la irrupción del contramodelo en ese espacio carente de derechos, reclama la presencia de la mujer “boxeadora”, hábil luchadora, que aprenda a moverse estratégicamente, tanto ofensiva como defensivamente y pueda asestar duros golpes al inmenso escenario de negación que le impide surgir. Llama a la mujer a decodificar los signos de opresión de su rutina para reorientar el rumbo de su sendero. Su voz constituye el reclamo de

la emergencia de una subjetividad femenina alternativa que arrase con las costumbres y los hábitos decimonónicos vigentes. Exige la presencia de una mujer que hable por sí misma, camine de manera autónoma, con el orgullo de tener la cabeza erguida por el complejo sendero ciudadano, resalte el valor de su rol y se niegue acatar el precepto masculino dominante que la disminuye.

La voz poética aboga por la construcción del papel protagónico de la mujer, desde la mujer misma, en el momento más álgido de la historia de Bolivia, la Guerra del Chaco. Su reclamo se adelanta al mentado postulado de “la mujer no nace se hace” de Simone de Beauvoir. Su energía contribuye a comprender que otra manera de ser mujer es posible, alimenta la propuesta de poner en marcha el ejercicio de un pensamiento femenino crítico e inteligente, que pueda combatir la obscena “microfísica del poder” en que está inserta desde la intimidad de su vida privada, instancia en la que nacen y reproducen los tentáculos del poder, como señala Foucault en *Microfísica del poder* (1979).⁴⁹ No hay que olvidar que:

El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular [...] el poder transita transversalmente no está quieto en los individuos [...] El poder circula a través del individuo que ha constituido (Foucault, 1979: 144).

La cita anterior da cuenta de la complejidad del contexto social en el que la mujer se encuentra postrada. El poder invade y contamina la totalidad de su existencia: circula por el cuerpo, mente y alma de la subjetividad femenina; instancia sometida al mecanismo monstruoso de sujeción patriarcal, donde la memoria, la voluntad y los sueños se encuentran cautivos.

La actitud vanguardista del texto de Mundy, provoca la necesidad de construir la autonomía femenina, conducta que Bourdieu piensa en *Claves de la sociología* (2000b) como asunto principal de salud pública, condición necesaria para expresar pensamientos, aspiraciones, pasiones y deseos propios, como actos legítimos de transgresión y resistencia.

⁴⁹El autor remarca que el poder no se circunscribe a la instancia estatal, sino que se instala en la variedad de las relaciones posibles, incluyendo las más íntimas.

En el mundo que observa Mundy, la invisibilización y subvaloración de la mujer, se repiten en las distintas esferas de la vida social sin salvar excepción, allí se naturaliza el maltrato, germina y crece el ciclo de la violencia real y simbólica. El aire de ese ambiente se respira y expande como la metástasis de un tumor social maligno. Para entender el desastre, basta imaginar la enfermedad como una pandemia silenciosa, cuyo poder de destrucción rebasa fronteras. Sus consecuencias son nefastas para la organización de un sistema social que pretende revitalizar cualquier signo de vida digna. Es la imagen que exhibe la mueca burlona de la voz poética que propone la irrupción de la figura de contraste como un reto.

Cabe considerar los tipos ideales femeninos que traza la mente creativa y rebelde de Mundy, además de la boxeadora, menciona a la sufragista. Sabemos que la mujer en Bolivia recién pudo votar en 1952. Este hecho político ressignifica la lucidez de su texto porque su imaginario refuerza, de manera anticipada, la inscripción de la participación femenina en el campo de ejercicio del derecho ciudadano, espacio vedado a la mujer como a la población indígena en la década de los años treinta en Bolivia.

La alusión a la secretaria es importante porque advierte el surgimiento inminente de la burocracia en Bolivia, época de oficinas, papeles y trámites interminables. Max Weber⁵⁰ explica en *Economía y sociedad* (1964) este fenómeno y la contradicción que plantea el exceso de la racionalidad moderna. Es pertinente nombrarlo, porque el personaje femenino que propone Mundy representa la complejidad de la época que adviene y el lugar incierto que promete a la mujer. Retomar la imagen de la funcionalidad de la mujer que maneja la máquina de escribir, resulta ser una pieza sustancial para comprender su poética, porque si

⁵⁰ Max Weber (1864-1920) en sus obras abordó la economía, el derecho, la filosofía y la historia comparada, además de la sociología, y “gran parte de su trabajo se centró también en el desarrollo del capitalismo y en los rasgos que diferenciaban a la sociedad moderna de otras formas de organización social anteriores [...] Al igual que otros pensadores de su tiempo, intentó comprender la naturaleza y las causas del cambio social [...] El desarrollo de la ciencia, de la tecnología moderna y de la burocracia era descrito por Weber como racionalización [...] En su perspectiva, la sociedad moderna se caracterizaba por la racionalización de un número creciente de áreas vitales, que iban desde la política y la religión hasta la actividad económica” (Anthony Guiddens, 2002: 41-42).

bien la figura se incorpora al desarrollo técnico de la modernidad, lo hace desde la labor de una forma de trabajo dependiente, repetitivo e instrumental al sistema.

La figura de la “chauffeur” representa la imagen transgresora de la mujer en todo sentido, porque muestra que está dispuesta a vencer tiempo y espacio para conducir su propio destino, sometiendo su pasión y voluntad al máximo símbolo de la modernidad: la velocidad, actitud que replantea el significado de su condición femenina e inyecta un ritmo desconocido a su paso, tan inclinado a la propuesta futurista de Marinetti, empeñada en resaltar la rapidez.

La polifacética estética del personaje femenino que ofrece Mundy, expone la necesidad de repensar su lugar en la sociedad de su época. Es un reto para que la mujer enfrente el tiempo que adviene sin temor y se atreva a vencer las profundas barreras psicológicas que inhiben su personalidad y autoestima. No hay duda, el contramodelo que sugiere la poética de Mundy encarna la exigencia de enfrentar el desorden estructural.

Retomando las ideas que expresa Calvino sobre el sentido de la sátira, reiteramos que la escritura de Mundy descarta la pretensión moralizadora, la voz poética no tiene el afán de hacerla mejor que los demás. No es su intención resaltar su calidad moral. Ella se asume como parte del ámbito conflictivo que ironiza. No se empeña en mostrar su astucia frente a la valoración que los otros ejercen sobre las cosas. No se ocupa de realzar su mirada frente a la apreciación de los demás, tampoco pretende restablecer el valor de las cosas. Su sentido del humor muestra la ambivalencia que siente frente a su mundo desde una sorprendente e inusual postura femenina anarquista en época de guerra.

La voz poética se inmiscuye en su irrisión, su gesto da cuenta de la virtud humorista de vanguardia que la distingue. Su actitud satírica, orienta su mirada al “polo negativo de su universo particular” (Calvino, 1995: 180). En lo que al asunto de la mujer se refiere, también lleva su potencia burlesca al límite para poner en cuestión todo cuanto acontece “lindando con una concepción trágica del mundo” (*Ídem*). Es la interpretación más cercana al sarcasmo que practica la voz de enunciación de la poética mundyana.

Siguiendo la misma veta, se advierten los giros recurrentes de la escritura de Mundy. La voz poética se incluye de manera persistente en el círculo capcioso del juego irónico que construye su novedoso grafismo. Se observa cómo se interpela a sí misma y la manera que tiene de reorientar la llama de sus “opúsculos”. Materializa un extraño sentido de combate, como cuando diseña la imagen de confrontación que ya mostramos “de la mujer bella frente a otra mujer bella”, instancia peligrosa en la que se involucra y confiesa:

... Me parecía pesadez suplicatoria encontrarme ahí adentro, al lado de las damas, alguna de las cuales, si estaba «binoculada» tenía la impertinencia de mirarme fijo como diciendo: aquí va la «andrógina espiritual».—defino la mirada. No me equivoco. Hay visuales que son embestidas de agresividad dura y quemante (Mundy, 2004: 159-160).

