

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA

**Los engranajes de *Impresiones de la guerra del Chaco*:
un opúsculo entre rotativas, anarquía y vanguardias**

Postulante: Ninon Michel Rivera

Tutor: Mgr. Omar Rocha Velasco

La Paz – Bolivia

2021

A Pablo Javier Fernández y a Enrique Birhuett.

Agradecimientos

Este trabajo procuró ser escrito con el cariño y la atención que merece una escritora tan particular como Hilda Mundy, a ella, mi primer “gracias”.

Quiero agradecer especialmente a mi amada mamá, a mi querido hermano Francisco, a mi recordada tía Eliana y a mi hermosa perrita que me cuida desde el cielo, Cachis. Gracias por su apoyo, compañía y por su amor.

Agradezco a mi tutor, Omar Rocha, por su constante y desinteresado apoyo. Agradezco a Rodolfo Ortiz, Mónica Velásquez y a Alan Castro, por su trato afectuoso y por sus apreciadas observaciones y sugerencias.

Quiero agradecer a mis amigas, quienes han sido testigos de mis luchas personales e intelectuales: Janet Valencia, Tatiana Candia y Mitsuko Shimose.

Gracias a Dios, que se ha valido de mis luchas para darme encuentro. En esta maquinaria empezó nuestra historia de amor.

Cuando acabó de hablar, dijo a Simón: “Boga mar adentro y echad vuestras redes para pescar”. Simón le respondió: “Maestro, hemos estado bregando toda la noche y no hemos pescado nada; pero, basta que tú lo dices, echaré las redes”. Así lo hicieron, y pescaron tan gran cantidad de peces que las redes amenazaban con romperse. (Lucas 5, 4-6)

Contenido

La oscura maquinaria mundyana	6
Capítulo Uno: Inmediaciones femeninas de Mundy	33
Las irreverentes escritoras y su toma de la esfera pública.....	33
Hilda Mundy y Yolanda Bedregal, escritoras de posguerra	37
Mujeres y feminismos durante la guerra del Chaco	41
Las revistas anarquistas y la mujer moderna	48
La nueva intelectualidad femenina	53
Capítulo Dos: Inmediaciones del tedio mundyano	59
Hilda Mundy, la escritora anarquista.....	59
La escritora en las maquinarias	66
Hilda Mundy y su engranaje de la historia fárrago	74
<i>Locus</i> de la enunciación: <i>Impresiones de la guerra del Chaco</i> o la íntima historia de la guerra del Chaco.....	82
El tedio mundyano y la levedad	88
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	97

La oscura maquinaria mundyana

1.

Hilda Mundy, el pseudónimo más conocido de la poeta y periodista Laura Villanueva Rocabado (1912-1982), fue una escritora orureña reconocida en su tiempo sobre todo por sus crónicas periodísticas que se publicaron en varios medios locales. Cronista nata, Mundy escribió para varios periódicos y revistas una gran cantidad de textos, principalmente entre los años 1934 y 1937, es decir, durante y después de la guerra del Chaco (1932-1935). Su vocación por el periodismo se combinó con su vocación por la poesía, una tendencia muy acorde con la época, cuando lo común para los aspirantes al oficio de las letras era pasar primero por las salas de redacción, donde empezaban su camino antes de ser considerados poetas o intelectuales de renombre.

Según se registra tanto en *Obra reunida* (Zavala, 2016) como en *Bambolla bambolla [cartas fotografías escritos]* (Ortiz, 2016 y 2017¹), Hilda Mundy habría publicado por primera vez el 23 de julio de 1934 en el semanario *La Retaguardia*; después, desde octubre de 1934 hasta noviembre de 1935, habría colaborado casi a diario en el periódico *La Mañana* con su columna *Brandy Cocktail*. Simultáneamente, el 22 de septiembre de 1935 “[r]ecorrió por vez primera las calles de Oruro” (Zavala, 2016: 207) el semanario nocturno *Dum Dum*, fundado por ella misma. Debido al tono irónico y a la crítica ácida vertida contra la guerra, y a las medidas represivas del Estado contra los discursos disidentes, *Dum Dum* fue censurado y Mundy, exiliada de su natal Oruro. Se presume que su destino hubiese sido terrible de no

¹ *Bambolla bambolla* tiene dos ediciones, la primera publicada en 2016 y la segunda en 2017, apenas un año después. A decir de Rodolfo Ortiz, la segunda edición “experimentó un efecto «Dum Dum» de explosión expansiva” (2017: 13). En efecto, la segunda edición añadió 62 textos de fuentes directas y 14 de fuentes indirectas, además de cinco nuevos nombres “que se suman a la legión: Dina Merluza, Michelin, Dora Kolonday, María «Motia» Daguileff y Mademoiselle Touchet” (*ibíd.*: 14). Cabe destacar que la primera edición de *Bambolla bambolla* coincidió con la publicación de *Obra reunida*, de Rocío Zavala. Según Rodolfo Ortiz, la segunda edición de su libro nació con el propósito de “hacer frente a las imprecisiones y desaciertos” (*ibíd.*: 13) de la edición de Zavala. A propósito, el debate que se generó entre Ortiz y Zavala ocupó varias páginas del suplemento *Letra Siete*, del periódico *Página Siete*, entre enero y junio de 2017.

haber intervenido su padre –el reconocido arquitecto Emilio Villanueva–, quien apeló a su influencia política para persuadir a los militares del gobierno de Tejada Sorzano (1932-1936), instalándola finalmente en La Paz.

Aunque la censura durante y después de la guerra del Chaco fue implacable, la escritora orureña se involucró en un nuevo proyecto en el periódico *La Patria*, en el que publicó *Corto Circuito* “desde noviembre de 1935 hasta marzo de 1936” (Mundy, 2017: 257). A partir de esa fecha el aporte periodístico de Mundy fue cada vez menor, aunque la autora aparece en varios medios simultáneamente en los que firma con sus numerosos pseudónimos: Jeanette, Madame Adrienne, Pimpette, Retna Dumila, Dina Merluza, Michelin, Mademoiselle Touchet, Dora Kolonday, Ana Massina, entre otros, como recoge Rodolfo Ortiz en el “Mapa Mundy” que diseña para las ediciones de *Bambolla bambolla*.

Quizás como una consecuencia de la fama que Mundy había conseguido como periodista, en la época más prolífica de su carrera sale a la luz *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* (1936). En palabras concedidas por la autora para la revista *Dador* en 1979: *Pirotecnia* es una selección de sus columnas periodísticas (Mundy, 2017: 382), y esa es la razón por la que llamar *poemario* a este libro es cuestionable. De hecho, para presentar el libro de Mundy, el 29 de diciembre de 1936 el periódico *La Patria* se describe a la autora como “la más hábil de las periodistas y la más personal” (*ibíd.*: párr. 2), a la par que destaca su “larga actuación en la prensa de Oruro [que] le ha dado carta blanca de ciudadanía en el auténtico mundo intelectual y en lugar preferente” (*id.*). Por su trabajo en la prensa, Mundy había logrado ser considerada una intelectual de su época, entonces un reconocimiento muy poco usual entre escritoras.

En 1938, la poeta orureña escribe los últimos textos de esa etapa prolífica de su carrera literaria y periodística, aunque nunca abandona por completo las salas de redacción donde también trabaja como correctora. La escritora reaparece como un chispazo luminoso diez años después, en el suplemento *Cuadernos Literarios*, de *Última Hora*, en el que publica “Carta a Stringa” (Mundy, 2017: 364).

Cuando Hilda Mundy parecía haber desaparecido irremediablemente, consumida por el olvido y por la aridez de los años, en 1989 salió a la luz *Cosas de fondo*², un libro en el que se incluyen los artículos periodísticos que se habían publicado 30 años antes en revistas y suplementos, e *Impresiones de la guerra del Chaco*³, que la buena fortuna permitió que no quedara en el olvido⁴, y que es el texto estudiado en esta investigación.

Escrito en un tono poético, *Impresiones...* es un texto que reúne 23 anotaciones⁵ breves que recogen algunos pasajes de la guerra del Chaco desde la ciudad moderna. Aunque este texto sugiere ser un diario íntimo, definirlo de esa manera puede resultar un tanto engañoso. Desistiendo, por ahora, de darle un calificativo que defina un texto tan ambiguo, la mejor manera de calificar *Impresiones...*, además de ser la que mejor se acomoda a su naturaleza compleja, es justamente como lo nombró Blanca Wiethüchter en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002): un opúsculo⁶.

Los trabajos compilatorios de la obra de Mundy muestran que el valor, la razón y la hazaña más importantes que la autora emprende es escribir durante la guerra (aunque sin necesariamente escribir sobre ella); en ese sentido –y posiblemente solamente en este sentido– Hilda Mundy está en sintonía con la tendencia literaria de la época: la llamada generación del Chaco⁷.

² *Cosas de fondo* se publicó en la casa editorial Huayna Potosí, en 1989. Aunque su publicación fue un paso muy importante para iluminar la obra de esta escritora orureña, la primera edición presenta varios errores tipográficos y ortotipográficos, y es por esa razón que en el presente trabajo se remitirá a la edición más reciente de la obra de Hilda Mundy, editada por Rodolfo Ortiz en la editorial La Mariposa Mundial.

³ Para evitar la repetición del nombre completo de este texto, a veces será nombrado solo como *Impresiones...*

⁴ Tal como Rodolfo Ortiz explica en *Bambolla bambolla*, “[...] la maleta con todos los papeles se perdió en aras del hurto más vil y prosaico, justo el día en que su hija Silvia Mercedes se disponía a llevar estos escritos a Cuba, a mediados de los 80. El archivo, hay que saber, fue robado de un auto que estaba en la puerta de la casa de los Bedregal en la calle Goitia y nadie más supo nada” (2017: 10). Según explicó el investigador en la presentación de la primera edición del libro en cuestión, antes del robo afortunadamente estos escritos de Mundy fueron fotocopados.

⁵ Por la aparente inmediatez con la que se escribe, de ahora en adelante me referiré a los textos que componen el opúsculo de Mundy como *anotaciones*.

⁶ La Real Academia de la Lengua Española define *opúsculo* como: “Obra científica o literaria de poca extensión”.

⁷ Acaecida la guerra del Chaco, muchos escritores dieron su testimonio sobre sus experiencias en los campos de batalla. Durante los años que siguieron al cese el fuego, un sinnúmero de libros se publicaron en torno a los acontecimientos vividos durante esta contienda. Al respecto, Enrique Finot, en el libro *Historia de la literatura boliviana* (1964), se refiere a una especie de “epidemia” de escritores jóvenes que, impulsados por sus vivencias, irrumpieron en las letras nacionales.

La campaña bélica contra Paraguay fue el caldo de cultivo de una literatura cuyo motor fue la guerra, y cuya atmósfera árida y hostil en disputa fue sin duda alguna el tópico por antonomasia. Ese escenario chaqueño es complementemente opuesto a la urbe moderna de los años 30, espacio aparentemente deslucido y carente de relevancia por efecto de la guerra y desde donde Hilda Mundy trabaja. La poeta escribe desde Oruro, el centro ferroviario nacional más importante, y el lugar de tránsito, no solo de los soldados que van y vienen de la guerra, sino también de tránsito de literatura, arte, moda e ideologías. En esa Oruro, “el New York Boliviano” (2017: 324) –como se refiere Mundy–, se combinan las nuevas corrientes intelectuales que llegan del exterior y que se difunden masivamente, y los discursos que buscan responder por la identidad nacional y el ser boliviano, sobre todo después de la derrota en el Chaco.

En sus escritos se hace evidente su propia lectura variopinta: Mundy es una asidua lectora tanto de escritores revolucionarios, vanguardistas, anarquistas y filósofos, como conocedora de médicos y científicos, de progresos técnicos y tecnológicos. Como si fuera poco, la poeta orureña es una curiosa de “la penumbra de un cine” (Mundy, 2017: 34), y es capaz de mirar críticamente *Madame Butterfly* (1932), o de adoptar el nombre de una actriz londinense, con el que finalmente se inmortalizó: Hilda Mundy⁸. Aunque vive en una Bolivia casi aislada del resto del mundo, cada aspecto de la vida de Hilda Mundy, y cada una de sus aficiones, demuestran que ella es una ciudadana del mundo, y desde ahí pretende contar su íntima historia de la guerra del Chaco.

Luis H. Antezana, en el prólogo que hace para la novela *Aluvión de fuego* en la edición de las 15 Novelas Fundamentales de la Literatura Boliviana, advierte que la primera ola de esta narrativa echa luces en inmediata posguerra, y que empieza justamente con la novela que prologa de Óscar Cerruto, publicada en diciembre de 1935 (2014). Antezana explica que en los años venideros este movimiento literario “se ocupaba, sobre todo, del conflicto mismo y de los avatares de los personajes ahí presentes o [...] de los efectos de la guerra en el interior del país” (*ibid.*: 26). Según el crítico, una segunda ola aparece en épocas más recientes “hasta prácticamente hoy en día” (*ibid.* 25). Por las dimensiones que adquiere este movimiento literario, que atraviesa tiempos y espacios diferentes, ha sido considerado un género.

⁸ Rodolfo Ortiz elucubra sobre la procedencia del pseudónimo más usado por Laura Villanueva. Según una nota que se publica en el suplemento literario *Letra Siete*, “Hilda Madeline Mundy (1893-1953) fue una actriz de Marylebone (Londres) que protagonizó junto a su esposo Billy Carryll escenas desopilantes de melodramas amorosos en radio-teatros, escenarios y películas de cine” (2017: 5). Según Ortiz, es posible que la Mundy orureña conociera a la londinense por el *variety theater* o el *music-hall* que “Marinetti en 1913 ya celebraba como verdadera maravilla futurista” (*id.*), aunque ciertamente las indagaciones del investigador no son concluyentes.

Con todo, la poeta orureña se desmarca del discurso historiográfico predominante. Entonces surge una pregunta clave ¿cómo esta escritora se refiere a la guerra? Rocío Zavala tiene una posible respuesta: Mundy concede una “nueva orientación de las retinas (apelando a lo más profundo de su visión) [...]”. Como beberse ‘un helado cualquiera’, como leer un texto cualquiera: desacralizar la lectura de la historia para mirarla de otra manera” (2004: 36). La lectura de Zavala abre un abanico de posibilidades desde las que se puede reflexionar sobre cómo y desde dónde parte la mirada de esta orureña, una mirada íntimamente ligada a la ciudad moderna.

Como lo habían sugerido los primeros investigadores de la obra de Mundy, asir su escritura no es una tarea sencilla, así que, aunque este trabajo pretende analizar *Impresiones...*, es necesario hacer justicia a la cualidad fragmentaria de su *maquinaria*, de su *confección* (como se refiere Rodolfo Ortiz). En este sentido, si bien se busca estudiar el opúsculo de la autora orureña, no se dejarán de lado los nudos que este texto teje también con los escritos que la autora publica en periódicos y revistas de la época, los que son fundamentales para comprender de dónde procede su espíritu anarquista y vanguardista.

2.

Pese a que no hay muchos estudios dedicados exclusivamente a *Impresiones de la guerra del Chaco*, el primer acercamiento a la autora es justamente a partir de este texto, y no de *Pirotecnia*, que ha tenido mayor acogida.

El primer análisis de *Impresiones...* va de la mano de Lupe Cajías, quien escribe “Hilda Mundy, la intensidad de una entrega” (1989), texto con el que se presenta *Cosas de fondo*, compilado en el que se incluye por primera vez el opúsculo ahora estudiado. Aunque la introducción de este libro es escueta, en la presentación no se deja de mencionar una especie de premonición a la que se enfrentarán los investigadores sucesores: la dificultad de “analizar su obra, describirla o catalogarla en formas y contenidos” (*ibíd.*: 12). Cajías es la primera en describir el opúsculo y, por lo tanto, también la primera en darse cuenta de que este texto puede ser difícilmente comparable con las novelas que resultaron como una respuesta de la

guerra del Chaco, es más, Cajías se atreve a afirmar que compararla sería “violarla y violentarla. Si ya poco le debe estar gustando que la saquemos de su rincón [...]” (*ibíd.*: 12).

En 2002 se publicó *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, en la que – como un gesto de reparación– se nombra a Hilda Mundy como fundamental para construir la historia de la literatura en Bolivia. En “La clausura”, Blanca Wiethüchter ubica a la poeta orureña en el arco de la modernidad, y compara a Mundy con escritores como Arturo Borda, Roberto Leitón y Jaime Sáenz porque todos ellos están marcados “por un pensamiento libertario, es decir, por un deseo de liberación: construyen una radical puesta en cuestión de las representaciones inmediatas” (*ibíd.*: 65), y por una apuesta por la renovación o la ruptura. Wiethüchter define el trabajo de Mundy como “el vaciamiento de sentido de las representaciones, tales como la ciudad, la mujer y la misma obra de arte” (*ibíd.*: 127). Por otra parte, destaca la labor vanguardista de Mundy y es la primera en echar luces sobre el silencio de la orureña, un silencio que –dice Wiethüchter– es un acto de resistencia. “El gesto de callar es una señal de rebeldía” (*ibíd.*: 141), un atentado anarquista, asegura.

En el tomo II de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Virginia Ayllón y Cecilia Olivares escriben “Hilda Mundy o la risa certera”, un ensayo que aborda la escritura de Mundy desde tres proyectos escriturales inseparables: la guerra del Chaco, la mujer y la ciudad, a los que subyacen dos registros: su postura ideológica y su postura ante la escritura. Según explican las autoras, cuando Mundy aborda la guerra lo hace desde el borde opuesto al texto patriótico, cívico u oficial, por lo que su escritura es desgarrada, atorrante y profundamente contestaria; al mismo tiempo, lo que establece su matiz político es la ironía y el sarcasmo que Mundy utiliza como estrategias de desestabilización.

Sin duda, uno de los aportes más importantes de todos es el que Virginia Ayllón le dedica a Hilda Mundy. Entre otros aspectos, Ayllón fue una de las primeras intelectuales en reconocer el aporte de la obra de Mundy en el escenario literario nacional. En 1999 la investigadora publica “Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy”, desde donde analiza el aire lúdico y autobiográfico que vincula a ambas poetisas, y destaca la desobediencia de la escritura femenina, que es silenciada y solitaria. Después, en la segunda edición de *Pirotecnica* (2000), Ayllón escribe el texto introductorio del único libro publicado por Mundy: “De la nada al venerado silencio”. En su análisis, Ayllón estudia la

obra de la poeta orureña desde la vanguardia ultraísta, en el que reconoce que entre Mundy y Arturo Borda “hay un anarquismo que recorre sustancialmente ambas obras: el descreimiento en la permanencia de la palabra, la ‘militancia’ en el contexto y, como consecuencia, la insistencia en la no-creación, estructuralmente hablando” (*ibíd.*: 12).

Por su parte, Eduardo Mitre escribe “El enigma de Hilda Mundy”, un texto incluido en su libro *Pasos y voces. Nueve poetas contemporáneos de Bolivia: ensayo y antología* (2010). Mitre retoma las lecturas trabajadas en *Hacia una historia crítica...*, y fija su mirada en los aspectos más modernos de la escritora orureña. Así, a decir de Mitre, Mundy gesta su escritura en la marcha, se detiene en las nuevas tecnologías y técnicas que le ofrece la ciudad, de ahí que la califique como “la encarnación femenina del *flâneur* baudelairiano” (*ibíd.*: 23), y desde ahí que también busque comprender su silencio, una senda abierta por Wiethüchter que sigue siendo fuente de especulación.

En *Vanguardia boliviana en los tiempos de la guerra del Chaco* (2004), Rocío Zavala realiza una lectura más política de Mundy a partir de tres ejes: vanguardia (específicamente el ultraísmo), feminismo y anarquismo, ejes que dialogan con planos tan complejos como la guerra del Chaco, la mujer, la ciudad, el poder, la literatura. A través de una lectura no solo textual de la obra de Hilda Mundy, Zavala hace un recorrido por el contexto histórico y social en los que Mundy desarrolla su escritura, y llega a la conclusión de que el valor literario de la obra de la autora orureña es su proyecto de escritura de quiebre, subversión que se construye a través de una subjetividad desmarcada de la narrativa oficial y patriarcal. Un detalle no menos importante: en su conclusión, Zavala dice haber hecho un recorrido histórico para entender el contexto que circunda la guerra del Chaco, y lo hace a través de periódicos de la época, con lo que seguramente iniciaría su primera investigación hemerográfica, la que se amplió y desarrolló en su trabajo investigativo *Obra reunida*.

Obra reunida (2016) acoge *Pirotecnia, Impresiones de la guerra del Chaco* y textos que Hilda Mundy publicó en periódicos y revistas. Como análisis introductorio, Rocío Zavala incluye “Hilda Mundy: El impacto del fragmento”. A decir de Zavala, con esta publicación busca presentar la imagen más completa de la poeta orureña, en una muestra clara de la cualidad fragmentaria de Mundy. Este acercamiento a la autora orureña se centra en la interacción que Mundy logra entre su producción periodística y su producción literaria, en

un trabajo de reescritura que se emparenta con el de coleccionista o de ropavejera que, según refiere Zavala, es una llamada evidente de lo que le permite la vanguardia: la experimentación.

Por su parte, Rodolfo Ortiz emprende otra aventura a través de las hemerotecas, pero esta vez inmiscuyéndose además en el íntimo círculo de la escritora. En 2016, La Mariposa Mundial publica la primera edición de *Bambolla bambolla*, y año después sale la segunda. Además de los textos encontrados en hemerotecas, Rodolfo Ortiz incluye en su trabajo la correspondencia que Mundy emprende con su amigo Jorge Fajardo, misivas que fueron enviadas desde Oruro y Villamontes durante la guerra, entre julio de 1934 y mayo de 1936. Además, *Bambolla bambolla* incluye *Impresiones de la guerra del Chaco*, y fotografías que hacen un recorrido cronológico por la vida de Mundy, las que dibujan además la atmósfera moderna que se vive en Oruro a principios del siglo XX.

La obra de Mundy ha sido catalogada como una de las pocas de vanguardia, e incluso Edmundo Paz Soldán se anima a afirmar que ella es la única escritora vanguardista de Bolivia. En “Hilda Mundy, la vanguardista”, el prólogo de la edición chilena de *Pirotecnia* (2015) escrito por Paz Soldán para la editorial Los libros de la mujer rota, el autor destaca los ecos modernistas, futuristas y dadaístas que cruzan la obra de Mundy.

Por su parte, Ana Rebeca Prada, en su texto “Apuntes sobre vanguardias y mujeres en la Bolivia de los años 30” (2015), se acerca no solo a *Pirotecnia*, de Mundy, sino también reflexiona sobre *El Occiso*, de María Virginia Estenssoro, y *Naufragio*, de Yolanda Bedregal, obras contemporáneas a las que también considera vanguardistas e incomprensibles. Como Prada precisa en este artículo, los tres libros fueron publicados entre 1936 y 1937, y los tres proponen no solo una nueva concepción del lenguaje, sino también una nueva construcción de lo femenino. En su texto, la autora compara y articula la obra de las poetisas en relación con las vanguardias y con la guerra del Chaco, aspectos que sin duda las aúnan.

En 2016 salió a la luz el artículo póstumo de Emma Villazón titulado “Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de ‘vanguardia’ y ‘nación’ en Bolivia”, un texto publicado por la revista *Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile*. El artículo contrapone la mirada de Mundy y Medinaceli: “por un lado está la orureña seducida por la vanguardia ultraísta” (*ibíd.*: 237), y por otro lado está la mirada

del escritor potosino quien, como uno de los críticos más lúcidos de la discusión anticolonial en Bolivia, “elabora una propuesta crítica que le impone un ‘deber ser’ a la literatura, que esta tenga unos determinados personajes, paisajes y temas, lo cual finalmente tiende a aprisionar a la obra literaria” (*id.*). La confrontación de ambas visiones será un tópico de la literatura anarquista y vanguardista de principios de siglo XX.

Los estudios sobre la obra de Mundy se sumaron con el pasar de los años, y el interés por sus escritos adquirió cada vez mayor fuerza. Así apareció una considerable cantidad de escritos que abordan tópicos mundyanos: la urbe en los albores del siglo XX, la modernidad, la vanguardia, la guerra, el humor ácido que la autora vierte cada vez que puede, el rol que ella desempeña en el círculo artístico predominantemente masculino. Como parte de ese interés, en 2019 se presenta la tesis de maestría titulada *Un análisis socio-crítico sobre la obra de Hilda Mundy*, escrita por Zulema Ballesteros.

Como el título de su investigación lo explicita, la tesis de Ballesteros es un análisis sociocrítico de la obra de Hilda Mundy. En su investigación, Ballesteros profundiza y pone en relación tres asuntos fundamentales entorno a la época de la guerra del Chaco en Bolivia: la guerra, la ciudad y la mujer. La autora destaca las herramientas discursivas del humor (la ironía y la sátira), aspectos que revelan la presencia de lo social, cultural, ideológico y político en los textos poéticos y en las crónicas de Mundy.

No se puede olvidar el importante aporte de la revista *La Mariposa Mundial*, la que durante más de una década le dedicó varias páginas y estudios a la obra de Mundy. Uno de los aportes más importantes es el facsímil de la revista *Dum Dum*, de la que Mundy era directora.

Asimismo, los periódicos, revistas literarias y suplementos culturales cumplieron un papel fundamental a la hora de generar un espacio de diálogo en el que confluyeron varias miradas curiosas por la obra de Mundy. Con el pasar de los años, el interés que despertó esta poeta le concedió formar parte de la prestigiosa Lista Arcadia 2019, que reunió un conjunto de cien libros producidos solo por escritoras en lengua castellana en los últimos cien años (1919-2019). Según explican Sara Malagón Llano, editora general de la Revista Arcadia, y Juan de Frono, coordinador de seleccionar la nómina, los libros que componen esta lista pasan primero por el ojo crítico de noventa expertos, quienes a su vez presentan diez títulos.

Del cruce y la sumatoria de las respuestas surgió la Lista Arcadia. Evidentemente, el método de selección confirma no solo la relevancia de la escritora orureña, sino también el reconocimiento internacional que alcanzó en este último tiempo, trascendencia que incluso le valió la reedición de *Pirotecnia* tanto en la editorial chilena Los libros de la mujer rota (2015) como en la editorial We Heard You Like Books, de Estados Unidos, con el título de *Pyrotechnics: A Spineless Essay of Ultraist Literature* (2017).

Con todo, pese a que recientemente se dieron aproximaciones serias al trabajo de Hilda Mundy, ninguna ha tratado *Impresiones de la guerra del Chaco* como una obra literaria autónoma, sino como parte de un todo, de ahí que este opúsculo esté incluido en ediciones compilatorias: *Cosas de fondo*, publicado por la editorial Huayna Potosí (1989), *Obra reunida* (2016), de Rocío Zavala, y *Bambolla bambolla*, en sus dos ediciones (2016 y 2017), de Rodolfo Ortiz.

Las investigaciones que preceden esta monografía sin duda marcan un camino por el cual se puede recorrer, pero también revelan sendas todavía oscuras, una de ellas es el opúsculo de Mundy, texto a ser estudiado en esta oportunidad. El presente trabajo surge de la necesidad de echar luces sobre *Impresiones...*, para así comprender y descubrir su relación con el resto de su obra, cómo fue escrita, en qué contexto y cómo este texto contribuye en el entendimiento tanto de la obra de Mundy como de su vida misma, esa línea tan fina que la separa.

3.

En el país, el siglo XX se inaugura con un historial de derrotas bélicas, siendo sin duda la más dolorosa la pérdida de la salida al Pacífico, y la más sangrienta de todas, la de la guerra del Chaco (1932-1935). En el mundo, el escenario es similar, convulsionado por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), y la Revolución rusa (1917) que se desencadenó atravesada por corrientes de pensamientos anarquistas y socialistas. Dado el contexto en el que Mundy escribe, es posible afirmar que la guerra es uno de los motivos universales mejor comprendidos de todos, por lo que la escritora orureña encuentra en la conflagración un

puente entre Bolivia (un país mediterráneo, confinado) y el resto del mundo. Con todo, los enfrentamientos bélicos son posiblemente uno de los motivos que hacen de Hilda Mundy una de las figuras más cosmopolitas de su generación, principalmente por dos ecos que surgen a raíz de la guerra y la posguerra en la ciudad: las vanguardias y la anarquía, ambos difundidos en las urbes modernas por medio de publicaciones en periódicos y revistas.

Siendo un país mediterráneo, Bolivia consigue integrarse a la región a través de las vías del tren, que para principios del siglo XX son el culmen de la modernidad, en una Bolivia cuya inclusión a las revoluciones industriales es particular, tal como se refiere Carlos Machicado:

Según Saravia, Machicado y Rioja (2014) quienes definen a la industrialización como el proceso de movilización de recursos (mano de obra) desde el sector agrícola a los sectores no agrícolas, Bolivia inició este proceso el año 1891, siendo además el último país sudamericano en hacerlo. Por tanto, si entendemos que este fue el momento en que se pasó de una economía rural a una economía urbana, esta sería la fecha para la primera Revolución Industrial en nuestro país. Por otro lado, empleando el concepto de que la segunda Revolución Industrial sucedió con el desarrollo de los ferrocarriles, entonces [...] podemos indicar que la primera ferrovía que se construyó en Bolivia fue la extensión de la ferrovía Antofagasta-Uyuni hacia Oruro en el año 1892. Coincidencia o no, entonces en Bolivia la primera y segunda Revolución Industrial se dieron paralelamente. (2018, Párr. 7)

Si se considera que las dos primeras revoluciones industriales se dieron simultáneamente en Bolivia, también se debe pensar en el gran impacto social y económico que esto debió significar para el país, pero principalmente para Oruro, el centro ferroviario nacional. Al respecto, como Mihai Grünfeld se refiere en su artículo “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente” (1989), el tren “hace posible y frecuente tanto el contacto físico a través de los viajes, como el contacto estético, a través del cine y de la prensa” (*ibíd.*: 37). Con sus idas y venidas, con el ferrocarril aparece la Mundy vanguardista cosmopolita, cuya esencia radica “en la noción de lo moderno” (*ídem.*). Efectivamente, Mundy es una escritora cosmopolita no solo porque reconoce en la guerra un hecho común con el resto del mundo, sino porque en su escritura cohabita de manera natural todo lo que llega del exterior, aspecto que define a la vanguardia del primer tercio del siglo XX. Es así como en la obra de esta poeta es posible rastrear la presencia de artistas, escritores y científicos extranjeros, tal es el caso del poeta anarquista Ramón Gómez

de la Serna o del futurista Filippo Tommaso Marinetti, dos guiños bibliográficos que serán esenciales para comprender no solo la cualidad fragmentaria de la obra de esta escritora orureña, sino también sus atributos más irreverentes.

Como en Oruro convergen los efectos de las dos primeras revoluciones industriales – la primera, con la movilización de la mano de obra de las zonas agrarias y rurales a las sociedades urbanas e industriales debido al apogeo de la minería; la segunda, con la instalación del ferrocarril– esta ciudad se convierte en el símbolo de la modernidad en el país, un espacio privilegiado para la difusión de nuevas técnicas, para la distribución masiva de material impreso y para la difusión de ideas revolucionarias. En Oruro se respira la modernidad de otras ciudades de la región, y en la obra de Hilda Mundy es posible explorar la relación que existe entre la literatura y la urbe, fácilmente reconocibles en escritores latinoamericanos de los años 30, aspectos estudiados tanto por Beatriz Sarlo, en *Una modernidad periférica* (2003), como por Leonardo Cisternas, en su tesis doctoral *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana* (2006). Cisternas resume los lazos que se tejen entre las urbes modernas y la literatura durante el primer cuarto de siglo, que bien pueden aplicarse a casi cualquier contexto latinoamericano, incluyendo el boliviano:

- a) Desarrollo acelerado de la intelectualidad urbana responsable de intervenciones concretas en la vida social (anarquismo político, vanguardias, movimientos y revistas literarias).
- b) Surgimiento de un tipo de escritor profesional y un público lector, y de un modo de producción, reproducción y difusión de la obra literaria propio de la “reproducción técnica” (W. Benjamin).
- c) Aparición de géneros literarios propios de la comunicación de grandes masas en el espacio urbano (uno de estos géneros es la misma novela): crónica, autobiografía, folletín, literatura negra, etc.
- d) Surgimiento de un lenguaje “moderno”, pragmáticamente simplificado y dramáticamente persuasivo, que es el fundamento de la comunicación entre los medios de creación de opinión (en general, el periodismo, la retórica del Estado-Nación). (*ibíd.*: 15)

A través de los puntos planteados por Cisternas se desarrollarán las bases teóricas sobre las que se asientan los dos ejes que engranan *Impresiones de la guerra del Chaco*: la anarquía y la vanguardia, tendencias que se entrecruzan en la obra periodística y literaria de Hilda Mundy, movimientos políticos y tendencias estéticas que se difunden a través de revistas,

suplementos y periódicos de la época, y de los que Mundy es asidua lectora, crítica y colaboradora.