Gesto escritural que expone su inestabilidad en un lugar en el que ella misma se ridiculiza. Su estrategia discursiva sirve para reflejar la imagen de la ofensa y la burla. Los mismos cristales devuelven la sátira, habilidad retórica que posiciona su crítica. Así exhibe la destreza de su ingenio.

La persona poética no escatima ningún esfuerzo en construir la distancia para asestar el golpe implacable de su humor. En ese afán, comparte los deseos eróticos de las mujeres de su clase, confesando que “[a] la desesperanza de alcanzar lo primero, una se aferra a la pasión tangible y real... que nos ofrece el segundo” (Mundy, 1989: 23). La persona poética se mueve y expone sin temor a ser el blanco de su propia embestida. Trastoca, como vimos, los afanes femeninos de su círculo social señalando sus consecuencias nefastas. Al indagar sobre las difíciles “cosas de fondo” manifiesta su verdadera identidad: “Unas mujeres, criollas, de mi pasta”, expresión que desata la polémica sobre su controvertida identidad, dejando el trabajo de cuestionar el sentido que jacta. Con esa actitud revela el donaire absurdo de su estirpe, cuyo “sandungueo” de su comportamiento social refuta.

Hemos visto que arremete con maestría los obstáculos y que al colocarse en el centro de su propia mofa, calcula sus movimientos como una guerrera experta en pleno campo de batalla. No cabe duda, Mundy despliega su destreza de afrenta mejor que nadie en la época. Recelosa afirma: “[e]ntrevo todavía la

zarabanda⁵¹ loca de mi clase” (*Ibíd.*: 44). Magnífica expresión que revela su tino para asestar el golpe irónico y autoirónico, piezas claves de su propuesta. Su atención microscópica, la elección del lugar de ataque y los golpes certeros que aplica, le permiten reírse a carcajadas de su medio y de ella misma. Mundy recorre los pasos de su propio baile, como un extraño duelo festivo en el que danza y degusta el banquete de signos y palabras que se ensañan contra la manera de ser de la mujer; actitud constante en su poética. En ese afán, insiste y se compromete a participar de un juego escritural en el que sin ningún reparo cambia sentidos, invitando a pensar siempre de manera contraria. En realidad, su juego consiste en enfrentar palabras que, al chocar entre sí, rompen su significación, dando lugar a un campo polisémico, de allí deviene su complejidad. La precisión e interpretación conceptual que realiza Hutcheon, en el texto ya mencionado, nos ayuda a comprender ampliamente el **secreto** del complejo recurso del humor que utiliza Mundy. La autora, como ya señalamos, menciona la cualidad antifráscica del tropo retórico irónico, conformado por un significante y dos significados (Hutcheon, 1992: 173-193), además de establecer el vínculo con el género de la sátira.

Mundy cumple la promesa de trastocar cuando dice:

Ofrezco este atentado a la lógica.

No tiene lugar ni filiación en el campo bibliográfico.

Porque prescinde de la verosimilitud y linda con el absurdo.

Alguien me dijo: Su libro será un fracaso que hará reír.

Y hallé júbilo en la predestinación: al imaginar tres docenas de lectores riendo de las páginas de mi fracaso.

No deseo que me castiguen con comentarios (Mundy, 2004: 41).

⁵¹ La zarabanda hace alusión a una danza lenta, solemne cuyo origen se desconoce. Puede ser que se haya popularizado en la América española. Hay quienes le atribuyen su origen español o africano, habiendo llegado a España a través de la invasión musulmana. Alonso López, remonta sus orígenes incluso al culto dionisiaco. Se la consideraba un baile obsceno y despreciable por los moralistas de la época y fue por ello prohibida en España con el destierro del reino para las mujeres en el siglo XVI. Citada con frecuencia en la literatura de la época y de mucha popularidad en los siglos XVI y XVII. Se puede ver más en Diccionario de español. Disponible en:

<https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/zarabanda.php>

Obviamente, el término en Mundy apunta y reafirma nuevamente el sin sentido: “loca” y el movimiento absurdo, sin objetivos, meta o dirección de las personas de su género y “clase”.

El fragmento poético anterior, muestra la cualidad irónica de un significante que cuenta con dos significados, tal como afirma Hutcheon; práctica que se dificulta cuando se constata que el desplazamiento del humor persigue la ruta de la fuente de emisión hasta alcanzar su objetivo, meta de la ridiculización de su propio lenguaje. Mujer, fuente y destino de su propia ironía, sin parada ni puente alguno. El ejercicio mentado es un giro de impacto significativo, porque muestra la densidad de la construcción del entramado poético de Mundy, en el que la inclusión del mecanismo autoirónico logra develar la crisis mundyana y permite calibrar el valor de la transgresión de su propuesta escritural.

Al insistir en el peligroso juego autoirónico, la voz poética se expone ante sí misma, porque al quitarse seriedad se banaliza y en la autoirrisión se destroza sin ninguna finalidad. Es un gesto de coqueteo vanguardista que colinda de manera recurrente con la sátira. La voz poética confiesa con determinación el origen de su ingenio al decir: “En el casillero de mis ideas extravagantes, existe una semi-científica: el peso de las palabras” (*Ibíd.*: 67). Mundy carga y descarga signos a su antojo en el escenario de su complejo combate pirotécnico, cuyo estruendo se estrella deliberadamente contra su propia subjetividad femenina.

Es importante remarcar que la autoironía da cuenta de la incomodidad del sitio de enunciación desde el que habla la voz poética. El uso de este medio permite ingresar y explorar la esfera perceptiva de una intimidad que enseña la contrariedad que siente por el lugar que ocupa. Su voz interpela la ambivalencia de su situación existencial en una época en la que el modo de ser femenino se encuentra asediado por las reglas sociales que atentan contra su libertad. La batalla que entabla la voz poética es difícil, porque se encuentra ligada a ese contexto; situación frente a la cual, Mundy es capaz de marcar distancia con su gesto de resistencia que se afinca en su maestría para administrar el humor.

La actuación autoirónica reclama la falta de solidez de su presencia, su grito agrava su insatisfacción. Ella está “desbalandronada”, *in media res*, entre el modelo del estereotipo femenino que descarta y el contramodelo autónomo que traza. Mundy opta por posar sus dedos rebeldes sobre el teclado obediente de la máquina de escribir, instrumento en el que presiona los signos que imprimen su reuñencia. El artefacto constituye un símbolo importante de la naciente

modernidad que no termina de seducirla plenamente, porque su espíritu oscila entre la indisposición permanente y la crisis que siente por estar siempre a medias.

Es necesario valorar la cualidad de su pensamiento crítico para imaginar la energía del gesto autoirónico con que quiebra la rutina, haciendo explotar expresiones novedosas, tal como expresan las líneas que siguen:

Pero... yo no sabía escribir cosas de fondo.

Bipersonalidad. Agitación.

En el día un 50% de mi personalidad era la de la dactilógrafa obscura y mecánica de una Oficina pública.

En la noche el restante 50% de mi personalidad plena y revolucionaria renacía a la vida escribiendo en la tristeza del hogar silencioso las vanguardias más risueñas y jocosas: "Las bocinas", "El peso de las Palabras". "Cubilete de dados" (Mundy, 1989: 33-34).

El pasaje muestra la imagen de doble vía por donde transcurre la escritura de Mundy, situación que remarca la incertidumbre de su existencia. La voz poética confiesa su tensión y desconcierto por estar entre la intrascendencia de la rutina instrumental y el gozo de su espíritu anárquico que combate la soledad produciendo palabras de vanguardia en plena época de guerra.

El mecanismo de irrisión halla el reflejo de su reverso en la sátira con que mira el modelo, no para revertirlo de manera simple, sino para mostrar el giro audaz que puede instaurar una nueva mirada en su mundo, no desde la superioridad moral ni el afán de enseñanza tradicional, sino desde dos actitudes (que exponen la ambivalencia de su postura):

1. Provocar la toma de conciencia de la mujer de su clase que, si bien no sufre explotación, no está libre de la opresión del sistema patriarcal, para que sea capaz de desnaturalizar la sujeción que reafirma su modo de vida.
2. Para que, aun manteniéndose dentro del modelo, sea lúcida, crítica y libre de sus propias ataduras para vencer sus circunstancias por ella misma. En este gesto es importante resaltar la afirmación de la escritura, incluso desde la dactilografía que se refiere a la funcionalidad del trabajo copista

que realizan las mujeres, para poder mirar la contracara de este oficio de manera autónoma como un acto resuelto de construcción de identidad y libertad.