Por sus características, Oruro acogió los primeros discursos marxistas y anarquistas de los Hilda Mundy bebió, como se corrobora en sus escritos. Según estudia Huáscar Rodríguez (2010) en su libro *La choledad antiestatal*, fueron los trabajadores repatriados (que habían aprendido a leer con folletines de corte anarquista), y los inmigrantes argentinos y chilenos quienes impulsaron los primeros movimientos revolucionarios de principios de siglo XX, discursos afianzados sobre la precariedad laboral y el desempleo a los que estaba expuesta la clase proletaria, y el repudio a la oligarquía y al Estado liberal. Rodríguez destaca la participación de la Federación Obrera Local (FOL) —que aglutinó numerosos sectores laborales afines a discursos antiestatales y antiautoritarios—, organización que se desarrolló en varios campos de acción, como la lucha por el reconocimiento y valoración del trabajo manual, el autodidactismo obrero o la autonomía organizativa femenina. Así, entre sus muchos impulsos, en 1927 la FOL ayudó a consolidar el Sindicato Femenino de Oficios Varios.

De hecho, aunque la intromisión de las mujeres en la esfera pública se inició en el siglo XIX, como Kurmi Soto y Fernando Unzueta lo recuerdan —en “Periodismo y círculos literarios femeninos en el siglo XIX: el caso de Carolina Jaimes de Freyre (1844-1916)” (2018) y en *Cultura letrada y proyectos nacionales* (2018), respectivamente—, no es hasta principios del siglo XX que las mujeres se presentarán como nuevas intelectuales. Las mujeres letradas que inauguraron el siglo XX fueron herederas del paso de la esfera privada a la esfera pública, lo que significó también su paso de una de un periodismo poético-romántico a uno más político.

La influencia de corrientes anarquistas y socialistas hizo mella en la conciencia femenina. Las mujeres, que durante el siglo XIX “son parte de la nación desde su sujeción familiar y generalmente sin participar como agentes de luchas políticas externas” (Unzueta, 2018: 175), gracias a la eclosión de los periódicos “pudieron formar parte de la esfera pública, aunque jugando siempre con lo privado, el lugar que se les reservaba por excelencia” (Soto, 2018: 75). En este sentido, Soto y Unzueta coinciden en afirmar que a fines del siglo XIX las mujeres se hicieron un lugar en la esfera pública y fueron activas en la cultura literaria, lo que en el siglo XX se tradujo en una verdadera manifestación de publicaciones femeninas

dirigidas, también, por una nueva clase obrera y media de mujeres que se desarrollaron como resultado de un nuevo orden social y económico surgidos a consecuencia de la guerra, y al margen del imaginario social de la clase alta. Según Laura Escobari de Querejazu: “Si por un lado, las mujeres de clase alta se dedicaron a las actividades benéficas y literarias, las de la clase media se asociaron en agrupaciones feministas y sindicales, estas últimas nacieron a partir del tercer decenio del siglo XX” (2009: párr. 42).

La antesala de la guerra del Chaco también está protagonizada por mujeres, quienes forman una nueva intelectualidad. En este contexto aparecen las primeras voces femeninas de liberación proletaria, de crítica a las sociedades burguesas y de propaganda obrera. Así, en medio de una crisis económica inusitada y de un caos social sin precedentes, la represión contra todo movimiento anarquista u obrerista precedió la guerra del Chaco; es más, Huáscar Rodríguez se atreve a decir que “no es descabellado suponer que Salamanca precipitó deliberadamente el conflicto con el objetivo de ganar la guerra interna contra obreros e indígenas” (2010: 145). Efectivamente, las agrupaciones anarquistas se habían convertido en una verdadera amenaza contra la oligarquía, empresarios, gobernantes y militares, y la ola represiva contra todo eco disidente se desató con la Ley de Defensa Social, con la cual “se pretendía otorgar al presidente poderes represivos extraordinarios contra la oposición política y los trabajadores: la idea básicamente era prohibir huelgas, acallar protestas y allanar camino para la guerra” (*ibíd.*: 140). La ley permitió el destierro de los cabecillas anarquistas, quienes murieron como carne de cañón en el Chaco, a la vez que reveló el poder que habían alcanzado las mujeres obreras, quienes fueron capaces de reestructurar las agrupaciones ácratas después de la guerra del Chaco (H. Rodríguez, 2010). Es necesario resaltar que la Ley de Defensa Social siguió vigente incluso con mayor rigor después del alto el fuego en el Chaco (Coronel, 2013), tal es el caso de *Dum Dum*, la revista de tinte anarquista y antimilitarista, publicada por Hilda Mundy en septiembre de 1935 que fue censurada.

Los anarquistas no solo fueron portadores de ideologías anticapitalistas y desafiantes contra el Estado, eran además generadores de ideas, razón por la que quizás escritores como Arturo Borda, Líber Forti, Carlos Medinaceli o la misma Hilda Mundy militaron en sus filas. Efectivamente, la anarquía, que se había filtrado en las letras y en el arte, trajo consigo un aire de renovación, tal como lo describe Clara Eugenia Lida. En un artículo titulado

“Literatura anarquista y anarquismo literario” (1970), Lida explica la influencia de la anarquía en las letras, un movimiento que “perseguía una revolución social y económica que destruyera el Estado y creara una sociedad sin gobierno ni clases” (*ibíd.*: 361). Según la autora, la última década del siglo XIX trajo consigo profundos cambios en el panorama político, intelectual y artístico en toda Europa, cambios que se verían también en Latinoamérica como consecuencia de la época de las grandes migraciones que se dio desde mediados del siglo XIX y los años 30:

[...] Escritores cultos, a menudo de origen aristocrático o burgués, manifiestan creciente simpatía por el anarquismo, en el cual ven un movimiento rebelde, individualista e innovador. El intelectual *déclassé*, insatisfecho con la sociedad que lo rodea, repudia como los anarquistas, las instituciones estáticas y la atmósfera rancia que se respira. La España oficial de fin de siglo, [...], es atacada no solo por las masas oprimidas, sino también por los artistas, ansiosos de horizontes más amplios. (*id.*)

Finalmente, intelectuales y obreros estrecharon lazos, ambos seducidos por la destrucción de formas establecidas. Como Lida explica, los escritores encontraron en la anarquía la libertad de formas y estilos; además, abrazaron las consignas más radicales de rechazo del pasado, en vistas de una renovación estética libre de prejuicios. A decir de la investigadora, aunque obreros e intelectuales congeniaron en ideas revolucionarias, sus métodos de lucha fueron diferentes:

Mientras los primeros [los obreros] recurrían al atentado o la acción sindical para alcanzar el cambio social, los segundos [los escritores] hubieran podido hacer suya la frase de Mallarmé: “*La vraie bombe, c'est le livre*”; o la de Baroja: “Yo creía, y creo, que la única arma eficaz revolucionaria es el papel impreso”. (*ibíd.*: 362)

Aunque Lida separa los métodos de lucha de obreros e intelectuales, en *Un anarquismo singular* (2013) Nivardo Rodríguez recoge una aspiración muy presente entre escritores afines a las luchas sociales: la idea de unir trabajo e intelecto, “muy arraigada entre los obreros tipógrafos franceses. En la imprenta se juntaban indefectiblemente el trabajo manual con el conocimiento” (*ibíd.*: 126), una noción adoptada del teórico anarquista Pedro Kropotkin (1842-1921). En este sentido, la evidente cantidad de folletines, revistas y panfletos publicados a principios de siglo XX –que exponen masivamente tanto propaganda

política como poemas— hacen de la prensa un instrumento político y literario capaz de intervenir en la sociedad.

Gracias a la modernización de las rotativas y de las vías del tren, la difusión y distribución de diarios y revistas cruzó fronteras, se democratizó, y alcanzó una dimensión social sin precedentes (Rogers, 2018). Así, en la década del 30 empezaron a circular los nombres de los nuevos intelectuales, personalidades presentes en la política y en el arte. Como destaca Beatriz Sarlo en un artículo publicado con el título “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” (1992) la frase *publiquemos una revista* fue pronunciada una y otra vez entre intelectuales, casi siempre inspirada en dos ideas: necesidad y vacío. A diferencia de los libros, las revistas (pero también los suplementos, los folletines, entre otros medios escritos periódicos de difusión de ideas) nacen como una necesidad de intervenir en la coyuntura, en el presente, o —como se refiere Sarlo— “la revista rinde un tributo al momento presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo” (*ibíd.*: 9). Desde esta perspectiva *publiquemos una revista* significa “‘*hagamos política cultural*’, cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico” (*id.*).

Con la aparición de este nuevo intelectual que busca interpelar a la sociedad aparece la poesía social, pero con dos visiones vanguardistas en pugna. Por un lado están los intelectuales que pretenden mantener las expresiones literarias de intención social al margen de la vanguardia poética, y por el otro lado están quienes funden la poesía social con los ismos literarios (Videla, 2011). La tensa relación entre Carlos Medinaceli e Hilda Mundy es el resumen de las diferencias entre estas dos vanguardias: Medinaceli que opta por un realismo socialista, y Mundy que prefiere la libertad de formas, y toma las ideas más individualistas de la anarquía. En este punto es pertinente mencionar la reflexión que André Rezsler (s.f.) le dedica a la obra del alemán Rudolf Rocker, quien sintetiza las ideas de los anarquistas que le preceden y publica *Nacionalism and Culture* (1937). En su libro, Rocker analiza la relación entre el arte y el Estado, dos términos que el autor define como totalmente opuestos, de tal manera que “uno de ellos no es concebible sin el debilitamiento del otro” (*ibíd.*: 9). A decir de Rocker, como el Estado busca siempre la uniformidad y el control, es siempre estéril; por el contrario, la cultura “es el impulso creador, el arranque formativo al desnudo, al acecho de las formas, de las expresiones nuevas” (*id.*). Evidentemente, las luces

que echa Rocker sobre arte y Estado ayudan a entender la tensa relación entre Medinaceli y Mundy, que Emma Villazón indaga en su artículo “Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de ‘vanguardia’ y ‘nación’ en Bolivia” (2016).

La anarquía individualista con la que Mundy simpatiza es la misma que abrazaron los autores vanguardistas de su generación, una corriente que asocia el anarquismo con todo movimiento intelectual, pero que además “exalta la potencia creadora, la orgullosa originalidad de cada persona” (*ibíd.*: 5). Rezsler recoge de Kropotkin la idea de que la obra de arte es un ejercicio individual y único, y que su belleza “viene del hecho de que el autor es lo que es” (*ibíd.*: 42).

Por su parte, Nivardo Rodríguez retoma las ideas primigenias del anarquismo individualista en los albores de las revoluciones industriales en Bolivia durante las primeras décadas del siglo XX, y los vínculos de este con los movimientos sindicales. Al iniciar *Un anarquismo particular* (2013), el autor admite los desafíos de incursionar en un área casi desconocida, y que al principio de su estudio se reducía a Gustavo Navarro, quizás mejor conocido como Tristán Marof, su pseudónimo, y Cesáreo Capriles. Aunque la anarquía individualista está casi aislada en el contexto nacional, existen trazos dispersos de este movimiento ácrata en la obra de varios artistas e intelectuales, entre ellos Arturo Borda, Hilda Mundy o Carlos Medinaceli. Según Rodríguez, todos ellos “encajan sin problemas en un modelo intelectual de profunda sensibilidad social pero con marcado culto de su ‘yo’ individual” (*ibíd.*: 21).

En su investigación, Rodríguez se dedica a estudiar a los dos militantes bolivianos del anarquismo individualista y para conseguirlo hace un acercamiento a esta corriente filosófica a partir de la obra más importante del filósofo alemán Max Stirner, *El único y su propiedad* (1844).

Nivardo Rodríguez explica que la médula del pensamiento de Stirner se basa en la destrucción de la idea del Todo, sea esta Dios, la Iglesia, la patria, la libertad, el Estado, entre otras, que –según el pensador– son abstracciones momentáneas del Absoluto y que están en plena oposición a lo único concreto y real: el individuo libre de cualquier tutela y vasallaje. Stirner, que considera que las ideas del Todo y las doctrinas son expresiones que procuran la negación del individuo, propone al anarquista individualista que “abandona todo proyecto

común a los demás hombres” (N. Rodríguez, 2013: 35) en un esfuerzo por recuperar su individualidad que le ha sido arrebatada y corrompida por la ley de la colectividad. Dado que la filosofía individualista antepone al Único sobre toda abstracción, como cita Nivardo Rodríguez:

[Stirner] separa filosóficamente por primera vez al individuo de todo proyecto histórico que contenga una finalidad teleológica. El hombre de Stirner, efímero en su existencia, no es un hombre histórico en el sentido de Marx, puesto que no le interesa serlo. En él comienza y termina todo. (*id.*)

Las aspiraciones estéticas del anarquismo individualista –llamado también anarquismo literario– congenian con la teoría de la *artístocracia*, “que designa el estado de espíritu del hombre que vive estéticamente y que ha hecho de su vida una obra de arte” (Faure, 1972: 320): su obra y su vida son inseparables (Rezsler, s.f.). En este punto es necesario notar que los artistas vanguardistas comparten la misma premisa que los anarquistas individualistas: ellos también “creían que revolucionar el arte era lo mismo que revolucionar la vida” (Calinescu, 2003: 119). En pos de esa aspiración, anarquistas y vanguardistas tienen dos aspectos en común: su rechazo al pasado y su culto por lo nuevo. Al respecto, Matei Calinescu escribe: “Pero no debemos descuidar el hecho de que la novedad se logró, la mayoría de las veces, en todo el proceso de destrucción de la tradición; la máxima anarquista de Bakunin, «Destruir es crear», es realmente aplicable a casi todas las actividades de la vanguardia del siglo XX” (*ibíd.*: 125), y cita a Eugène Ionesco:

[...] Un hombre de vanguardia es como un enemigo dentro de una ciudad que se propone destruir, contra la que se rebela; porque como cualquier sistema de gobierno, una forma establecida de expresión es también una forma de opresión. El hombre de vanguardia es el que se opone al sistema existente. (*ibíd.*: 125)

En el fondo, la oposición a los cánones y a los valores del pasado es una toma política frente a las cuestiones sociales, y así lo comprende Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas* (2000). De tal forma, las publicaciones periódicas (como revistas o folletos), que habían sido fundamentales para hacer propaganda anarquista, fueron también los espacios de difusión de ideas vanguardistas. Su carácter contestatario, su interacción con el público, su intervención en el presente, su “estatus mucho menos ‘aurático’ (para utilizar el

concepto de Benjamin)” (*ibíd.*: 45) hicieron de estas publicaciones un espacio ideal para presentar las líneas ideológicas, pero también estéticas, de las vanguardias. No es casual, entonces, que el futurismo haya tomado “la delantera de todos los *ismos* como violenta reacción contra la burguesía de la época, contra el arte museológico y contra todo parámetro pasatista” (*ibíd.*: 42). Tampoco es casual que este movimiento vanguardista –el primero de todos– haya utilizado el diario *Le Figaro* para publicar el primer *Manifiesto futurista* (en febrero de 1909), en un acto de verdadera rebeldía, para huir “de oscuros libros y catálogos especializados, para manifestarse en la prensa y para lanzarse a la conquista de la gente, de todos aquellos que estuvieran, como ellos, dispuestos a subvertir el orden tradicional” (Torrent, 2009: 27).

Escrita por el italiano Filippo Tomaso Marinetti, el *Manifiesto futurista* se compuso como una guía, es una afirmación de intenciones, un enumerando de requisitos y advertencias escritos para sus lectores y espectadores. Los futuristas reconocen hacer algo tan novedoso que necesitan explicar su propio arte a través de manifiestos; de hecho, el *Manifiesto futurista* es la primera obra futurista (*ibíd.*: 28), y nace premeditadamente ante los ojos del espectador. Dado su carácter transgresor, también es posible pensar estos manifiestos, instrucciones y advertencias como una invitación al lector a ser escritor, borrando así la tenue línea entre escritor y lector, un tópico entre anarquistas y vanguardistas. Finalmente, estos escritos harán palpable un vínculo que no se había dado antes: el vínculo entre el arte y el desarrollo de la civilización mecanizada y tecnológica de los primeros años del siglo XX.

El futurismo romperá con la tradición artística y encontrará la belleza en la máquina, en los automóviles, en los trenes, en los aviones. Como el mismo Marinetti lo expresa en el primer manifiesto, el futurismo pretende representar el movimiento, el dinamismo, la fugacidad, aquello inoculado en la cotidianidad moderna que ha sido acarreado por la industrialización:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia.

Obediente al rechazo del pasado y ávido por el futuro –al igual que las vanguardias posteriores–, el futurismo es una corriente que se apoya en una utopía social (Schwartz, 2002). Así, en vísperas de un nuevo siglo, esta vanguardia fomenta el discurso que pregona la necesidad de formar un sujeto coherente con la nueva realidad moderna, con el mundo urbano, la tecnología y el dinamismo. Atraído por la creación de un nuevo individuo y de una nueva sociedad, el futurismo supo inmiscuirse como ninguna otra vanguardia en todas las artes, difundió sus ideas a través de los medios masivos y logró intervenir en la vida social y política. En otras palabras, hizo posible que “el arte se convierta en una manera de intervenir en el mundo, que ya no sea algo pensado para la contemplación estética a distancia, en un gabinete, en un museo, algo ajeno a la vida cotidiana, sino un instrumento para cambiar la vida” (Eduardo Pietro, 2020, 40min49seg), lo que resulta indefectiblemente en la fusión entre la vida y el arte, premisa a la que aspiran también los anarquistas, como se vio anteriormente. De hecho, la Primera Guerra Mundial se presentó como el escenario perfecto para lograr que el arte intervenga y trastoque la vida cotidiana. En 1914, los primeros futuristas estuvieron dispuestos a morir en los campos de batalla por razones no solo políticas, sino sobre todo estéticas: con la conflagración bélica encarnaron la belleza de la máquina, la belleza de sus formas y dinamismos. Con la guerra se hizo visible la intromisión de la técnica y la ciencia en la vida cotidiana y en el arte, además del quiebre con el pasado y las ansias por la renovación, aspectos futuristas de los que Mundy hace eco cuando afirma que “la guerra enfocada desde un punto de vista intelectual es un viento de renovación” (2017: 169).

Lo que circunda al ideal futurista es –en palabras del mismo Marinetti– la estética de la violencia “con innegables analogías con las agrupaciones fascistas de la época de Mussolini” (Torrent, 2009: 27), que sin duda “le acerca todavía más al planteamiento de las propias vanguardias, que no quisieron ser meramente movimientos artísticos sino movimientos vitales, movimientos que se implicaran en la vida cotidiana” (*id.*). De hecho, el *Arte de los ruidos*, escrito por el futurista Luigi Russolo en marzo de 1913, procura subvertir el arte clásico a través de la vulgar cotidianidad, la música se hará con el ruido de la ciudad moderna, que surge de manera espontánea, con el estruendo de los cañones, las ametralladoras, las máquinas. Por su parte, la poesía se creará con las palabras menos selectas e incursionará en temas ordinarios:

Poema a las bombillas, poemas a la hélice del aeroplano, poemas al tubo de la chimenea, poemas a lo absolutamente banal y cotidiano del mundo industrial, transformando el lenguaje, inventando nuevas palabras, trabajando con onomatopeyas, con ruidos [...] para que la poesía pierda esa dignidad, esa elevación romántica que tenía en la época y se ponga a pie de suelo (Pietro, 2020: 43min13seg).

Es necesarios señalar que el poeta Ramón Gómez de la Serna fue quien tradujo al español el primer *Manifiesto futurista*⁹, y no parece ser una dato fortuito. En su libro dedicado al compositor de greguerías, *Ramón y las vanguardias* (1978), Francisco Umbral recoge dos guiños que hacen de Gómez de la Serna un escritor particular: la anarquía y las vanguardias. A decir de Umbral, la anarquía del escritor español se cuaja en las greguerías, en esos fragmentos cortos que componen su obra, los que develan su “vocación por lo marginal, que no es sino la vida misma, que nosotros hemos marginado en nombre de los negocios y la moral” (*ibíd.*: 38). Al mismo tiempo –afirma Umbral–:

Ramón está cerca de otras vanguardias, de Apollinaire, de Reverdy, del arte por el arte, del arte gratuito, de todo aquel optimismo cosmopolita que nació en la Europa de entreguerras, que vive la fascinación de las máquinas, de los automóviles, de los grandes hoteles, de las armas modernas, incluso, y que se hará exaltado y agresivo en Marinetti. (*id.*)

Anarquía y vanguardias apuntan a la más generalizada de las utopías vanguardistas: la cuestión de lo nuevo (Schwartz, 2002), eso que fue inoculado por Baudelaire, quien “había intuido que no se puede combatir a la burguesía con su mismo lenguaje –el realismo–, y de ahí surgen los mil lenguajes nuevos de nuestro tiempo” (Umbral, 1978: 39). El vanguardista, dice Matei Calinescu (2003), “intenta realmente descubrir o inventar nuevas formas, aspectos, o posibilidades de *crisis*” (*ibíd.*: 129), lo que implica el “categórico rechazo de ideas tradicionales como la del orden, inteligibilidad, e incluso [las del] éxito” (*id.*). Además de los aspectos formales de las letras vanguardistas, es necesario considerar que lo “nuevo aparece en las imágenes que inundan la poesía, sometida a la modernolatría ostensible del culto a la máquina, verdadero *golem* de las vanguardias”, amplía Jorge Schwartz (2002: 51). En este

⁹ El manifiesto traducido al español fue publicado por Gómez de la Serna en la revista *Prometeo*, en abril de 1909.

punto es necesario notar la procedencia del título del presente apartado –“La oscura maquinaria mundyana” –, que hace referencia a la respuesta que le dedica a la autora orureña a Arsenio Minaya¹⁰: “[...] yo me he propuesto visitar el reino oscuro de la maquinaria. Paisaje de alta ingeniería que me encanta. Andamiaje mecánico que se presta a encubrir mi intención extravagante y mi audacia marinera” (2017: 174).

En el fondo, aquel andamiaje mecánico al que se refiere Mundy son las salas de redacción –“el espacio material de lo nuevo: desde los cables internacionales hasta la velocidad con que se produce y reproduce la noticia evocan el mundo de la tecnología” (Sarlo, 2003: 21)–, y son las salas de cine. En ambos espacios es posible experimentar lo que Walter Benjamin analiza en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936): por primera vez en la historia “la obra de arte se convierte en obra diseñada para su reproductibilidad” (2015: 35). En este mismo sentido, Hugo Friedrich hará eco de una pregunta que se había despertado con la modernidad de mediados del siglo XIX con Baudelaire: “¿Cómo es posible la poesía en una civilización comercializada y dominada por la técnica?” (1959: 48).

Según Friedrich, Baudelaire encontró en las grandes ciudades toda su fealdad y toda la belleza, atributos disonantes, característica de la lírica moderna. “Baudelaire presiente que la inmundicia de las grandes ciudades encierra un misterio” (*ibíd.*: 58), un misterio descubierto por el poeta francés que inspirará a poetas del siglo XX. Los vanguardistas heredarán de Baudelaire la fascinación por la urbe, la técnica, el desarrollo, todos rasgos cosmopolitas, pero también la crítica radical contra los valores pasados, al realismo burgués.

En el primer tomo de *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana* (2002), Blanca Wiethüchter ubica la obra de Hilda Mundy en el arco de la modernidad y explica qué entiende por obras modernas: “[...] aquellas que al dar el salto a la renovación construyen el

¹⁰ Según advierte Rodolfo Ortiz en el pie de página en *Bambolla bambolla*: “Hilda Mundy escribe este texto en respuesta a un texto que el 4 de diciembre de ese año Arsenio Minaya escribe, ‘a la manera de Hilda’, para su columna *Crónica de la Ciudad* del periódico *La Mañana*” (2017: 173). Por su parte, en su edición especial de la guerra del Chaco, la revista *Historias de Oruro* transcribe una nota publicada en el periódico *La Mañana* el 1 de diciembre de 1932, cuyo autor no se menciona. De este texto se copiará el primer párrafo, en el que se perfila la figura de Minaya: “Grata sorpresa tuvimos en la redacción de ‘La Mañana’, al leer hace pocos días la carta dirigida a uno de nuestros redactores, por Arsenio Minaya nuestro simpático reporter, que fue uno de los primeros muchachos de nuestra casa periodística en partir al frente [...]” (2017: 35).

margen o, si se quiere, la marginalidad, pues se oponen a una gran cantidad y obras absorbidas por el modernismo” (*ibíd.*: 65). Según se refiere la escritora, el gesto moderno se define por la utilización de la ironía, la que se convierte en el “acontecimiento más importante” (*ibíd.*: 66). Aunque la presente investigación no se acerca a desarrollar la ironía en la obra de Mundy (un tema muy abordado por investigaciones precedentes), en el fondo en este trabajo se pretende analizar algunos aspectos que surgen de esa “revuelta en contra de los signos y de los discursos ya instalados” (*id.*) que nacen por la ironía, sobre todo en una época tan trascendental como la que circunda la guerra del Chaco.

4.

Aunque la incidencia de la guerra del Chaco en la literatura boliviana fue de gran envergadura y ampliamente estudiada, todavía falta considerar cómo se habla de la guerra lejos de los campos de batalla, desde la ciudad, y esa es la rendija que abre Hilda Mundy con *Impresiones de la guerra del Chaco*. El opúsculo de Mundy no solo señala los recovecos de la atrincherada ciudad de Oruro de los años 30, sino que en su paso por las rotativas también surge su propia propuesta estética y política. De hecho, Mundy abraza una verdadera vocación por valorar y sobre-valorar la vida cotidiana, sin duda una virtud aprendida en las salas de redacción en las que se ejerció como ávida lectora, escritora de crónicas de la ciudad y “busca-noticias” (Mundy, 2017: 382)

Su opción por acoger la vulgaridad de la vida citadina, por permanecer voluntariamente en el margen, es un gesto que devela sus profundas raíces anarquistas y vanguardistas, dos manifestaciones de las que ella bebió ávidamente y a las que se adscribió como una respuesta a las inquietudes que se despertaron en las ciudades por la guerra del Chaco. Su espíritu anarquista y vanguardista convivieron en un espacio en común: las rotativas de la ciudad de Oruro de los años 30, “el espacio material de lo nuevo” (Sarlo, 2003: 21).

Es innegable que Hilda Mundy se instaura en una nebulosa, ese lugar impreciso y difícil de definir desde donde trabajó en solitario. Es más, con las investigaciones más recientes se hizo evidente la complejidad de su paso por las letras: al parecer, su obra está siempre en

construcción. Cuando parece posible asirla, aparecen más textos dispersos en revistas y periódicos, y, con ello, su cualidad inasible y fragmentaria, una cualidad natural en un personaje tan inmiscuido en las rotativas orureñas. En este sentido es necesario preguntarse sobre si existe una relación entre los engranajes con los que Hilda Mundy construye *Impresiones de la guerra del Chaco* y su participación en la prensa, dos objetos de estudio aparentemente dispares porque mientras el opúsculo permaneció inédito por años, su trabajo en la prensa fue incansable ¿la razón? Mundy supo combinar, sin reparo alguno, poesía y periodismo, vida y obra, trabajo e intelecto.

En la urbe moderna es posible concebir ese “reino oscuro de las maquinarias” (Mundy, 2017: 27) que la orureña visita asiduamente, ese espacio marginado por la agitación de la guerra, que en el fondo describe el lugar incómodo desde el cual Mundy habría ejercido su doble militancia: anarquista y escritora vanguardista, poeta y periodista, intelectual y obrera. En efecto, es fácil imaginar a Hilda Mundy inmersa en ese “paisaje de alta ingeniería” (*id.*) que evoca su fascinación vanguardista, futurista, por la velocidad, por las máquinas, los tranvías, los aviones, los trenes. Ese lugar es el espacio indicado para imaginarla confeccionar ese “andamiaje mecánico” (*id.*), esa estructura que sostiene los engranajes de su opúsculo.

Hilda Mundy, quien apuesta por construir este texto a través de los recursos que le ofrece la urbe moderna de los años 30. Sobre estas consideraciones se puede plantear el objetivo principal de la presente investigación: estudiar el opúsculo *Impresiones de la guerra del Chaco* desentrañando sobre todo los engranajes periodísticos de su escritura y analizando su particular militancia anarquista y vanguardista. En este sentido, el presente trabajo surge de la necesidad de comprender el opúsculo de Mundy en relación con el resto de su obra, pero principalmente con la periodística, cómo fue escrita, en qué contexto y cómo este contexto contribuye al entendimiento tanto de su obra como de su vida misma. De hecho, con este objetivo se pretende consolidar a Hilda Mundy como una de las pocas voces femeninas anarquistas y vanguardistas del panorama nacional.

A partir del objetivo principal se pueden enumerar los objetivos secundarios:

1. Analizar la nueva intelectualidad femenina que surge a consecuencia de la guerra para determinar su relación con la obra de Mundy.

2. Describir el contexto moderno de la ciudad de Oruro, los movimientos sociales y obreros, la aparición de movimientos de corte socialista y anarquista para encontrar la relación entre este contexto y el opúsculo de Hilda Mundy.
3. Determinar la relación que existe entre su militancia anarquista y su militancia vanguardista para describir la estética y el propósito de su opúsculo.
4. Determinar la relación que existe entre su militancia política y artística para comprender por qué este opúsculo linda siempre con la marginalidad, con el *olvidadero*.

Esta investigación parte de la hipótesis de que existe una relación, una influencia, entre las revistas de corte anarquista y vanguardista que circulaban en la ciudad de Oruro de los años 30 en la configuración de *Impresiones de la guerra del Chaco*; al respecto, la entrevista concedida por una Hilda Mundy (entonces con casi 70 años) a la revista *Dador* permite dar algunas luces:

Dador: ¿Qué significa hacer periodismo?

Hilda Mundy: De ahí [de la secundaria] fue un paso directo al periodismo. Las empresas todo como hoy, pero en chico. Desempeñé desde busca-noticias hasta columna diaria de humorismo, enfocada en diversos tópicos. Ganábamos con la medida del «cordelito». De ese tiempo tengo amigos acá en La Paz. Fue una verdadera escuela de aprendizaje directo.

Dador: ¿Cuáles eran las influencias literarias en tu generación y cuáles las ideas políticas?

Hilda Mundy: Devoción a la U.R.S.S. Querer hacer y organizar muchas cosas [...]. Eso sí que una noche a las ocho en punto salió espectacularmente DUM DUM con cuatro amigos más. Una hojita fragante pero super-explosiva. Idem a H. M., sonriente, donosamente sonriente pero fiera y combativa. Secuela: arrestos y arrojó de oficina pública [...]. Llamaría a esta época, estado post-operatorio de la ciudadanía después de la guerra. (Mundy, 2017: 382)

Esta entrevista, que es una de las últimas apariciones públicas de la escritora orureña, hace más palpable las constantes alusiones a los aires políticos y literarios que se respiran en la ciudad de Oruro, y que aparecen también en su obra.