Ampliamos este apartado dando lugar a una práctica femenina comúnmente disminuida: el rumor femenino; habilidad que continúa la ruta de reflexión marcada. Es una destreza verbal que, a contrapelo del humor, también desacraliza la palabra autorizada incorporando en ella sus fisuras.

El espacio de resistencia de la mujer se amplía hacia la práctica cultural rutinaria del chisme; considerada por Lagarde como un espacio privilegiado de resubjetivización femenina, conducta que la voz poética ironiza de la siguiente manera:

El autor expone nuestra poca espiritualidad, demostrando que a solas -en esa intimidad dulzona que tenemos entre mujeres- hablamos de cosas que harían ruborizar a un mico, el animal que tácitamente es el más sucio del universo.

[...]

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 expresan ellas (Mundy, 1989: 73-74).

Versos de prosa poética que dan a conocer el espíritu novedoso de la interacción social femenina que Lagarde refiere como un espacio cultural de encuentro e intercambio amoroso entre amigas-enemigas. Espacio que se construye con la pretensión de influir en el curso de los acontecimientos; mediante el poder de la palabra, el valor intelectual, social, cultural y político del esfuerzo que radica en ese hecho y en el de transmitir una ética. Este sería, en verdad, un tercer nivel de la palabra que no es de utilidad ni rebeldía, sino un contra ejercicio funcional a la resistencia, como alternativa de lucha ante la afrenta patriarcal que no incluye la palabra de la mujer. Es un nivel que hace referencia a la complicidad que se entabla entre mujeres a través del “rumor”.

Según la autora, el chisme es valorado como una instancia de desprestigio social. Se criticaría el hecho de ser practicado por mujeres que deben mostrar virtudes asignadas a su género en vez de atreverse a violentar tabúes de su personalidad. Lo interesante de esta práctica cotidiana, sería que la vida se va

armando al contar. Complejas y profundas piezas existenciales emergerían en el habla para ocupar, desde el juego clandestino del murmullo, el sitio que les corresponde.

El chisme siembra, cultiva y amalgama la verdad y la ficción. La mujer cree en el chisme, lo desea, disfruta, actualiza y recrea todas sus partes con cuidado y placer. Cuchichear constituye una experiencia psíquica y vivencial importante. El rumor, aparentemente irrelevante, es un arte que orienta y modela la vida a través de la mirada del detalle y su rescate. La cultura dominante teme y rechaza el peligro del susurro por la fuerza de su fragmentariedad, capaz de escudriñar cuanto recoveco encuentre la lengua al pasar. La temática del chisme es polifacética, corresponde a la subjetividad y habilidad de quién ejercita este arte. Es amplia: agota casi todos los aspectos de la vida en el que puede intervenir, real y simbólicamente, quien participa de la transmisión del “secreto”.

La historia que se cuenta en el chisme guarda un complicado hilo conductor, vinculado con las funciones, relaciones y actitudes de la rutina de quienes se involucran, y en el caso de las mujeres, con los roles de esposa-madre en cualquiera de sus múltiples variantes: “madresposas, monjas, putas, presas y locas”, mestizas, cholos, indígenas o birlochas.

Lagarde reflexiona sobre las posibilidades del rumor de la siguiente manera:

[E]l chisme es una lengua franca y como tal es un sello de identidad entre las mujeres: contar chismes permite que cada una sea aceptada en el mundo sectario de las otras [...] La acción de la palabra permite así, mediante el rito, en cada ocasión, la afirmación de las mujeres en su individualidad y la reproducción de su ser genérico (Lagarde, 1993: 356).

Se trata de una práctica cultural que debe ser hecha con el cuidado de una artesanía, con la precisión que garantice la verosimilitud de los hechos y el devenir de la vida que el rumor rehace al contar. Lagarde indica:

Las críticas deben ser sutiles, hechas desde la bondad de quien comprende al otro, con ese proceder, se señalan con simpatía las fallas, para hacerlas desaparecer, y con ello se logra, subrepticamente, magnificarlas. Si la agresión no es descubierta, el chisme habrá cumplido uno de sus objetivos (*Ibíd.*: 61).

El chisme es un espacio de afrenta social, cultural y existencial, porque supone la interacción verbal de dos o más mujeres que pueden revelar entre ellas cómo

son los seres que les temen por su agresividad. Allí las mujeres pueden convertirse en cómplices, y obvio, lo más temido es la alianza que la práctica de la sororidad⁵² provoca entre mujeres, lazo fraterno que las une y fortalece, tal como señalan Lagarde y Basaglia Ongaro.

El chisme se interpreta como un lugar de expresión: “-en esa intimidad dulzona que tenemos entre mujeres-” (Mundy, 1989: 73), un espacio de poder inadvertido en el que se confiesa que “hablamos de las cosas que harían ruborizar a un mico, el animal que tácitamente es el más sucio del universo” (*Ídem*), territorio en el que se comparten asuntos de mujeres, insoportables para la mentalidad masculina dominante que no admite rendija alguna por donde la mujer pueda pasar, mucho menos pensar, hablar ni actuar.

La destreza del rumor femenino se construye desde el margen, es anónimo y clandestino. Es un sitio de dolor y placer que se da a través del habla (Saussure, 1985), gracias a la fuerza de una ejecución que se renueva en cada ocasión, a la manera de quienes echan a andar su imaginación sin parar. Da cuenta de la singularidad del poder que reactiva la memoria de otra manera, sin temor a enfrentar uso ni costumbre alguna que perturbe el afán de gozar la libertad.

La voz poética del texto de Mundy provoca al presentar ese “opúsculo” indiscreto, clandestino y transgresor femenino que se produce desde la intimidad recóndita de las mujeres de su mundo. Es una extraña línea de fuga que tiene el don singular de alterar la rutina de la vida cotidiana.

Como dijimos, el cotilleo se constituye en un espacio de resistencia a través del habla que pretende afectar la escandalosa realidad de la mujer. El rumor acompaña la escritura que produce el tecleo constante de la máquina de escribir que postula la voz poética al producir y lanzar, irónica y sarcásticamente, “50 chispas artificiales” (Mundy, 2004: 42). Imagen que sorpresivamente complementa la energía del murmullo femenino.

⁵² La sororidad se refiere a la relación de amistad franca y apoyo entre mujeres que comparten proyectos y objetivos para lograr la igualdad. Según la postura feminista es la única fuerza capaz de enfrentarse al patriarcado.

Conclusiones

Siguiendo una perspectiva sociocrítica de análisis de la obra de Hilda Mundy, *Pirotecnia* (2004 [1936]) y *Cosas de Fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos* (1989), recorrimos tres motivos importantes de su poética: guerra, ciudad y mujer. Asuntos que, si bien habían sido señalados por la crítica, ahora han sido profundizados y puestos en relación.

Iniciamos el primer capítulo de la investigación con la vanguardia latinoamericana y los rasgos de Mundy, donde hicimos una alusión breve a la literatura de la vanguardia latinoamericana siguiendo la línea de *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (2002) de Schwartz. El autor se refiere a aspectos relevantes para contextualizar el fenómeno de las vanguardias en Europa y comprender lo que acontece en Latinoamérica. Su postura reconoce que las vanguardias artísticas y literarias se distinguen no solo por las diferencias formales y reglas de composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales. Insiste en la variedad, cualidad y distinción de las vanguardias latinoamericanas y resalta su adhesión común a la experimentación de la novedad y la libertad.

Señalamos tres rasgos que acercan la poética de Mundy al fenómeno de vanguardia, entre los que figuran: los objetos que retoma del movimiento, su concepción frente al postulado de las vanguardias en boga y su postura crítica ante el acontecimiento de la modernidad que emerge en su ciudad.