“[S]oy una Rusia pobre y anarquista limitada por una boina vasca y unos zapatos (*ibíd.*: 173), le dice Mundy a Minaya en *Brandy Cocktail*. El personaje anarquista –se dice en *Pirotecnia*– es el único papel digno de envidiarse por su pasta destructora, “[p]orque vive al borde del «acaso» y la «circunstancia» con una magnitud de anticristo diabólico, disolvente, explosivo, siniestro” (2004: 99), lo que da pie para preguntar, ¿qué tiene de anarquista esta

escritora vanguardista? La respuesta tiene doble naturaleza, evidentemente: política y literaria. Por una parte, desde el reino oscuro de las maquinarias –el lugar de proletarización de la escritora orureña–, Mundy manifiesta una verdadera preocupación por el trabajador, por la nueva mano obrera femenina, cuestiona el capitalismo, y a la vez reflexiona sobre el impacto subversivo de sus palabras: “¡Cómo se convierten las inofensivas palabras en pertrechos bélicos! ¡Y qué incapacidad agresiva la mía que no puedo hacer lenguaje ni una granada de mano!” (2017: 177). Por otra parte, Hilda Mundy quiebra con la continuidad tanto de la tradición como de su escritura, se permite desconocer límites y pertenencias literarias, tiende al juego, a la mezcla, a la contradicción, a la construcción de una obra de fragmentos, y sin embargo pretende hacer “NADA”, una consigna lo bastante clara para no notar su anarquismo literario y su filiación con la vanguardia: “aquella escuela apocalíptica casi por dislocadura de la Lógica, degolladora de Las Palabras y arrasadora de LO ANTIGUO” (2017: 64), le escribe jugadora de abolorios a Jorge Fajardo.

Evidentemente, esta investigación parte de la premisa de que el opúsculo todavía necesita ser comprendido como una obra en la que circundan discursos radicales, en un contexto tan agitado como el de la guerra y posguerra, y en medio de la ciudad moderna.

5.

La presente investigación gira alrededor de tres ejes que se interrelacionan: las publicaciones periódicas, la anarquía y las vanguardias, siendo el primer eje el que enlaza a la anarquía y a la vanguardia.

Este trabajo estudia *Impresiones de la guerra del Chaco*, de Hilda Mundy, como una obra que se construye en un momento determinado de la historia del país, no solo porque fue escrita a consecuencia de la conflagración bélica más sangrienta de la historia de Bolivia, sino también en un momento de gran agitación social y política. Mundy, que se declara anarquista y vanguardista, arma toda su escritura ante los ojos del lector, quien ve trazos de su escritura publicada en revistas y periódicos en su obra literaria. El opúsculo estudiado en esta oportunidad, inédito por décadas quizás como una manifestación más política que

poética –política en el sentido más anarquista, es decir, que insta a hacer de la obra la vida misma–, puede ser entendida como una obra que resuelve uno de los enigmas más encarados por la crítica: su silencio, su soledad y su marginalidad.

La presente investigación está compuesta por dos capítulos. El primer capítulo se acercará a los movimientos políticos que circunden la guerra del Chaco, desde donde se construye el opúsculo de Mundy: entre la toma de la esfera pública de las mujeres letradas, las nuevas intelectualidades que surgen en el contexto agitado que precede la guerra, las revistas anarquistas en las que participa activamente la autora, y el lugar que la contienda bélica ofrece a la mujer. En este sentido, el primer capítulo describirá el ambiente artístico, social, político que rodea su obra periodística y literaria.

El segundo capítulo se centrará en analizar *Impresiones de la guerra del Chaco*, una obra que se arma, que se confecciona, que se teje en la ciudad moderna, en posguerra, la que provee a Mundy el perfecto lugar mecánico para hacerse de un lugar en la ciudad: en las rotativas o en el cine, en medio de las oscuras maquinarias. En esta modernidad urbana la orureña se hace de su nombre artístico y se perfila como escritora vanguardista y como anarquista literaria, dos atributos que aparentemente la mantuvieron al margen de la tradición literaria, dos atributos que aparentemente le permitieron escribir la íntima historia de la guerra del Chaco.

Ambos capítulos se dividirán en cinco apartados cada uno, y para desarrollarlos será necesario acudir a una estructura espiralada. En ese sentido, se tomarán y retomarán ciertos tópicos en varios apartados.

Capítulo Uno: Inmediaciones femeninas de Mundy

Me estoy proletarizando, chicas. Es de muy mal gusto, pero me gusta. Varias veces mis manos han estado sucias con tinta de imprenta y he aprendido a lavármelas con gasolina que me ha dado cierto olor a automóvil que respira por la herida... del escape.
(Mundy, 2017: 344)

Las irreverentes escritoras y su toma de la esfera pública

En una aproximación al feminismo del siglo XIX, Francesca Gargallo escribe una nota en la que destaca la labor de las mujeres latinoamericanas provenientes de sectores urbanos acomodados, quienes “se reunieron para publicar periódicos en los que explayaban sus ideas acerca de qué eran con respecto a los hombres, daban a conocer sus cuentos y poemas y compartían noticias sobre modas y modales” (2007: 18). Simultáneamente –dice–, “grupos de maestras se organizaron alrededor de demandas cuales el derecho a la educación y a la expresión, al control de su economía y al voto” (*ibíd.*: 19).

Aunque en Bolivia fue menos evidente, el país no estuvo al margen de los movimientos generados por mujeres en el resto de Latinoamérica. A decir de Kurmi Soto, hay un vínculo no solo entre escritoras bolivianas, “sino también con sus pares extranjeras, con las que compartieron una importante comunidad de ideales” (2018: 75)

El camino que recorren las mujeres decimonónicas por los periódicos nacionales responde a todo un movimiento que nace de las prácticas literarias románticas traídas desde Europa. A partir de la lectura que hace de *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, de Francesca Denegri, Soto destaca la aparición de los salones: “un rasgo muy notorio del romanticismo que fomentó la formación de círculos de discusión alrededor de las artes” (*ibíd.*: 68), en los que participaban las mujeres de la burguesía. A partir de estas reuniones surgieron los primeros grupos intelectuales de mujeres, “alrededor de los preceptos del romanticismo latinoamericano” (*id.*).

Soto continúa:

Esta difusa articulación de lo público y de lo privado, que ya era perceptible en la aparición del salón —un espacio a medio camino entre ambas esferas—, se prolongó a la literatura, en la que se exploraba la sentimentalidad, justamente pensada como “símbolo de feminidad”. Es así que esta sensibilidad romántica permitió el ingreso de las mujeres en la discusión literaria a partir de la década de 1860 [...]. (*ibíd.*: 69)

En su libro *Cultura letrada y proyectos nacionales* (2018) Fernando Unzueta remarca la creciente participación de las mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX. Como lo demuestra en su investigación, a través de la publicación de revistas culturales ellas pasan de ser lectoras de textos literarios (1847) a ser colaboradoras (1860), y de ser colaboradoras a ser directoras. *El Álbum. Publicación semanal, literaria de modas y de costumbres* (1889) es la primera aventura dirigida por una mujer: Carolina Jaimes de Freyre, una revista que “se convirtió en un espacio de reflexión sobre la creación literaria en general y sobre la creación literaria femenina en concreto” (P. Rodríguez, 2004: 100).

Efectivamente, la intromisión de las mujeres en la esfera pública¹ fue posible gracias a la prensa, un oficio que para finales del siglo XIX todavía es una actividad que transgrede el círculo doméstico al que las mujeres estaban acostumbradas². Como explica Unzueta, hay un paradigma genérico fuertemente marcado en la época, por lo que las mujeres son excluidas de todos los círculos de poder, incluyendo el de la escritura; sin embargo, en palabras de Ximena Medinaceli (1987), las revistas femeninas crearon un puente a través del cual las escritoras pudieron introducir sus problemáticas del ámbito privado al público³. Al respecto, Kurmi Soto añade que: “A través de la literatura, y gracias a la eclosión de los periódicos, ellas pudieron formar parte de la esfera pública, aunque jugando siempre con lo privado, el

¹ En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009) se hace una aproximación concreta al concepto de esfera pública. En el diccionario, Alejandro Monsiváis afirma que la esfera pública es el espacio donde se genera la opinión pública. Por espacio no solo se refiere a un lugar físico, sino que también a la participación activa de varias voces que entretienen diferentes criterios acerca de uno o varios temas que se debaten en una sociedad, entre los individuos o entre instituciones. La esfera pública nace a consecuencia del cruce entre el Estado y la esfera privada.

² Para principios del siglo XX, y como resultado de la modernidad, la prensa se convertirá en una verdadera máquina de difusión de ideas y de democratización, tal como se verá más adelante.

³ En este sentido, como Paura Rodríguez explica (2004), en la prensa estaba siempre abierta la posibilidad de “hacer públicos hechos personales que por uno u otro motivo podían ser de interés para los lectores” (*ibíd.*: 67-68). Según la investigadora, la prensa también era un espacio propicio para aclarar conflictos personales o para defender causas o reputación personal. Estos guiños demuestran la difuminación entre lo público y lo privado en la prensa decimonónica, particularidad que retoma Mundy para sus propios experimentos vanguardistas.

lugar que se les reservaba por excelencia” (2018: 75). En este sentido, Soto y Unzueta coinciden en afirmar que a fines del siglo XIX las mujeres se hicieron un lugar en la esfera pública y fueron activas en la cultura literaria.

Por su parte, Leonardo García Pabón en *La patria íntima* (2007) nombra *Íntimas*, de Adela Zamudio, como “la primera obra feminista” (*ibíd.*: 13) que, entre otras particularidades, pone en evidencia una verdad velada hasta ese momento: “que la mujer puede hablar de sí misma, y al hacerlo se construye diferente a lo masculino” (*id.*).

Los frutos de las semillas sembradas por mujeres como Zamudio durante la época decimonónica permitieron la creación de grupos intelectuales femeninos durante la primera mitad del siglo XX, de ahí la aparición del Centro Artístico e Intelectual de Señoritas en Oruro en 1929 y, un año después, la instauración del Ateneo Femenino⁴ en La Paz. Ambos grupos fomentaron el interés de las mujeres por generar una voz propia, y fue de esa manera que el colectivo orureño creó en 1921 la revista *Feminiflor*, y el equipo paceño publicó la revista *Índice*⁵. Ambos grupos intelectuales de mujeres compartían intereses comunes y los hacían públicos. Estudiar la influencia de estos emprendimientos podría requerir un estudio más exhaustivo; sin embargo, en esta oportunidad importa el papel que asumió la revista *Feminiflor* en Oruro, cuna de la escritora Hilda Mundy.

Feminiflor fue a todas luces un hito en el periodismo boliviano debido a que esta fue la primera revista redactada, producida y dirigida enteramente por mujeres. El equipo editorial de esta publicación estuvo integrado por Betshabé Salmón, Laura Gabriela de la

⁴ Entre las iniciativas del Ateneo Femenino se destaca la ley del divorcio que esa organización empezó a gestionar en 1926, y que fue polémicamente aprobada el 15 de abril de 1932, meses antes de la contienda bélica contra Paraguay; asimismo, este grupo organizó la Convención Femenina de 1929, que fue todo un hito. Según Laura Escobari de Querejazu (2009), a María Luisa Sánchez Bustamente (directora de la revista *Índice*, del Ateneo Femenino, y secretaria de la Beneficencia de Señoras) “le parecía inaceptable el hecho de que las mujeres de alta sociedad estuvieran supeditadas a los curas” (*ibíd.*: 19); para ella, la Convención Femenina fue el mejor escenario para mostrar su independencia de todo control eclesial.

Otro hecho importante de este encuentro fue la asistencia no solo de las mujeres de procedencia burguesa y de la clase media, sino también de las “mujeres obreras indígenas urbanas, pertenecientes a las federaciones anarquistas de la época” (Ayllón, 2015: 13), un acontecimiento que será abordado y criticado por Hilda Mundy, como se verá próximamente.

⁵ Laura Escobari de Querejazu explica que la revista *Índice* procuraba tener doble impacto social: tanto cultural como benéfico. A decir de la investigadora: “[...] las jóvenes ingresaban a la agrupación con un trabajo literario, o una interpretación musical. Se quería agrupar a mujeres ‘ilustradas’ en las que cupieran sentimientos altruistas y también patrióticos” (2009: 19).

Rosa y Nelly López, quienes escribieron contra viento y marea, siendo ellas apenas bachilleres y sin experiencia alguna en el campo del periodismo. La revista, osada en muchos sentidos, nació por la necesidad de contar con un vehículo de prensa propio para divulgar inquietudes cívicas y culturales (Medinaceli, 1987).

El deseo por dejarse escuchar motivó en ellas una sincera preocupación por el rol que ocupaban en la sociedad, por lo que hay que resaltar el camino que *Feminiflor* conquistó: el “tránsito de un lenguaje poético, que era propio de las mujeres en el siglo XIX, a un lenguaje más político. Político en un sentido más amplio, de participación en la vida civil”, advierte Medinaceli en el documental *Betshabé Salmón. Precursora del pensamiento femenino en Bolivia* (Espacio Simón I. Patiño, 2010).

Feminiflor, “título romántico para una empresa entonces tenida por poco o nada femenina”, dice Raúl Rivadeneira en una nota publicada en *Presencia Literaria* (1983), propuso temas no solo vinculados a la literatura –lugar más común entre las mujeres–, sino también generó un debate sobre el rol que cumplían en el país, como ciudadanas, de ahí que el patriotismo fuera un tema frecuente. En este sentido, no es casual que esta publicación virara poco a poco su discurso: de uno que cuestionaba el quehacer de las mujeres en la sociedad, a uno que las motivaba a incorporarse en espacios hasta entonces vetados para ellas, de ahí que el Centro Artístico e Intelectual de Señoritas de Oruro es considerado “el primer centro feminista” de Bolivia (Durán y Seoane, 1997: 78).

La revista orureña puso en tela de juicio la necesidad de hacer de la mujer “un ser consciente y no una estampa decorativa” (Cajías, 1987: 65), cuestionaba el “periodismo femenino superficial de las modas y las recetas de cocina” (*ibíd.*: 65). Fue una publicación que trató de la “voz de mujer que hablaba de asuntos del hogar, pero también, y sobre todo, de política, historia, literatura, feminismo nacional e internacional” (Zavala, 2004: 26).

Entre todas las anécdotas de esta publicación, llama la atención que *Feminiflor* vaticinara la necesidad de impulsar el rol de la mujer dentro de los espacios públicos, espacios que fueron ocupados por ellas después de las bajas de los movilizados por la guerra del Chaco. Así, los años que duró la campaña “se constituyeron en experiencia de libertad y de responsabilidad sin precedentes para la mujer”, afirman Florencia Durán y Ana María Seoane en *El complejo mundo de la mujer durante la guerra del Chaco* (1997: 19); el momento

histórico permitió que ellas tomaran para sí “espacios que difícilmente se les hubieran abierto de no ser por la crucial coyuntura en que se hallaba el país” (*ibíd.*: 13).

Esta revista-hito –que empezó cuestionando los roles de la sociedad– plantó, sin saberlo, su semilla en las mujeres que tuvieron que afrontar el giro violento de los enfrentamientos bélicos por los recursos del Chaco. Para entonces, las muchachitas inquietas de *Feminiflor* habían cosechado el terreno donde las mujeres se desenvolverían durante la guerra y la posguerra.

En una sociedad de principios de siglo XX, Arturo Borda predice que detrás de esa revista, de ese “movimiento de belleza femenina [...], se oculta un sentido tremendo de reacción social que seguramente escapará al análisis de los seres incultos” (2014: 484), y recuerda la frase célebre dicha por las mujeres heroínas de la Coronilla: “[...] si llegasen a faltar hombres, estamos en pie las mujeres” (*id.*), frase que tendría mucho sentido unos años después, cuando la guerra entre Bolivia y Paraguay fue inminente, y la intromisión de las mujeres en la esfera pública, sin precedentes.

Hilda Mundy y Yolanda Bedregal, escritoras de posguerra

A propósito de la guerra del Chaco, fueron muchos los libros testimoniales de soldados quienes, movidos por su necesidad de hablar, conformaron un corpus literario muy importante. Jorge Siles Salinas, en su amplio estudio titulado *La literatura boliviana de la guerra del Chaco* (2013), afirma que la “mayoría de nuestras novelas del Chaco tienen, pues, un carácter autobiográfico. Al escribirlas, sus autores quisieron dar un testimonio verídico del horror vivido en la inhóspita planicie chaqueña” (*ibíd.*: 15). Siles Salinas agrega que pocos autores escribieron sobre la guerra sin haberse enlistado en esta, por eso no es desacertado asegurar que los estudios de la narrativa de la guerra del Chaco parten, en general, de una visión globalizante. De hecho, aunque las revistas escritas por mujeres abrieron sendas importantes para su intromisión en la vida pública, el drama de las arenas del Chaco opacó su labor, pese a que en la ciudad se vivía una realidad particular: una suerte de

guerra interna dentro de las más importantes urbes del país, además de las medidas represivas del Gobierno impuestas en vísperas de la campaña bélica.

Para entender el contexto que antecede la contienda es necesario comprender la situación de esa época. En Bolivia, el gobierno liberal –que impulsó la industrialización y la explotación del estaño– promovió el desarrollo de la clase obrera urbana. Tiempo después, los incipientes movimientos obreros, influenciados por corrientes anarquistas y socialistas, reclamaron derechos laborales y conformaron los primeros sindicatos, los que se organizaron para hacer frente al Estado, que había mostrado su cara más capitalista y explotadora (Tarifa, 2015). Las organizaciones, provenientes de varios rubros, se volvieron un verdadero dolor de cabeza para el entonces presidente Daniel Salamanca quien, como cuenta Huáscar Rodríguez, en 1931 quiso instituir una ley que “pretendía otorgar al presidente poderes represivos extraordinarios contra la oposición política y los trabajadores: la idea básicamente era prohibir huelgas, acallar protestas sociales y allanar el camino para la guerra” (2010: 140). Rodríguez añade:

[...] no es descabellado suponer que Salamanca precipitó deliberadamente el conflicto con el objetivo de ganar la guerra interna contra obreros e indígenas, es decir, para forzar un desenlace conservador y represivo a la situación casi insurreccional que vivía el país. Tal vez el presidente creía firmemente que Paraguay era un país débil al que el “poderoso” ejército boliviano iba a derrotar con facilidad. (*ibid.*: 145)

Las medidas represivas instituidas ya desde el gobierno de Salamanca continuaron con mayor rigor durante el de Tejada Sorzano⁶, y afectaron a toda la sociedad letrada, incluso al incipiente movimiento de mujeres.

Las ciudades –donde las mujeres permanecieron en guerra y posguerra– fueron el escenario *in situ* del rigor del Estado, del que ellas fueron testigos. Al respecto, Siles Salinas destaca un detalle no menos relevante: la importante cantidad de libros publicados después de la contienda se llevaron a cabo fuera de la frontera boliviana. El autor atribuye este hecho

⁶ En *Ondas que provocan. Radio Illimani, los Estados y el nacionalismo* (2013), de Cristóbal Coronel, se pone en evidencia el poder represor del Estado, que se atribuyó facultades para intervenir medios de prensa cuyo contenido pudiera ser perjudicial para los intereses de su gobierno. Según Coronel, Tejada Sorzano tuvo que actuar con mayor rigor y ser aún más duro que Daniel Salamanca.

a la necesidad de “juzgar las realidades de nuestro país desde un ángulo diferente” (2013: 17), situación a la que pudieron acceder los hombres de cierto estatus social y económico, mientras la normalidad de las mujeres de la época era permanecer en las ciudades, unas por altruismo y honor, otras por la necesidad de trabajar para el sustento de sus familias, muchas empobrecidas por la guerra.

No es de extrañar entonces que Siles Salinas mencionara solo a una mujer –como una excepción en una larga lista de escritores– en su libro compilatorio de la generación del Chaco: Yolanda Bedregal, que en 1936 publicó *Naufragio*, y es una rareza en esta larga lista de autores que forman parte de la tendencia literaria del momento que Siles Salinas describe. La realidad es que, pese a la intromisión de las mujeres en la esfera pública, el número de autoras es poco significativo, insuficiente para valorar a cabalidad su producción literaria durante la guerra, aunque aportes como los de Bedregal y los de Mundy nos ayuden a comprender una verdad velada: que la guerra y la posguerra fueron hechos vividos también en la retaguardia, en la ciudad.

Bedregal y Mundy podrían representar este número indeterminado de escritoras que dedican por lo menos una parte de su obra literaria a la guerra y la posguerra desde el hogar: cuidando a los enfermos y tullidos, contando muertos, obteniendo el número de las familias que quedaron huérfanas, afrontando un nuevo orden nacional y siendo testigos de la miseria que la campaña dejó a su paso. Sin duda, del mismo modo que este acontecimiento movió las fibras de los escritores noveles, también fue el motor que movió a Bedregal, a Mundy y a una estirpe de mujeres escritoras todavía no estudiadas a fondo por la crítica a testimoniar con su propia voz su versión de la contienda bélica⁷.

⁷ Al respecto, cabe mencionar el texto *Mi visita a las trincheras y zanjas* (1935), de Laura Gabriela de la Rosa. Según explica Marlene Zulán (2002), De la Rosa (habrá que recordar, una de las iniciadoras de la revista *FeminiFlor*) se trasladó hasta los campos de batalla para ver de cerca la guerra. Conmovida por su experiencia en el Chaco, decidió escribir –en palabras de la autora– “una crónica donde relataba todas las cosas que había visto, las experiencias recogidas en el mismo Chaco, en los hospitales” (Aliaga Brunch, 1987: 77). Asimismo, es necesario mencionar a Milena Estrada Sáinz, quien junto a una comitiva de la Sociedad Pro-Chaco de Oruro se trasladó a Cañada Cochabamba, resultado de esa experiencia escribió *Perfil del valle* (1969). Por su parte, Hilda Mundy no parece quedar indiferente ante la producción femenina. Aunque la autoría de la columna titulada “Pólvora y carcaza”, publicada en la revista *Dum Dum*, no está confirmada, esta es atribuible a Hilda Mundy (Ortiz, *dixit*). En la susodicha columna se menciona (con el tono irónico tan mundyano) el texto de De la Rosa; asimismo, en una columna publicada el 27 de julio de 1935 Hilda Mundy se refiere a Milena Estrada Sáinz. En definitiva, la escritora orureña estaba al tanto del trabajo de sus colegas escritoras.

Yolanda Bedregal e Hilda Mundy –solo por nombrar al par de escritoras que fueron las mejor estudiadas, y de las que se conserva su obra– se iniciaron juntas en el camino de las letras, y la razón fue la guerra.

Si de narrar la campaña bélica se trata, *Naufragio* (1936), de Bedregal, e *Impresiones de la guerra del Chaco* (1989), de Mundy, se inspiran en un tema en común, la guerra y la posguerra vividas en las ciudades: Bedregal, desde La Paz; Mundy, predominantemente desde Oruro. Las voces poéticas y de tinte testimonial de ambas autoras coinciden, entre otros aspectos, en la necesidad de narrar los hechos acaecidos durante la guerra, pero pasando por alto los sucesos concretos de esta, eludiendo los datos que podrían considerarse relevantes; por el contrario, representan las emociones ancladas en su memoria, recuerdos de desconcierto, incertidumbre, tensión, odio e impotencia ante la guerra, que hacen un recuento de los daños luego de tres años de lucha.

“Derrumbe”, el poema con que se cierra el libro de Bedregal, dibuja una atmósfera posbélica en la que no importa darle continuidad a los hechos, sino representar un estado de ánimo apesadumbrado, cercano al sopor. “La guerra pasa un año” (1977: 68), dice la voz poética; “Otro año” (*id.*), apostilla más abajo, y es que el poema no trata de la beligerancia, trata del naufragio de la juventud que tuvo que afrontar la guerra en cuanto esta terminó. Hilda Mundy, por su parte, hila los hechos bélicos, aunque siempre advierte que es incapaz de proveer al lector datos concretos. Como dicen Ayllón y Olivares (2002), Mundy más bien cuenta su íntima historia –y a momentos pareciera que para sí misma–. “Muchos detalles se me han fugado de la memoria” (2017: 143), dice para justificar su versión de la historia, y continúa: “[...] poco queda para transubstanciar al papel” (*ídem.*).

Mundy y Bedregal son una extrañeza, escritoras de posguerra tan similares como diferentes⁸: mientras Bedregal consigue publicar varios libros y ser acogida por la crítica literaria –como lo demuestra Siles Salinas–, Mundy aparentemente se deslinda de toda

⁸ Podría decirse que Yolanda Bedregal es una de las escritoras más cercanas a Hilda Mundy no solo por el contexto que las aúna (en el que además empiezan a escribir), sino también por su cercanía personal y familiar. Habrá que recordar que después de ser exiliada de su natal Oruro, Laury (como le gustaba firmar en la correspondencia que envía a Villamontes a su amigo Jorge Fajardo) se trasladó a La Paz, y vivió en casa de Juan Francisco Bedregal, padre de Yolanda Bedregal. Ambas escritoras vivieron en una misma casa, ubicada en el pasaje Goitia, desde 1936 hasta que Mundy se casó, en 1938.

corriente de la época, y lo hace primero tomando distancia de Yolanda Bedregal. Mientras Bedregal se hace un lugar en la literatura nacional, Mundy aparentemente calla, deja de escribir, y tiempo después pierde la fama que había conseguido como periodista, aunque nunca abandona las salas de redacción. De hecho, quienes escudriñan la obra de la autora orureña –de esta confeccionista de abalorios (como le llama tan hermosamente Rodolfo Ortiz)– se preguntan constantemente respecto a su silencio, a su silencio provocado, a su silencio obligado, a su *silencio optado*.

Años después de su muerte, y cuando su obra fue reunida y releída por la crítica, la figura de Mundy se hizo con el aura misteriosa y solitaria que todavía la caracterizan. Su aparente silencio es sin duda uno de los enigmas más fascinantes, y alrededor del cual gira también la presente investigación.

Mujeres y feminismos durante la guerra del Chaco

Así como es inevitable relacionar a Hilda Mundy con Yolanda Bedregal, es ineludible reflexionar respecto a lo que escribían las mujeres durante la guerra del Chaco y dónde se ubica Mundy en este panorama. En este sentido, el libro *Mentalidad social y niñez abandonada. La Paz (1900-1948)* (2009), de la historiadora Laura Escobari de Querejazu, permite entrever el quehacer de la mujer en la ciudad durante la conflagración del Chaco⁹.

Según investiga Escobari, en los años 30 hubo una suerte de explosión de publicaciones y de agrupaciones femeninas que incursionaron en periódicos y revistas, una tendencia heredada del siglo XIX, como se vio anteriormente. Las revistas femeninas de las primeras décadas del siglo XX –*Feminiflor*, *Aspiración*, *Eco Femenino*, *Índice*, entre otras– para entonces estaban producidas por mujeres con cierta educación, y cierto nivel social y económico, lo que al parecer les hizo más sencillo tomar un tinte cada vez más político¹⁰; a

⁹ La investigadora le dedica el capítulo quinto de su publicación, titulado “El imaginario social femenino sobre la pobreza y la beneficencia”, a este tema.

¹⁰ Es necesario hacer un paréntesis para comprender la tendencia liberal de este feminismo, un feminismo que “entendía que era posible resolver los problemas que él mismo planteaba introduciendo reformas electorales y

la par, como se identificaron con demandas de agrupaciones feministas del resto de Latinoamérica, se empezaron a autodenominar como tal (Ayllón, 2015).

Como Escobari se refiere, este feminismo –llámese por ahora *feminismo oficial*– pregonaba dos valores: por un lado clamaba “por valores y virtudes, que tenían que tener las madres, maestras, compañeras y novias. Ser tiernas, amorosas, sacrificadas, buenas y dulces” (*ibíd.*: párr. 10), y por otro lado buscaba una respuesta a sus demandas: “el derecho a trabajar, a estudiar y a conseguir derechos civiles y políticos, sin abandonar su hogar, al que consideraban el centro de sus vidas” (*ibíd.*: párr. 18). Gracias a su incursión en la esfera pública, ellas lograron dar un paso importante en cuanto empezaron a demandar el acceso al voto porque –decían– “cumplían uno de los requisitos esenciales para ser ciudadanos: saber leer y escribir” (Álvarez, 2011: 6), pero sin dejar de lado los estereotipos femeninos a los que estaban llamadas. De hecho, estas feministas –pertenecientes sobre todo a la clase alta y media– relacionaron su labor periodística con su preocupación por las obras de caridad¹¹, en concordancia con el don más valioso de toda mujer, que era el de la inteligencia unida al corazón, atributos que se vieron ensalzados con el anuncio de guerra.

A ejemplo de otros grupos feministas en Latinoamérica, en Bolivia las integrantes de este feminismo oficial no solo proclamaron sus demandas a través de publicaciones, sino también convocaron mítines de los que se destaca la Convención Nacional de Mujeres de 1929, en la que se reunieron estas mujeres de sectores más acomodados y los primeros sindicatos de mujeres trabajadoras “pertenecientes a federaciones anarquistas de la época” (Ayllón, 2015: 13), –llámese por ahora *feminismo disidente*–. Esta, como las convenciones posteriores, sacaría a flote la tensión entre estas dos vetas feministas, como Huáscar Rodríguez se refiere en *La choledad antiestatal*:

educativas” (Laje y Márquez, 2018: 49), fines que fueron conseguidos en gran medida por este sector después de la guerra del Chaco.

¹¹ Según Escobari (2009), las mujeres paceñas de la clase alta de fines del siglo XIX prodigaban los valores de bondad, generosidad, altruismo, caridad y demás virtudes cristianas que eran fuertemente inculcadas por la Iglesia católica y por la sociedad, pero también eran “el mejor pretexto de la emancipación femenina” (*ibíd.*: párr. 2). Con estas ocupaciones las mujeres podían acceder a realizar trabajos fuera de casa, aunque a la par comulgaban con “lo que estaba bien visto” (*ibíd.*: párr. 5). A decir de la investigadora, el modo de “zanjar el sentimiento contradictorio, que podía haber en mujeres que practicaban la labor social como emancipación femenina”, (*ibíd.*: párr. 6) partía de la honra que la labor benéfica pudiese representar para su familia. De estos valores decimonónicos bebieron más tarde las escritoras feministas de los años 30.

El Ateneo Femenino permitió a regañadientes la participación de las cholas porque, al tratarse de un evento de las damas de alcurnia, se quería guardar apariencia de armonía, unidad y tolerancia ante la opinión pública, pero esta intención se agotó prontamente frente al tono crítico de las trabajadoras quienes, días después, organizaron una manifestación apoyada por la FOL [Federación Obrera Local] en la que menudearon discursos en aymara protestando contra la convención debido a su carácter excluyente y elitista. (2010: 74)

Como se veía venir, lo que salió a flote en esta convención fue “un conflicto ‘de clase’” (Ayllón, 2015: 13) que afloró con gran impacto también como consecuencia de la guerra del Chaco: “una, adscrita a la teoría y el movimiento feminista pero abrazada por mujeres de clase media y media alta; y la otra, adscrita a las reivindicaciones más obreras y étnicas y abrazadas por mujeres indígenas urbanas” (*ídem.*). El primero –el feminismo oficial– buscaba el derecho al voto, pero en estrecha armonía con los valores decimonónicos románticos que se vieron exaltados durante la guerra. El segundo –el feminismo disidente–, que había nacido de la nueva clase obrera urbana, se abrió paso desde los sectores proletarios influenciados por corrientes de izquierda y vientos anarquistas (clase obrera que había crecido décadas atrás por el auge minero, y al que se había sumado la obra de mano de mujeres debido a la movilización de los hombres a la campaña bélica), y exigía el derecho a la educación y reivindicaciones laborales y étnicas (H. Rodríguez, 2010; Ayllón, 2015).