Nos ocupamos después de la Guerra del Chaco en Bolivia (1932-1935) y sus escritos, deteniéndonos en algunos de sus textos, a la luz de la crítica que ya hiciera Siles Salinas y completando el corpus con la crónica de Mundy. El autor distingue las obras e intervenciones políticas y diplomáticas de acuerdo a las percepciones y orientaciones ideológicas de los autores. Considera *Sangre de Mestizos* (1936), *Aluvión de fuego* (1935), *Laguna H3* (1967 [1938]) y *Prisioneros de Guerra* (1936) como obras clave de la literatura de guerra. Señala que “El Pozo” de Céspedes es el relato que mejor sintetiza el sentido de la contienda. Añadimos al corpus del autor *Gualamba (Tierras de misterio)* (1936), novela inconclusa de Gualberto de Villegas y *Rodolfo el descreído* (1939) de Villazón, con quienes notamos una correspondencia, en tanto la mirada descreída e

irreverente, o en la configuración de un universo ficcional que en vez de dar cuenta del hecho, lo simboliza, y reclamamos un sitio más visible para la obra de Mundy, en el concierto de la literatura de la Guerra del Chaco.

La crónica de guerra de Hilda Mundy se distingue también por su prosa poética, en la que resalta la ironía y el sarcasmo que expresan su posición rebelde, anárquica, reflexiva, lúcida y crítica frente a los desmanes de la guerra. Mundy se enfrenta al discurso oficial del momento y su postura se adelanta al balance histórico que surge tres décadas después.

Proseguimos con un análisis detallado de esta mirada de Mundy sobre la guerra y concluimos acercándonos a la poética de la ironía y el sarcasmo frente al hecho bélico. La autora que nos ocupa mira la guerra con displicencia, banaliza su consistencia, descarta el protagonismo histórico que se le atribuye, desplaza la importancia de los actores de guerra y rebate la actitud de las mujeres de su clase; cuya conducta observa con recelo. Su crónica de guerra destaca el ambiente de irracionalidad y corrupción generalizada, revela cuanto acontece con ironía, sarcasmo, dolor y coraje. Su acento es lapidario y demolidor a través de su burla y mofa.

Finalmente, nos ocupamos de la ironía, la sátira y el sarcasmo que la pluma de Mundy inyecta a su crónica para banalizar las acciones militares y encarar el discurso patriotero y triunfante del momento. Destacamos que su escritura materializa la percepción incómoda que tiene frente a la contienda, su versión ilustra el grotesco escenario contra el que su temperamento de vanguardia se ensaña.

El humor, la ironía, la sátira y el sarcasmo son una constante inquebrantable en la crónica de Mundy. No se puede dudar de la lucidez de su singular anarquía, razón por la que su aporte resulta ser una referencia importante para comprender la conducta sociopolítica y cultural de la coyuntura. La interpretación de su crónica de guerra es un hallazgo que no se puede eludir.

En el segundo capítulo, encaramos la temática de las figuraciones de lo urbano en los textos poéticos de la sección "URBE" de *Pirotecnia*. Enfatizamos las cualidades del espacio ciudadano que inspiran la escritura de la autora: Oruro de

los años treinta en época de guerra, nos referimos a la risa crítica y concluimos con escritura y ciudad.

En el apartado dedicado al primer aspecto, reflexionamos sobre la ciudad y la imagen controvertida del diseño urbano. Nos referimos al humor que manifiesta la incertidumbre de la voz poética ante el advenimiento de la modernidad y a la subjetividad que delata su estado de ánimo. La escritura vanguardista de Mundy presenta imágenes contradictorias de la urbe. Sus líneas dan cuenta de la compleja estructura y de las configuraciones subjetivas que produce su dinámica. La sospecha, la nostalgia, el tedio y la curiosidad por la naturaleza de los objetos de la urbe son aspectos que su voz salpica de difíciles cuestionamientos. Aplica diferentes tipos y grados de humor, difícil procedimiento que comprendemos como un juego artístico inteligente que gira entre las múltiples posibilidades que brinda la ironía, siguiendo las consideraciones teóricas de Hutcheon, recurso que permite a Mundy manipular las figuras y los múltiples sentidos del texto.

Respecto a la risa crítica, resaltamos el sitio de molestia de la voz poética y el tono con que transgrede los fundamentos de la época. Mundy se ensaña con los objetos que delatan el espíritu devastador e instrumental de la modernidad y arremete contra la actitud disciplinaria y las prácticas de los cuerpos que se someten a su presión, desatendiendo la necesidad social que exige el momento.

La voz de enunciación presente, temprana y lúcidamente, la superposición del mundo moderno, hecho que significa el desplazamiento de la naturaleza y la cualidad de la vida. En este afán, rescata cosas irrelevantes de la ciudad, resignificándolas con gestos de vanguardia. La ironía y el sarcasmo prevalecen en su prosa poética. Su actitud rebelde, anárquica y provocativa no duda en exponer su figura como blanco de su propio ataque.

Además, en el apartado de escritura y ciudad, nos referimos a la mirada de la persona poética sobre los objetos comunes de la ciudad, cuyas complejas interacciones exhiben la fragilidad del encuentro entre la naturaleza, la sociedad y la cultura, anunciando la devastación del paisaje, panorama ante el cual el espíritu polémico de Mundy se encuentra en crisis. Estado que remarca la ambivalencia de su subjetividad y compromete la configuración de su identidad.

Las posibilidades y atributos que otorga la visión poética al aparato telefónico, muestran cómo el objeto atrapa la vida de los personajes, sobre todo, la vida, voluntad y libertad de las mujeres privilegiadas. Mundy consagra el desencanto del mundo que adviene con la controvertida imagen de sujeción que presenta, encarnada en la cosa que habla. Su gesto escritural ilustra la versatilidad del desarrollo técnico con la mecánica que elige para dar cuenta del proceso de construcción de la nueva sensibilidad.

En el apartado de la risa crítica nos referimos al tono irónico con que la voz poética reafirma su incertidumbre frente al tiempo que adviene, contexto en el que construye su mirada y en el que la configuración de su subjetividad remarca su inestabilidad. Las imágenes que se presentan destilan múltiples sentidos y significan construcciones simbólicas de difícil interpretación. De ninguna manera se puede afrontar su comprensión de manera lineal ni automática. La risa crítica da cuenta de las incongruencias que Mundy percibe en el espacio que habita.

Terminamos el capítulo refiriéndonos a los objetos de la ciudad que la escritura de Mundy resignifica novedosamente. La nostalgia, el tedio y la curiosidad por la naturaleza de los objetos de la urbe son aspectos que la voz poética femenina tiñe con el tono sugestivo de su exquisita ironía. Mundy aplica recurrentemente diferentes tipos y grados de humor. El complejo procedimiento de sus retruécanos semánticos revela no solo su habilidad gramatical, sino la intención con que reta a su mundo y al lector.

En el tercer capítulo planteamos el tema de la mujer del entorno social de Hilda Mundy, asunto transversal por su importancia crítica. Nos dedicamos primero a pensar en las figuraciones de lo femenino, ensayamos un puente vanguardista mirando lo femenino entre Mundy y Gironde, después, reflexionamos sobre la ironía y la autoironía.

En las figuraciones de lo femenino, comenzamos aludiendo a las características de novedad y renovación del movimiento de vanguardia, enfatizamos la manera en la que Mundy manipula las cosas del mundo moderno que avizora su poética. Su pluma utiliza los matices de la ironía, la sátira y el sarcasmo; recursos con los que cuestiona el régimen patriarcal y romántico de la época e interpela con rabia el rol funcional de la mujer. Nos detenemos a pensar en el modelo tradicional

femenino que la voz poética de Mundy ironiza y en las cualidades del contramodelo alternativo y revolucionario que ofrece a contramano. Pensamos en la sujeción femenina en el ambiente patriarcal del momento e insistimos en la denuncia del papel funcional de su conducta para garantizar la reproducción del ciclo de la “violencia simbólica”, siguiendo a Bourdieu, con que instrumentaliza y degrada su figura.