Ahora bien, ¿cuál es la posición de Hilda Mundy? Al respecto, bien puede servir una mención que la orureña hace en una carta enviada a su amigo Jorge Fajardo, y que Rodolfo Ortiz recoge en *Bambolla bambolla*:

En estos momentos se realiza la Convención Femenina; yo creí vislumbrar en ella algo elevado, aunque incipiente en el avance cultural de la mujer; pero por últimas referencias me doy cuenta que toda mi idea no pasa de ser una ilusión... En las reuniones de esta Convención se podía admirar los cortes y modelos de vestido, el último taco¹² de las *toilettes* graciosas, retinas de bellos ojos que destilan ajeno, champaña y amor pero... aquello, lo otro que condensa espiritualidad, la intelectualidad oculto (sic) bajo la frondosidad de lo banal, de lo ridículo [...]. (2017: 56)

¹² Aunque está escrito así, “taco”, podría tratarse de una errata y haberse referido, más bien, a “talco”.

A todas luces, para Hilda Mundy la Convención Femenina resulta ser un fiasco, un encuentro de vanidad. Este ataque privado se convierte en uno público, cuando el 14 de octubre de 1934 publica una nota en su columna *Brandy Cocktail* del periódico *La Patria* que dice: “El avance [de] la mujer en el campo de todas las actividades, la Convención Femenina que se realiza en estos momentos de alta transcendencia [...], me han convertido en el manual de la perfecta cocktailera” (*ibíd.*: 159), ¿de qué depende?, pues “no depende de la calidad del vino sino de la ligereza con que se lo prepare” (*id.*), sostiene Mundy; en otras palabras, no importa el fondo, importa la forma, importa la apariencia.

En esta línea se suman otras alusiones similares escritas por la orureña para la misma columna (principalmente publicadas en posguerra). En sus escritos, Mundy banaliza los reconocimientos obtenidos por las feministas más acomodadas y, como uno de sus tantos gestos ácidos, apenas 10 días después del alto el fuego en el Chaco, escribe quizás su ataque más mordaz:

A través de mi prisma simplificador, la Medalla de Guerra será la manzana de la discordia... Todas las mujeres nos sentimos inquietas, nerviosillas y aquilatando nuestros sacrificios durante la campaña para ver si tenemos derecho a la condecoración. ¡UNA CONDECORACIÓN! Bien vale la pena afanarse por obtenerla... Se tejen verdades apologéticas conmovedoras e implorantes para conquistar la opinión pública: “enjugó las lágrimas de los desgraciados, corrió presurosa a los hospitales de sangre, sirvió desayuno a los evacuados con ricos molletes” etc., etc. Qué ridícula pantomima de la vida, mientras la Madrina de guerra por “sus meritorios esfuerzos durante la campaña” va a lucir su medalla, el ahijado mutilado o tuberculoso como un insignificante despojo de la guerra irá a un rincón. (Mundy, 2017: 208)

Es evidente que Hilda Mundy asume una posición combativa contra el feminismo oficial, un feminismo que al fin y al cabo se incorpora cómodamente al aparato estatal. De hecho, la escritora orureña es mordaz con todos los personajes y hechos de aparente transcendencia nacional: la Convención Femenina, la contienda bélica, la historia, la caridad, la paz... Los valores nacionales –ahora, con la guerra, cándidamente encabezados por mujeres– parecen estar siempre en una suerte de entredicho, de vacío. Al respecto, Mundy comparte con sus colegas escritores “uno de los mayores motivos de la angustia que acompañó a los soldados de uno y otro ejército, hasta el último día de la guerra”: el absurdo (Siles Salinas, 2013: 24).

Con la ironía que la caracteriza, el absurdo es para la orureña un objeto de ostentación: “Me encanta lo absurdo” (2017: 64) –le dice la orureña a Jorge Fajardo en una carta firmada en noviembre de 1934–, “la palabra hueca, hueca como un cascabel de latón con la piedrecita de la tontería dentro” (*ibíd.*: 64). Aunque, como ella afirma, su carta “resulta ser un derrumbe de temas” (*ibíd.*: 65), no adrede en la misma misiva habla de una cualidad femenina que dice compartir con todas las mujeres: la mentira.

Por mi parte adoro la mentira, me encanta ella. Es mi aliada y única amiga aún en las circunstancias más espinosas, más vidriosas. Ahí está la bella mentira para mi salvación. ¿Dónde cree U. reside la importancia de la mujer sino en esta cualidad? Si fuera yo veraz, sería un libro abierto, un folletín barato que lo va diciendo todo al primer vulgarote que lo adquiere. Soy mentirosa y mis mentiras me cubren a manera de unas escamas doradas que todavía con cuidado hay que apartarlas para encontrar la sorpresa del último: La verdad. (Mundy, 2017: 64)

Hilda Mundy se aparece como la farsante por antonomasia, y ese parece ser el verdadero atributo de su feminidad, un atributo que comparte (en el sentido más irónico de la palabra) con las feministas con las que menos concilia. Ahí, por ejemplo, están las madrinas de guerra que buscan una condecoración, el reconocimiento público de su generosidad antes que la situación de los soldados; están las feministas de la Convención Femenina que se reúnen para hablar de temas superfluos antes que intelectuales; están también las esposas de Tomás Elio y Luis Riart (ministros de relaciones exteriores de Bolivia y Paraguay, respectivamente), quienes acompañaron a los personeros de Estado a la firma del cese el fuego “para mostrar su grande animosidad por la paz de América” (2017: 150), nótese el humor de esta última cita.

Por su parte, la mentira de Mundy –en el fondo, su ironía– es la manifestación de su posición no solo femenina, sino también política y escritural. De hecho, así es como parece que su voz está siempre en combate, tan en combate que se anticipa al impacto de sus propias palabras (Zavala, 2013: 213).

Entre los guiños que se permite ver en su obra, es evidente que su militancia explícitamente contestataria (y mordazmente irónica) encuentra como culmen la revista

dominguera *Dum Dum*¹³ –la publicación incendiaria que ella dirigió, y que fue reeditada como facsímil en el número 23/24 de *La Mariposa Mundial*–. La hostilidad contra el feminismo oficial es un claro síntoma que revela su simpatía por corrientes izquierdistas, una atracción que se consolida en una de las expresiones más políticas, combativas y aguerridas de todo poeta que no solo es poeta, sino que también es militante: un manifiesto¹⁴.

El “Manifiesto-programa del partido anarqui-socialista de *Dum Dum*” (escrito para la susodicha revista anarquista) no solo expresa su descontento contra el caudillismo de Tejada Sorzano, los créditos concedidos para pagar la guerra o la intervención de la Iglesia. El tenor de este manifiesto se filtra en toda la obra de Mundy: ese resentimiento contra la casta oligárquica, contra los gobernantes enriquecidos por el capitalismo explotador responsable de la guerra, resentimiento que es en realidad el eco de su posición anarquista y socialista, dos tendencias que –salvo sus diferencias– coinciden en este punto. Sujeta a estas ideas, no es casual que Mundy se estrellé contra la burguesía, la vanidad y el elitismo, con las buenas formas, el honor y el buen vestir de las feministas oficiales, quienes resumen toda su antipatía:

¿Qué somos las mujeres?

Muñecas tal vez. Las muñecas siempre tienen el cerebro dormido. Muñequitas de cuerda que todo lo hacen movidas por algún resorte; en este caso la Vanidad, el resorte de mayor influencia. Vanidad en los modos fingidos de hablar. Vanidad en mantener la «parada» a fuer de sacrificios estomacales. Vanidad de quitar el saludo a personas enemigas de la apariencia y en saludar amablemente a las que visten de lujo aún cuando fueren monigotes engalanados. Vanidad necedad y tontería en calificarse de nobles y cuando no se la tiene por ningún lado. [...]

En fin, si seguimos examinando, la mujer resulta ser un cúmulo de vanidades. Ahí está la causa por qué el feminismo tarda en llegar. No quiere venir para ser mal interpretadas (sic).

He escuchado alguna vez un diálogo entre una feminista y una antifeminista, la primera y sin dejar de ser agradable de espíritu profundo y fino lenguaje habló con calor.

¹³ Dicho sea de paso, las balas dum dum, también llamadas balas expansivas, eran muy conocidas por el daño mortal que ocasionaban. Este tipo de proyectiles aumentaban su diámetro en cuanto ingresaban en el cuerpo de la desafortunada víctima, que muy difícilmente sobrevivía. Este tipo de municiones fueron prohibidas en la Conferencia de la Haya de 1899, en la que se suspendió su uso en cualquier conflicto armado; sin embargo, tal como Hilda Mundy alude con el nombre de su publicación semanal, estas fueron usadas tanto por los ejércitos boliviano y paraguayo.

¹⁴ Es evidente que el manifiesto que Mundy redacta para la revista anarquista que dirige es solo uno de sus manifiestos. De hecho, los textos escritos casi a modo de advertencias tanto en *Impresiones de la guerra del Chaco* y en *Pirotecnia*, como en la columna publicada el 14 de octubre de 1934 (entre otras tantas) pueden ser considerados manifiestos, tal como se explica en el capítulo segundo de la presente investigación.

—Yo busco y rebusco una amiga. No puedo hallar. Ninguna me sigue. Todas piensan nada más que en lo superfluo. Estoy sola, muy sola. Pero esto no me atormenta.

La antifeminista, locuela muy engalanada dijo:

—Tienen razón en no seguirte. Sí estás chiflada. Piensan mejor, bien divertidas antes que embutiéndose absurdos en la cabeza, con los ojos clavados en el libro. (Mundy, 2017: 338-339)

Aunque en su tesis de maestría Zulema Ballesteros no busca explicitar los vínculos de la escritora orureña con su posición política, afirma que “Mundy se burla del estereotipo femenino que su sociedad construye” (2019: 90), y que hay un “atisbo de contramodelo que se enfrenta a la normatividad social” (*ibíd.*: 88). La posición contramodelo que Ballesteros describe en la obra de Mundy es un atributo que no solo aparece en su escritura, sino que rodea su vida misma. Como expresa la orureña a su amigo Jorge Fajardo: “«Hilda fumó» «Hilda anduvo de noche» «Hilda habla con fulano». ¿Ha visto Ud. Algo más estúpido? [...]. Traílla de gentes que no conciben que entre aperitivos, unos cigarrillos y unas tertulias diurnas o nocturnas, pueda existir una virtud de mujer” (2017: 74)

Por otra parte, los trazos del feminismo que tienden a una ideología más de izquierda anarquista son evidentes en Mundy no solo por su posición combativa, por sus ideas de la liberación de la mujer del yugo matrimonial, por su crítica contra la propiedad privada, y por la búsqueda de la incorporación de las mujeres en la industria social, sino también por su participación en revistas de tinte socialista, anarquista, obrerista, y en la construcción vanguardista de su propia obra (aspecto que se desarrollará más adelante); ambas, señales del feminismo que ella abraza. En todo caso, no sería descabellado afirmar que la orureña conoce las ideas de Friedrich Engels escritas en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884), quien imprime una frase que detonará el avance feminista izquierdista: “El hombre en la familia es el burgués; la mujer representa el proletariado” (Engels citado por Laje y Márquez, 2018: 48); es decir, la lucha de mujeres y obreros es equiparable, idea que tendrá gran impacto en la Unión Soviética durante el bolcheviquismo, de las que Mundy claramente beberá, aunque ella parece más bien asumir un feminismo solitario: no pretende establecer nada para nadie. Esa soledad a la que adhiere permite develar su anarquía, una anarquía que se manifiesta también en su propio silencio (aunque, claro está, Mundy no calla del todo).

Las revistas anarquistas y la mujer moderna

Debido a la modernización de las rotativas, su mayor alcance de difusión, accesibilidad, y gran tiraje, las primeras décadas del siglo XX latinoamericano fue el tiempo de las revistas y de los diarios de papel (Rogers, 2018). Las publicaciones, especialmente las revistas, se convirtieron en espacios de debate ideológico, con la diferencia de que las de corte anarquista utilizaron este medio también como un canal de difusión de arte y cultura (*ídem.*). Evidentemente, las revistas se consolidaron como un “instrumento privilegiado de intervención en el nuevo escenario” (Sarlo, 2003: 27), un escenario particular marcado por la modernidad, la moda, las nuevas costumbres, y la exploración de nuevas estéticas.

Por sus características, los diarios y revistas tuvieron un gran impacto en la vida social y política, en la formación de opiniones divergentes y en la difusión de nuevas ideas, es el caso de las revistas femeninas. A contracorriente de las actividades benéficas y literarias a las que se dedicaban las mujeres letradas de la clase alta, las del feminismo disidente irrumpieron en el orden político, “se asociaron en agrupaciones feministas y sindicales” (Escobari, 2009: párr. 42) y sacaron a la luz pasquines y revistas de corte izquierdista y anarquista¹⁵ en los que Hilda Mundy participó.

En sintonía con la efervescencia de la producción periodística del momento –como se documenta en *Bambolla bambolla* y en *Obra reunida*, las dos obras compilatorias de su trabajo–, Mundy habría publicado por primera vez el 23 de julio de 1934 en el semanario *La Retaguardia*, a través de su columna *Glosas Contemporáneas*; desde octubre de 1934 hasta noviembre de 1935, en el periódico *La Mañana*, con su columna *Brandy Cocktail*, que se publicó casi a diario; al mismo tiempo, el 22 de septiembre de 1935 salió a la luz *Dum Dum*, el semanario nocturno dirigido por ella.

¹⁵ “Con la aparición de partidos obreros de izquierda, nacieron algunos pasquines femeninos” (Escobari, 2009: párr. 43), entre ellos *Opinión Nacional*, *Arte y Trabajo*, *Claridad*, *Bandera Roja*, que consiguieron formar una opinión pública respecto a temas que empezaron a ser abordados en ese momento, como el injusto salario que las mujeres obreras percibían por su trabajo, lo que muchas veces les arrinconaba a la prostitución. Por otra parte, este tipo de publicaciones se permitían abordar temas coyunturales, pero alejados de las publicaciones oficiales, “o permiten que se pronuncien voces, diferente a la mayoría de los medios de comunicación, apoyando [por ejemplo] el divorcio absoluto” (Medinaceli, 1996: 96).

A continuación, la escritora orureña se involucró con un nuevo medio, *La Patria*, en el que publicó *Corto Circuito* –un título “típicamente vanguardista” (Zavala, 2016: 243)– desde noviembre de 1935 hasta marzo de 1936 (tal como se pone en evidencia en *Bambolla bambolla*, y no así en *Obra reunida*). A partir de esa fecha el aporte de Mundy fue cada vez menor, aunque la autora aparece en varios medios simultáneamente en los que firma con diferentes pseudónimos: Jeanette, Madame Adrienne, Pimpette, Retna Dumila, Dina Merluza, Michelin, Mademoiselle Touchet, Dora Kolonday, Ana Massina, entre otras, como recoge Rodolfo Ortiz en el “Mapa Mundy” que diseña para las dos ediciones de *Bambolla bambolla*.

Mundy –que se autodefine como “una Rusia pobre y anarquista limitada por una boina vasca y unos zapatos”¹⁶ (Mundy, 2017: 173)– también colaboró en el periódico obrerista y anarquista *El Fuego*, cuyo director era su amigo Ernesto Vaca Guzmán. Aunque su participación en este periódico aparentemente es tímida, devela un aspecto fundamental de Hilda Mundy, su doble naturaleza, su doble vocación: es escritora y es obrera... es el ideal del perfecto anarquista.