Nos referimos a las afinidades entre el pensamiento transgresor de Zamudio y Mundy, quien recoge y actualiza ampliamente su legado. Ambas interpelan con energía a la mujer de sus tiempos, desde sus distintas épocas y propuestas estéticas cuestionan su actitud dependiente y servil. Las dos poetisas se detienen a pensar en la condición femenina y en la estructura social patriarcal boliviana, cuya mentalidad conservadora, misógina y de doble moral ostentan sus más preciadas instituciones: la familia y la iglesia, sus lecciones y prácticas se ensañan contra el desarrollo y la libertad femenina. Concluimos este capítulo atendiendo a los signos gramaticales y las imágenes que la prosa poética de Mundy traza para ilustrar las razones del supuesto paso intrascendental de las mujeres de estirpe en época de guerra.

En el segundo apartado del mismo capítulo hacemos una breve relación entre Mundy y el poeta argentino, vinculado a la vanguardia porteña de los años veinte, Oliverio Girondo, destacando las afinidades que ambas escrituras muestran, respecto a la mirada masculina sobre la irrelevante figura femenina que eligen como objetivo para asestar el filo de su ironía. Ambos poetisas coinciden en el diseño de figuras volátiles y el tono que utilizan para criticar el estereotipo femenino. Sus voces poéticas, comparten gestos similares de vanguardia; los dos cuestionan, desde el libre albedrío de su postura anarquista, las conductas y miradas sociales con desdén.

Concluimos el capítulo refiriéndonos a la ironía y autoironía de los versos de Mundy, enfatizando la reflexión sobre el último aspecto. El gesto autoirónico se expresa a través de la molestia e incomodidad de una voz poética femenina que no duda en estrellarse contra sí misma. En el afán de exhibir la inconsistencia social de su mundo, se involucra; gesto que compromete su estabilidad subjetiva porque, paradójicamente, ella es parte del mundo que critica. Su profundo

malestar se encarna en la ironía, sarcasmo y mofa de sí misma. Sin embargo, la concentración del ataque no impide el furor de su doble mirada en el modelo que descarta y en la fuerza del contramodelo que exige su poética; figuras entre las que se balancea su subjetividad y razón. Su situación ambivalente permite interpretar la ambigüedad del tono con que interpela la conciencia de la mujer en época de guerra.

También aludimos a una práctica cultural femenina desprestigiada socialmente (el rumor femenino, el chisme), que interpretamos, siguiendo a Lagarde (1993), como un espacio de resistencia y reconstrucción subjetiva que se da a través del habla cotidiana desde el margen que ocupa la condición femenina.

Resaltamos la ubicación de la obra de Hilda Mundy en el panorama de la producción literaria latinoamericana y boliviana, contra la insuficiente atención de la crítica nacional e internacional en el momento de su producción, y que aún ofrece grandes zonas de interpretación crítica. Afortunadamente, en la actualidad se advierte cierto “boom” de estudios alrededor de su obra. Importa recalcar que este impulso ayuda en la construcción del mapa crítico. El hecho de dejar de reclamar a su tiempo la falta de una crítica sistemática y una valoración positiva nos permite comenzar a producir un diálogo de miradas críticas, antes que una perorata de reivindicación de la figura de la autora desde el descuido y/u olvido del pasado.

Remarcamos que el gesto de vanguardia que impregna el trabajo poético de Hilda Mundy es relevante en el tiempo de su producción, porque quiebra el molde de la escritura tradicional del momento, instaura una manera diferente de mirar la realidad del mundo que acontece y obliga a cuestionar la conducta irrisoria de los actores sociales de su tiempo, desde el lugar más quebrantado de la historia boliviana: el de la mujer, cuya invisibilización se encuentra absolutamente naturalizada en época de guerra.

Mundy revaloriza temprano, crítica y lúcidamente, el sentido de la guerra. Se enfrenta a la superflua ola patriótica que manda la circunstancia histórica, ese es el valor de su compleja e inusual crónica de guerra. Su mirada secular carga un anarquismo muy personal, porque devela los complejos entretelones de su medio y descarta la consistencia de sus más preciadas instituciones, entre las

que destacan la familia, la iglesia y el ejército; gesto inusual que contraviene la alta estima social de los círculos intrincados de poder. Su afrenta proviene desde el lugar menos esperado: una singular voz femenina y excepcional escritura, entretejida con trazos de vanguardia.

Reconocemos francos ademanes de ese movimiento en la observación meticulosa, la creación, la actitud y el razonamiento crítico novedoso que ejercita. Línea que marca la simiente del temprano desencanto con que entrelaza el sentido de ese mundo, especialmente los asuntos de la guerra, la ciudad y la mujer. Mundy construye una poética que interpela la conducta social de las esferas en las que interviene su poesía y su crónica.

Identificamos que se encuentra ligeramente acompañada de escrituras vanguardistas que no logran formar un círculo o un movimiento en el país y que su condición de mujer, pese a ser parte de un sector privilegiado de la sociedad, sumada a su indiscutible posición crítica frente a los incoherentes desmanes sociales e ideológicos del momento, constituyeron variables negativas importantes para la apreciación de su obra. Es más, conforman las razones que motivaron su tremendo “exilio” político y existencial, puesto que el poder de una sociedad detenida en valores decimonónicos de mentalidad patriarcal, colonial, sexista y misógina, no tolera objeción femenina alguna, desde ningún tiempo, oficio, condición ni lugar. Gesto de lectura menor que, como dijimos, ha sido superado por la crítica que reposicionó la obra de nuestra autora.

Rescatamos, valga la reiteración, su compleja e indefinida forma de entramar sus signos e imágenes, junto al engarce de su mirada sarcástica e irónica controvertida y la manera de producir una poética tan particular, capaz de atentar contra las certezas intocables de la sociedad de su época.

En lo que toca a la tradición femenina, no solo recoge el espíritu transgresor y polémico de Adela Zamudio, sino que marca un precedente importante para remozar la provocación social de su huella. Su pluma interpela con rigor la fragilidad de su ámbito y alerta persistentemente contra su inviabilidad. La rebeldía de su postura poética en tiempo de guerra constituye un acto literario de resistencia de fuerte repercusión social, desconocida hasta entonces. Devela muchas razones sobre el mundo inconcluso que le toca vivir, más aún, apertura

grietas para seguir indagando sobre las múltiples sospechas que siembra la irreverencia de su gramática y postura ideológica, línea compleja que contribuye a explorar la senda sinuosa de su poética demoledora que, siguiendo a Calvino, al no pretender restablecer nada, agranda la ambigüedad de su sentido.

Sugerimos seguir el rastro de la obra de Hilda Mundy por la línea que brinda la complejidad del humor semántica y pragmáticamente hablando, considerarlo, no solo como un recurso estético, sino como un *ethos* social y cultural que alimenta el carácter de una obra que ilustra significativamente un momento impactante de la historia de Bolivia desde el lugar menos pensado y sentido en la década de los años treinta.⁵³ Nos referimos a la desconocida sensibilidad de una voz y una mano literaria femenina, cuyo tono y trazo, echa a andar el andamiaje del humor de manera especial. Procedimiento que le permite escarbar, sin temor a trastocar, el meollo del poder sociopolítico, ideológico cultural e histórico en el que se entrapa la sociedad boliviana en época de guerra.

Insistimos en indagar la cualidad del humor de esta obra en intenso diálogo con la crítica. Esfuerzo que puede, además, permitir situarla mejor en el contexto de la literatura boliviana y latinoamericana, ampliar la veta de interpretación, no solo de su obra, sino del complejo universo que ofrece su poética, en el que se encuentran imbricados, entre muchos otros, los motivos que abordamos. La investigación profundiza en la crónica de Mundy de manera que se pueda comprender las múltiples contradicciones que plantea la Guerra del Chaco. Cuestiona su compleja relación con los intrincados círculos de poder y sus desmanes, se ocupa también de la actitud de la mujer del entorno de Mundy frente a la contienda,

Se detiene a pensar en el peso e impacto social del surgimiento de la modernidad en la ciudad de Oruro de la década de los años treinta, en la construcción intersubjetiva que alienta, y en el valor sociopolítico cultural de los objetos que porta su dinámica. Explora y enfatiza el asunto vital de la condición femenina crítica en la sociedad patriarcal de la época y se detiene a pensar en la grotesca funcionalidad de la mujer para la reactivación del ciclo de la violencia simbólica

⁵³ El camino del humor ya fue iniciado en los ensayos y prólogo de Ayllón, desarrollado parcialmente por la tesis de Villazón y sugerido por Ortiz.

en la sociedad boliviana, aspectos en los que permite incursionar la prosa poética de Mundy.

El análisis sociocrítico realizado, permite desentrañar asuntos relevantes con la finalidad de reflexionar con más acuciosidad la actuación de los personajes en el contexto que plantea la obra. Esfuerzo necesario para seguir desilvanando, crítica y propositivamente, el sentido de los hilos del humor propuesto por una escritura femenina sin par en época de guerra.

Bibliografía

Libros de Hilda Mundy

Mundy, Hilda (1936). *Pirotecnia*. s.l.: s.e.

____ (2004). *Pirotecnia*. La Paz: La Mariposa Mundial / Plural.

____ (2015). *Pirotecnia (ensayo miedoso de literatura ultraísta)*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.

____ (2017). *Pyrotechnics*. Trad. Jessica Sequeira. Los Ángeles: We Heard You Like Books.

____ (1989). *Cosas de Fondo: Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*. La Paz: Huayna Potosí.

____ (2016). *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*. Rodolfo Ortiz, ed. La Paz: La Mariposa Mundial.

____ (2017). *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* 2a ed. Rodolfo Ortiz, ed. La Paz: La Mariposa Mundial.

____ (2016). *Obra Reunida*. Rocío Zavala, ed. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia / Plural.

Bibliografía sobre Hilda Mundy

Ayllón, Virginia (1999). "Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy". *Encuentro-diálogos sobre escritura y mujeres*. La Paz: Sierpe.

____ (2004). "De la nada al venerado silencio". *Pirotecnia*. La Paz: La Mariposa Mundial / Plural.

____ (2012). "Recuerdan a Hilda Mundy en el centenario de su nacimiento". Disponible en: [Http://www.páginasiete.bo/2012-0829/Cultura/NoticiaPrincipal/24Cul01290812.aspx](http://www.páginasiete.bo/2012-0829/Cultura/NoticiaPrincipal/24Cul01290812.aspx). Recuperado el 5 de octubre de 2012.

____ (2012). "Ruido y silencio en Hilda Mundy". Disponible en: <http://www.páginasiete.bo/generales/Imprimir.aspx?id=298314>. Recuperado el 3 de noviembre de 2012.

____ (2015). "Poder y contra poder en la literatura boliviana: Borda y Mundy". VIII Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos. Sucre. (Ponencia inédita).

____ (2016). "Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas: Anzoátegui, Zamudio, Mundy y Spedding". Disponible en:

<http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/cecial/article/view/14659>.
Recuperado el 10 de julio de 2018.

- ____ (2016). "Sobre las nuevas publicaciones de Mundy". Una interesante comparación de los recién publicados *Bambolla Bambolla* (La Mariposa Mundial) y *Obra reunida* de Hilda Mundy (BBB). *Página Siete*. La Paz, 6 de noviembre.
- ____ (2018). "Reseña de la revista La Mariposa Mundial". *Página Siete*. La Paz, 18 de febrero.
- Ayllón, Virginia y Cecilia Olivares (2002). "Las suicidas: Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy". Blanca Wiethüchter, Alba Paz Soldán, Rodolfo Ortiz y Omar Rocha (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo II. La Paz: PIEB, 149-183.
- Babista Gumucio, Mariano (2012). *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. La Paz: Plural, 283.
- Bush, M. y Luis Hernán Castañeta (eds.) (2017). *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid: Ediciones Iberoamericana.
- Cajías, Lupe (1989). "Hilda Mundy, la intensidad de una entrega". *Cosas de fondo: Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*. Hilda Mundy. La Paz: Huayna Potosí, 11-13.
- Condarco, Carlos, Benjamín Chávez y Martín Zelaya (2016). *Letras orureñas*. La Paz: Zofro / Plural, 137-138.
- Durán Zuleta, Marlene (2014). "Quién fue Laura Villanueva Rocabado (Hilda Mundy)". Disponible en: <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2014/10/hilda-mundy-13527.html>. Recuperado el 7 de octubre de 2018.
- ____ (2012). "La perdurable Laura Villanueva Rocabado (Hilda Mundy)". La Patria, domingo 2 de septiembre. Disponible en: <http://www.lapatriaenlínea.com/?t=la-perdurable-laura-villanueva-rocabado-hilda-mundy/¬a=118136>. Recuperado el 5 de octubre de 2012.
- Fontaura Argandoña, Manuel (1936). «Colofón: reflexiones sobre el humorismo». Hilda Mundy. *Pirotecnia*. s. l.: s.e.
- Fernández, Montserrat (2016). "Pirotecnia (Hilda Mundy)". En: *Ciencia y Cultura* 20/37, 264-70.
- Finot, Enrique (1964). *Historia de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert.
- Lardone, Mariana (2018). "Los modos del nombre en las crónicas de Hilda Mundy". *Estudios Bolivianos* No. 28. La Paz: IEB, 105-115.

- Mitre, Eduardo (2010). "El enigma de Hilda Mundy" en: *Pasos y voces. Nueve poetas contemporáneos de Bolivia: ensayo y antología*. La Paz: Plural, 17-35.
- Miranda, Mijael (2012). "Los mundos de Hilda Mundy". Disponible en: <http://www.winterperie.cl/textiles/8-hhilda-mundy-chispazos-de-una-srita-anafractaria>. Recuperado el 29 de agosto de 2018.
- Ortiz, Rodolfo (2016). "En pocos días La Mariposa Mundial publicará textos inéditos de Hilda Mundy". *Página Siete*. La Paz, 17 de julio.
- ____ (2017). "Algunas consideraciones sobre la *Obra reunida* de Hilda Mundy". *Página Siete*, La Paz, 22 de enero.
- ____ (2017). *La Mariposa Mundial* 23/24. La Paz: Plural, 2-8, 68-75.
- ____ (2018). *La Mariposa Mundial* 23/24. *Cambio*. La Paz, 11 de mayo.
- ____ (2005). "Enmiendo para la Hilda". *La Mariposa Mundial* 13/14. La Paz, 89.
- Paz Soldán, Edmundo (2015). "Hilda Mundy, la vanguardista". Prólogo. *Pirotecnia (ensayo miedoso de literatura ultraísta)*. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota, 7-10.
- Prada, Ana Rebeca (2015). "Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30". *Telar* 15, 86-104.
- Portugal, Gonzalo (2001). "La envidia y el cinismo de Carlos Medinaceli". *Ciencia y cultura* 9 (julio). La Paz: UCB, 45-55.
- Romano, Pamela (2017). "*Bambolla Bambolla* y *Obra reunida* de Hilda Mundy". *El Zorro Antonio* No. 13 (septiembre): La Paz: Carrera de Literatura, 78-79.
- Rojas Heredia, Jackeline (2016). "El retorno de la periodista Hilda Mundy en *Bambolla Bambolla*". *Cambio*, 28 de julio.
- Sequeira, Jessica. "Hilda Mundy me recuerda a Beckett". Disponible en: <https://www.eldeber.com.bo/brujula/Las-resurrecciones-de-Jesus-20180706-0057.html>. Recuperado el 7 de octubre de 2018.
- Tapia, Luis (2000). "Pirotecnia". *La Mariposa Mundial* 3. La Paz: Plural, 11-16.
- Vilela, Luis Felipe (1955). "Apéndice al capítulo tercero: Los contemporáneos". *Historia de la Literatura boliviana*. Enrique Finot. La Paz: Gisbert, 521-600.
- Villazón Richter, Emma (2011). "Hilda Mundy: una señorita anafractaria". *Mar con soroche* No. 24. La Paz-Santiago.
- ____ (2014). *La risa oculta y vital de Hilda Mundy. Una aproximación al estudio de las vanguardias en Bolivia*. Tesis para la obtención de Magister en Literatura Latinoamericana y Chilena. Universidad de Santiago de Chile.

- Wiethüchter, Blanca y Alba Ma. Paz Soldán (coords.) (2002). *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia*. Tomos I y II. La Paz: PIEB.
- Wiethüchter, Blanca (2002). "La clausura". *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia*. Tomo I. La Paz: PIEB, 128-148.
- Zavala, Virreira Rocío (2003-2004). *Vanguardia boliviana en los tiempos de la guerra del Chaco*. Université Charles-de-Gaulle Lille 3. Villeneuve d'Ascq. France, Literature Latino-américaine Bolivie. Mémoire de Maitrise U.F.R. d'Etudes Romanes: Espagnol Anne universitaire.
- ____ (2013). "Hilda Mundy: war, post war and modernity: avantgarde writing in Bolivia in the 30's". Disponible en: <http://theses.fr/2013LIL30054>. Recuperado el 21 de junio de 2018.
- ____ (2016). "Hilda Mundy: El impacto del fragmento". Hilda Mundy. *Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 13-50.
- ____ (2017). *Obra reunida* de Hilda Mundy: "Aclaratoriamente..." *Página Siete*. La Paz, 14 de mayo.

Bibliografía crítica, histórica y teórica

- Antezana J., Luis (1991). *La diversidad social en Zavaleta Mercado*. La Paz: Cebem.
- ____ (2011). *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural.
- Antezana J., Luis y Virginia Ayllón (2012). *La ausencia de Adela Zamudio*. DVD-Multimedia. Cochabamba: Nuevo Milenio / UMSS / CESU / Revólver Publicidad.
- Ávila Villanueva, Silvia Mercedes (1993). *Obra poética*. La Paz: La palabra.
- Ayllón, Virginia (2012). "Íntimas de Adela Zamudio" en *Íntimas*. La Paz: Plural.
- ____ (2013). "Introducción" en *Cuentos de Adela Zamudio*. *Cuentos*. La Paz: Plural.
- ____ (2018). *El pensamiento de Adela Zamudio*. La Paz: CIDES-UMSA / Plural.
- Abbate, Florencia y Diego Pares (2004). *Literatura Latinoamericana para principiantes*. Argentina: Era Naciente SRL.
- Aira, César (1998). *Alejandra Pizarnik*. Argentina: El Escribiente.
- Arendt, Hannah (2016). *La condición humana*, México DF: Paidós.
- Arzáns Orsúa y Vela, Bartolomé (2000). *Relatos de la Villa Imperial de Potosí. Antología*. Selección, introducción y cronología de Leonardo García Pabón. La Paz: Plural.

- Augé, Marc (1996). *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aquím Chávez, Rosario (2014). *Patriarcado y género*. La Paz: Rincón Ediciones.
- Babstista, Mariano (2016). "Sobre la génesis del país y el sentimiento de la naturaleza y la religión. De Carlos Medinacelli a José Enrique Viaña". *Cartas para comprender la historia de Bolivia*. La Paz: BBB, 334.
- Basaglia Ongaro, Franca (1985). *Mujer, locura y sociedad*. México: UAP.
- Bergson, Henry (2009). *Introducción a la metafísica. La risa*. México DF: Porrúa, 61-158.
- Barthes, Roland (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 17, 278.
- Bauman, Zigmunt (1999). *La globalización*. México, DF: FCE.
- ____ (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*: Akal, S. A.
- ____ (2004). *La sociedad sitiada*. México DF: FCE.
- ____ (2005). *Amor líquido*. México DF: FCE.
- ____ (2007). *Vida de consumo*. México DF. FCE.
- Benjamín, Walter (s/f). *Imagen y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, Humanidades.
- ____ (1972). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, Humanidades.
- ____ (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, Humanidades.
- Beck, Ulrich (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2000a). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2000b). *Cuestiones de sociología*. Madrid: ITSMO.
- Bram, Dijkstra (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Brusilof, Pedro y Freddy Vargas (2018). "Rodolfo el descreído de David Villazón". *El Zorro Antonio No 14*. La Paz: Carrera de Literatura, 109-110.
- Brusilof, Pedro, Ana Rebeca Prada, Omar Rocha y Freddy Vargas (2013). *Alberto de Villegas. Estudios y Antología*. La Paz: Carrera de Literatura UMSA y Plural, 351-384.

- Calvino, Italo (1995). "Definiciones de territorios: lo cómico". *Punto y Aparte*. Barcelona: Tusquets.
- Céspedes, Augusto (1997). *Sangre de mestizos*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- Cárdenas Román, Elvira (2011). *Oruro en la Guerra del Chaco*. Cochabamba: Kipus.
- Cajías de Villa Gómez, Dora (1996). *Adela Zamudio transgresora de su tiempo*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano, Secretaria de Asuntos de Étnicos, de Género y Generacionales, Subsecretaría de Asuntos de Género.
- Córdova Montúfar, Marco (Coord.) (2008). *Lo urbano en su complejidad: Una lectura desde América Latina*. Quito: FLACSO.
- Correvedile (2010). *Humores*. Revista boliviana de cuento No. 18. La Paz.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- De Beauvoir, Simone (1989). *El segundo sexo 2. La experiencia vivida*. México DF: Alianza Editorial. Siglo Veinte.
- Domenella, Ana Rosa (1992). "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria". En: *De la ironía a lo grotesco* (en algunos textos literarios hispanoamericanos). México DF: UAM.
- Durán Jordán, Florencia y Ana María Seoane Flores (1997). *El complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano.
- Duchet, Claude (1991). "Posiciones y perspectivas sociocríticas". En: Makuczynski (ed.), *Sociocríticas prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi B. V.
- Fanon, Frantz (1965). "Racismo y cultura". *Por la revolución africana*. México DF: FCE.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de sueños.
- ____ (2014). *La inacabada revolución feminista. Mujeres, reproducción social y lucha por lo común*. Barcelona: Ediciones desde abajo.
- Foucault, Michel (1996). *De lenguaje y Literatura*. Barcelona: Paidós / ICEUAB.
- ____ (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Fonseca Góngora, Blanca (2017). *El poema en prosa y los orígenes del microrelato en Hispanoamérica*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura española.
- Gaos, José (1971). *Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger*. México DF: FCE.

- Girondo, Oliverio (2015). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor Libros.
- Gisbert, Carlos D. (2013). *La sirena y el charango. Ensayo sobre el mestizaje*. La Paz: Gisbert y Cía.
- Gisbert, Teresa (2012). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.
- ____ (2016). *Arte poder e identidad*. La Paz: Gisbert y Cía.
- Giddens, Anthony (2002). *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial SA, 4ta. Ed., 41-42.
- Goffman, Erving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Heidegger, Martin (1971). *El ser y el tiempo*. México DF: FCE.
- Huidobro, Vicente (1931). *Altazor*. Compañía Iberoamericana de publicaciones S.A.
- Hutcheon, Linda (1992). "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México DF: UAM, 173-193.
- Kafka, Franz (1999). *Obras completas*. Barcelona: Edicomunicación, S.A.
- ____ (1996) *La metamorfosis*, Madrid: EDAF, S. A., 27-103.
- Kundera, Milan (1989), *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets, 107.
- Laforet, Carmen (1945). *Nada*. Barcelona: Destino.
- Lagarde, Marcela (1993). *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México DF: UNAM.
- Lago, María Cristina (2014). "Crónica Latinoamericana: Evolución de un género proteico para narrar lo cotidiano". *Revista de Investigación de Humanidades y Ciencias Sociales*. Año 3. No. 5. Vol. 2. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Matanza.
- Lechte, John (1996). *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra.
- Massey, Dooren (1998). "Espacio, lugar y género". *Ciudad, espacio y vida. Debate feminista*. Año 9. Vol. 17. México DF: PUEG-UNAM, 39-46.
- Medinaceli, Ximena (1989). *Alterando la rutina: mujeres en las ciudades de Bolivia, 1920-1930*. La Paz, Bolivia: CIDEM.
- Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Pabón, Leonardo (1998). *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: CESU-UMSS / PLURAL.
- Prada, Ana Rebeca (2011). *Salto de eje. Escritos sobre mujeres y literatura*. La Paz: IEB / Carrera de Literatura / Sierpe.
- ____ (2012). *Escritos críticos. Literatura boliviana contemporánea*. La Paz: IEB / Carrera de Literatura / Sierpe.
- Querejazu Calvo, Roberto (1995). *Masamaclay. Historia política, diplomática y militar de la Guerra del Chaco*. Cochabamba: Editorial La Juventud.
- ____ (1990). *Historia de la Guerra del Chaco*. Cochabamba: Juventud.
- Qayum, Seemin, María Luisa Soux y Rossana Barragán (1997). *De terratenientes a amas de casa. Mujeres de la élite de La Paz en la primera mitad del siglo XX*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano, Secretaría de Asuntos de Género y Generacionales, Subsecretaría de Asuntos de Género.
- Rial Santiago, Sanyú Ungaro (2006). *Surrealismo para principiantes*, Argentina: Era Naciente, SRL.
- Rocha Monroy, Ramón (2002). *Potosí 1600*. La Paz: Alfaguara.
- Saussure, Ferdinand (1985). *Curso de lingüística general*. México DF: Nuevo Mar.
- Sartre, Jean- Paul (2003). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, S. A.
- Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México DF: FCE.
- Szmuckler, Alicia (1998). *La ciudad imaginaria. Un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia*. La Paz: PIEB, 1998.
- Siles Salinas, Jorge (2013). *La Literatura boliviana de la Guerra del Chaco*. La Paz: Plural.
- Soux, Ma. Luisa y Ana María Lema (2017). *Las mujeres en la historia boliviana siglos XIX y XX: de la invisibilización a la lucha por la equidad e igualdad*. La Paz: UNFPA.
- Tynjanov Juri y Linda Hutcheon (2001). "Dostoievski y Gogol: Para una teoría de la parodia. Ironía, sátira y parodia una aproximación pragmática. Ironía y Parodia: Estrategia y Estructura". En: Cuadernos de Literatura No. 39. La Paz: Carrera de Literatura, UMSA.
- Velásquez, Mónica (2014). *La crítica y el poeta. Adela Zamudio*. La Paz: Carrera de Literatura / Plural, 7-18, 77-111.

Villazón S., David (1939). *Rodolfo el descreído*. La Paz: Fénix.

Weber, Max (1964). *Economía y sociedad*. México DF: FCE.

Fuentes de Internet

Argüello Gutiérrez, Catalina (2016). "Función Social del Humor: Efectos del humor de denigración sobre los estereotipos". Tesis de Doctorado. Universidad de Granada. Disponible en: <https://hera.ugr.es//tesisugr/26121475pdf>. Recuperado el 20 de julio de 2018.

Alcina Calvés, José (2014). "Una teoría de la modernidad". Disponible en: <https://paginatransversal.wordpress.com/2014/12/20/una-teoria-de-la-modernidad/>. Recuperado el 30 de octubre de 2018.

Bourdieu, Pierre (2012). "Inquietudes feministas". Disponible en:

inquietudesfeministas.wordpress.com/2012/08/027/Pierre-Bourdieu-la-dominación-masculina/. Recuperado el 3 de octubre de 2013.

Bonino, Luis (2008). Micromachismos -El poder masculino en la pareja "moderna"- . Disponible en:

<https://vocesdehombres.files.wordpress.com/2008/07/micromachismos-el-poder-masculino-en-la-pareja-moderna.pdf>. Recuperado el 5 de febrero de 2017.

Cáceres Ramírez, Orlando (2018). "Crónica periodística. Conceptos y ejemplos". Disponible en:

<https://www.aboutespanol.com/cronica-periodistica-2879694>. Recuperado el 28 de enero de 2019.

"Tipos de crónica. Una aproximación a la clasificación de las crónicas periodísticas" (2112). Disponible en:

<https://www.aboutespanol.com/tipos-de-cronica-2879753>. Recuperado el 28 de enero de 2019.

"Característica y función de la crónica" (2012). Disponible en:

<https://www.estudiaparaprender.com/2012/07/22/característica-y-funcion-de-la-crónica/>. Recuperado el 28 de enero de 2019.

Comesaña Santalices, Gloria M. (2001). "Lectura feminista de algunos textos de Hanna Arendt". Disponible en: http://www.myobre.webs.uvigo.es/pdf/gloria_comesana_santalices.pdf. Recuperado el 3 de abril de 2018.

Diccionario panhispánico de dudas. RAE. Disponible en: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=balandronada>. Recuperado el 18 de octubre de 2018.

Definición de zarabanda-ALEGSA. Disponible en: <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/zarabanda.php>. Recuperado el 18 de octubre de 2018.

“El periodo de entreguerras. El crack de la bolsa de New York” (2004). Disponible en: <http://www.claseshistoria.com/entreguerras/depresión/crack29.htm>. Recuperado el 4 de octubre de 2018.

Gómez Bravo, Andrés (2015). “Sátira y periodismo: peligroso poder del humor”. Disponible en: <http://www2.latercera.com/lanoticia/satira-y-periodismo-el-peligroso-poder-del-humor/>. Recuperado el 12 de octubre de 2018.

Hernández, Juan Luis (2012). “Una guerra fratricida: el conflicto por el Chaco Boreal (1932-1935)”. *Pancarina del Sur* No. 9. Disponible en: www.pancarina-del-sur.com. Recuperado el 10 de octubre de 2018.

Iglesias Casal, Isabel (2000). “Sobre la anatomía de lo cómico: Recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal”. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/enseñanza/biblioteca_ele/asele/pdf/II/II_0439.pdf. Recuperado el 24 de julio de 2018.

“La crónica periodística” (2007). Disponible en:

<http://www.abc.com.py/articulos/la-cronica-periodistica-1020732.html>.
Recuperado el 28 de enero de 2019.

“La crónica periodística” (2012). Disponible en:

<https://creacionliteraria.cet/2012/05/la-cmica.periodistica/>. Recuperado el 29 de enero de 2019.

Lozano Cámara, Jorge (2004). “El periodo de entreguerras. El crack de la bolsa de New York”. Disponible en:

<http://www.clases.historia.com/entreguerras/depresión/crack29htm>.
Recuperado el 4 de octubre de 2018.

Lu, Tania. “El mundo de la vida” de Husserl (2009). Disponible en: <http://tania.lu.co/2009/09/23/el-mundo-de-la-vida-de-husserl#sthas.33AYQv50.dpbs>. Recuperado el 15 de noviembre de 2013.

Luna Sandoval, Álvaro (2013). “Humor negro: una aproximación estética”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes, mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. Disponible en: repositorio.uchile.cl/bistream/handle/2250/112412humor%20Nwfro.pdf?sequence=1. Recuperado el 24 de julio de 2018.

Morán Quiroz, Hilda Mercedes (2007). “Sociocrítica: ¿versatilidad, caos o complejidad?” Disponible en: <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc07/15-23.pdf>. Recuperado el 1 de agosto de 2013.

“Prosa Poética” (s/f). Disponible en:

<https://www.esritores.org/curso/cursos-directorio/4087-prosa-poetica>.
Recuperado el 12 de marzo de 2019.

Ramírez Caro, Jorge (2002). “Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica”. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/166/16612206.pdf>. Recuperado el 11 de agosto de 2013.

Soní Soto, Araceli (2007). “César Vallejo y la vanguardia literaria”. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO187-57952007000300007, 185-207. Recuperado el 4 de octubre de 2018.