En este punto es inevitable hacer referencia al anarquista individualista confeso Cesáreo Capriles (1880-1950), el director de la revista cochabambina *Arte y Trabajo* (1921-1934) a quien Nivardo Rodríguez le dedica una parte de su libro *Un anarquismo singular* (2013). Entre los muchos aspectos destacables de esta publicación, es necesario considerar un detalle no menos importante, su nombre: *Arte y Trabajo*:

[...] concuerda perfectamente con las ideas estéticas de muchos artistas de la época que unían su actividad artística a las luchas sociales y a la emancipación de la clase trabajadora. El nombre del semanario resume el ideal libertario de unir la teoría y la práctica, el trabajo intelectual y el

¹⁶ Así es como Mundy se presenta ante el ataque de Arturo Minaya. Con ánimos de especular, esta frase podría bien comprenderse en el contexto en el que se la dice: la Revolución rusa (febrero de 1917), acontecimiento que disparó el entusiasmo tanto en socialistas y comunistas como en anarquistas, al fin el proletariado tomaría su lugar en la historia; sin embargo, en la Revolución de Octubre los anarquistas comprendieron que el gobierno de Lenin podía ser incluso peor que el zarista: uno, centralizado, encaminado a destruir los sóviets y los comités de fábricas. En Rusia, la mayoría de los anarquistas fueron desterrados o enviados a la guerra, mientras que los que permanecieron en el país fueron presos para luego ser fusilados por orden de Lenin y al mando de Leon Trotsky (como jefe de la represión). El resultado, 30 mil anarquistas asesinados por el régimen. Es posible que a través de su propia autodefinición Mundy esté evocando el desencanto de la Revolución rusa, la pobreza, el exilio y la muerte de los anarquistas rusos.

trabajo manual, que en la sociedad capitalista se encuentran disociados, dejando el primer tipo de trabajo sólo para obreros y explotados. (*ibíd.*: 126)

Según recoge Nivardo Rodríguez, la idea de unir trabajo e intelecto estaba “muy arraigada entre los obreros tipógrafos franceses. En la imprenta se juntaban indefectiblemente el trabajo manual con el conocimiento” (*id.*), una noción adoptada del teórico anarquista Pedro Kropotkin (1842-1921). Ahí, en ese reino oscuro de las maquinarias, que son también las rotativas e imprentas de la moderna ciudad de Oruro de los años 30, está Mundy, quien se presenta ante sus lectores anunciando su proletarización en el periódico obrerista y anarquista *El Fuego*, como no podía ser de otra manera:

Me estoy proletarizando, chicas. Es de muy mal gusto, pero me gusta. Varias veces mis manos han estado sucias con tinta de imprenta y he aprendido a lavármelas con gasolina que me ha dado cierto olor a automóvil que respira por la herida... del escape. (2017: 344)

Chicas, ¡Mundy se está proletarizando! –se puede imaginar a qué chicas se refiere–, la está proletarizando su oficio de periodista: en medio de las máquinas, como una obrera; en medio de las palabras, como una intelectual. Así, las imprentas donde se arman los periódicos se convertirán en uno de los espacios mundyanos, esos son también “el reino oscuro de las maquinarias” (*ibíd.*: 174). La maquetación, la tinta, el collage de imágenes, la edición de textos... el andamiaje que hace posible la difusión de ideas cautiva a todo escritor moderno, quien encuentra que la redacción de un diario “es el espacio de lo nuevo: desde los cables internacionales hasta la velocidad con que se produce y reproduce la noticia evocan el mundo de la tecnología” (Sarlo, 2003: 21). No es fortuito que el nuevo periodismo y la nueva poesía surgieran del mismo lugar, haciendo de la prensa un instrumento político y literario capaz de intervenir en la sociedad.

Aunque con sus particularidades, el auge del nuevo periodismo es similar tanto en Argentina como en Bolivia principalmente por la gran cantidad de diarios y revistas que aparecieron en ambos países en las tres primeras décadas del siglo XX, los que consolidaron un circuito importante de lectores y escritores en el que se teje el nuevo periodismo, la nueva literatura vanguardista, las nuevas modas y la nueva mujer. No es casual que la portada de *Pirotecnia* diseñada por Gil Coimbra entrañe esa renovación: los edificios de una ciudad

moderna, los fuegos artificiales, un vehículo, y la figura de una mujer esbelta que bien responde a los estereotipos de la belleza y ocupaciones de la nueva mujer moderna que se promueven a través de la publicidad y las modas que llegan con las revistas y el cine: “las mujeres deportistas, conductoras de automóviles, empleadas en trabajos no tradicionales [...]” (Sarlo, 2003: 20). Mundy encarna esa renovación cultural y, como se refiere Zulema Ballesteros, 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” (2019: 100), y cuánta razón tiene. No es extraño, por lo tanto, hallar en la escritura de Hilda Mundy la propuesta de una nueva figura femenina que nace a consecuencia del progreso, de la modernidad, pero principalmente de la guerra “que le ha obsequiado su tajada de progreso” (Mundy, 2017: 207): la nueva mujer obrera.

El 18 de junio de 1935, casi una semana después de la firma del protocolo de paz, Mundy escribe en su columna *Brandy Cocktail*:

Allá junto a la actividad febril de las fábricas y los talleres, está la mujer obrera iniciando su trabajo.

Nada extraño. La Guerra de modo súbito le ha obsequiado su tajada de progreso en su evolución social. [...]

La flojedad de los músculos femeninos fomentada en largas centurias va tensándose con la acción.

Tres años antes bestezuelas pasivas y ahora cada una frente a su mes de labor, a su anaquel de joyerías o haciendo correr su carrito cargado por el asfalto de las calles. Cuadro simpático.

La campaña nos ha sido un chiste caro, pero con derivados ventajosos.

Verdad también que si el fuego ha derruido las trincheras aquí otro ha invadido a los hogares del pueblo:

La compañera por su vida de taller lo abandonó todo.

Hay telarañas en las piezas sucias, más polvo y más ratón. Los chiquillos desharrapados son casi unos cochinitos de campo.

Al excombatiente que retorne la transición lo violentarán. Y serán vivos los pasajes de Fedor Gladkov en sus primeras páginas de *El Cemento* aquí en las casuchas de nuestra gente humilde. Pero después... aún a costa del sufrimiento y la violencia misma, se sellará la liberación de la mujer no de la aristócrata que la posee hace tiempo y sin límite para sus manías y diversiones, no, para la criolla me refiero, para la que sostiene el peso de la pollera burda.

Ya no será la esclava anulada, vejada y sumisa del hombre, la fácil conquista de los barnizadores. Difícil. Será la compañera artesana dulce, consciente, con personalidad [...]. (2017: 207-208)

Como Mundy sugiere, la guerra no es un hecho aislado, es un hecho que se vive también en las ciudades y que trasfigura el rol de la mujer en la sociedad. La campaña del Chaco –que tiene como consecuencia una ruptura del orden social, familiar y económico– obliga a las mujeres a abrirse caminos que de otra manera no hubiesen sido posibles. En este escenario nace la nueva mujer obrera, aquella que irrumpe en la esfera pública y trabaja por la subsistencia de su familia. En efecto, la movilización masiva de los hombres a los campos de batalla las empujó a hacerse cargo de oficios que apenas unos años antes eran exclusivos de varones¹⁷.

En este punto no puede pasar inadvertida la referencia que Mundy hace de *Cemento* (1928), de Fedor Gladkov, una de las novelas más representativas de la Revolución rusa (1917) y de la guerra civil rusa (1918-1921). *Cemento* narra el regreso de Tchumalov a su pueblo, de donde partió para combatir para el Ejército Rojo durante la guerra civil, en la que se enlistó después de una feroz represión. La narración se centra en un fragmento de la Revolución rusa poco explorado: el regreso a casa de un soldado, donde los años de guerra desordenaron todo.

En un aire sobrecogedor, el protagonista de la novela encuentra la gran fábrica de cemento –que era el pulmón de la economía local, y en la que había trabajado como obrero– en ruinas, los campos descuidados y los animales abandonados. Como si fuera poco, Tchumalov tampoco reconoce su hogar. Dasha, su esposa, es una mujer nueva. Tres años de lucha fueron suficientes para que Dasha cambiara y decidiera dejarlo todo por el partido, pasó de ser un ama de casa amorosa a una poderosa militante en la Sección Femenina del soviét local. Como siente ser una mujer plenamente libre, ella rompe (sin reparo alguno) la

¹⁷ Según el testimonio que se recoge en “Polleras libertarias”, entre 1940 y 1941 se desató una serie de injusticias contra las recoberas, quienes eran acusadas del encarecimiento de los artículos de primera necesidad. Como se cuenta en el texto, en diciembre de 1940 FOF buscó soluciones mediante la Cámara de Diputados, pero sin ningún resultado, entonces resolvieron recurrir al presidente Peñaranda. La federación de mujeres trabajadoras entregó un pliego petitorio al mandatario explicando su situación:

Cómo no obran con esa furia y valentía con los verdaderos causantes del estado actual de crisis que son los especuladores de copete, los terratenientes y latifundistas [...]. Por otra parte, si hoy nos dedicamos a esta tarea de “especuladoras” es porque de muchas de nosotras, los seres protectores han sucumbido en el Chaco, en aras de los intereses de la Standard Oil y de otros pulpos que –estos si– han especulado en grande. (Dibbits, *et al.*, sf: 5)

relación que le unía a Tchumalov, incluida su hija, quien después de ser acogida en un hogar de niños, muere.

La mirada de Mundy se posa en la nueva mujer moderna, esa nueva clase obrera que (al igual que la Dasha de *Cemento*) se hace a consecuencia de la guerra. Una bomba también ha caído en casa, donde esa compañera que sostiene el peso de la pollera burda abandonó la labor del hogar y tomó no solo nuevos oficios, sino que asumió nuevas responsabilidades.

Ante la mirada de la mujer moderna se abre un abanico de posibilidades. Finalmente, el impacto de la publicidad de las revistas y las figuras del cine hacen mella en el imaginario colectivo, y ahora “[l]a mujer fichada en 1936-37 se siente sufragista... chauffeur... aviadora... locomotriz... concertista... boxeadora...” (Mundy, 2004: 96).

La nueva intelectualidad femenina

Con sus contradicciones, “la guerra enfocada desde un punto de vista intelectual es un viento de renovación” (2017: 169), escribe Mundy. En un texto publicado el 27 noviembre, la orureña adelanta con entusiasmo dos realidades que se develarán con los años: que nacerá una intelectualidad nueva, y que “al contacto del fuego la literatura será recia, como el espectáculo de mil fuerzas desencadenadas en ímpetu magnífico” (*ibid.*: 170), una literatura –dice la orureña– que “no tendrá el sabor de los residuos que llegan a través de los mares”, y que será “absolutamente nuestra” (*id.*).

En “Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de ‘vanguardia’ y ‘nación’ en Bolivia”, Emma Villazón se anima a hacer un acercamiento a *Pirotecnia* de Mundy y –a su vez– a la obra de Medinaceli, pero desde la diferencia: “Mundy y Medinaceli representan dos visiones cruciales y contrapuestas sobre la literatura a comienzos del siglo XX” (2016: 236), dice Villazón. Dos propuestas que, entre otras cosas, nacen como consecuencia de la guerra, y que sin duda alguna se consolidan en una nueva intelectualidad.

En su análisis, Villazón describe la obra de Medinaceli remontándose, en principio, a la revista *Gesta Bárbara*, la cual buscaba encontrar la médula, el sello literario de la identidad

nacional y el proyecto de nación. Seducidos por corrientes izquierdistas que prodigaban un vanguardismo comprometido con su realidad, los escritores pertenecientes a este movimiento encabezado por Medinaceli insistieron en que el indianismo literario –que “consistía en el llamado al escritor boliviano a escribir sobre el terruño y la ‘realidad de la vida nacional’, teniendo como centro de atención al indígena y al campesino; y a la vez esta literatura [...] debía ser crítica con respecto a la occidentalización” (*ibíd.*: 232)– era la respuesta, una respuesta abrumada por la herencia pesimista del siglo XIX.

Con la derrota de la guerra a costas, las hondas cicatrices sociales y económicas que esta dejó, ¿de dónde nace la escritura de Mundy?

Ante la búsqueda “[d]el corazón de la realidad nacional” (*ibíd.*: 228) que emprende Medinaceli, Mundy propone romper con la tradición literaria, romper con la uniformidad, con las formas. A contracorriente, ella expone su cariz más anarquista, lo que le posibilita desconocer límites y pertenencias, y que más de las veces se distrae de las jeremiadas literarias del momento: mientras la literatura nacional se alimenta de la Historia, ella se alimenta de la vida. Su obra se consolida como un proyecto de escritura que no busca instaurar nada¹⁸.

En definitiva, lo que Mundy retrata es una historia individual de la guerra, no una oficial, por eso en su opúsculo los hechos relevantes de la historia se presentan como hechos personales. Tal como dice Zavala (2004), Hilda Mundy escribe sobre la beligerancia, pero marginándola, es que a todas luces la obra de Mundy refleja una nueva orientación de la mirada, una que se fija en la cotidianidad urbana en tiempos de guerra. Tanto en *Pirotecnia*

¹⁸ A decir de Gloria Videla, ya en la década de los 20 había una discusión entre dos vanguardias, tal como Villazón aborda la obra de Mundy en relación con la de Medinaceli. Según Videla, en esa década ya “pueden registrarse ensayos polémicos sobre la relación entre vanguardia estética y la socio-política y económica del continente, compromiso casi siempre marxista” (2011: 25). En relación con estas dos vanguardias, Videla también cita a Ángel Rama, quien reconoce otros matices entre ambas:

[...] por una parte, un sector del vanguardismo, más allá del rechazo a la tradición realista en su aspecto formal, reconoce en ella su vocación de adentramiento en una comunidad social, con lo cual se relaja las postulaciones regionalistas. Por otra parte, otro sector, para mantener pura su vinculación vanguardista, que implica ruptura abrupta con el pasado, abjura del regionalismo e intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo, que forzará a crear un posible ámbito común para las creaciones artísticas de uno y otro lado del Atlántico, lo que conduce a la postulación de un universalismo. (*Ibíd.*: 26)

Aunque Videla y Rama describen dos vanguardias, ambas suelen fundirse “o –al menos–coexisten en los grupos de avanzada” (*id.*).

como en *Impresiones de la guerra del Chaco*, la poeta orureña advierte sobre la particularidad de su escritura, y en los prólogos de ambas obras reconoce “que la transgresión que cometía con su obra no iba a ser bien recibida de buenas a primeras entre sus lectores inmediatos” (Villazón, 2016: 224); es más, Mundy advierte sobre sus faltas de coordinación de manera desvergonzada:

Las retinas que asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo, rigideces de historia o frases de filosofía honda y meditativa. Difícil. Tan sólo es la cosecha de un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera. (Mundy, 2017: 135)

Impresiones de la guerra del Chaco, el escrito de Mundy que interesa en esta investigación, se teje desde la más profunda individualidad y se ordena (si vale el término) bajo su propia lógica: desmarcada de una versión oficial y, en todo sentido, marginal. Es posible entender esa lógica de la orureña a partir de la relación conflictiva entre Estado y arte, conflictiva porque son radicalmente opuestos: mientras el primero busca la norma y la uniformidad, el segundo está siempre al acecho de las nuevas formas (Rocker, citado por Rezsler, sf: 9). En una suerte de estro escritural, Mundy cuenta la historia de la guerra contra Paraguay a través de sus impresiones y de la búsqueda por descifrarlas en una noche: “Noche quinta de la cimentación de la paz, o sea 17 de junio de 1935” (Mundy, 2017: 143), luego de tres años de guerra.

Al igual que otros escritores de su generación, Hilda Mundy cuenta su versión de la guerra de la que ella es testigo. Así, aunque lejos del verdadero campo de batalla, su “mirada incómoda e indignada de una mujer de mentalidad anarquista” (Ballesteros, 2019: 41) escribe desde los recovecos solitarios de la ciudad siempre armada con la palabra, y con ella hace honor a la frase de Mallarmé: “La verdadera bomba es el libro”.

El conjunto de su obra es el resultado de la exposición a la guerra desde la ciudad, desde la modernidad, que –como se refiere Emma Villazón– “le acercó a una apertura en el horizonte de la escritura poética” (2016: 236) para así no solo despojarse de “‘pretensiones trascendentales’ tan queridas por el modernismo” (*id.*), sino también para despojarse de los

límites de la retórica, del rigor del lenguaje, y tienda, por el contrario, al juego, a la mezcla, al manejo ácido de las estructuras narrativas y lingüísticas vigentes.

Como la misma autora lo dice, “[l]a renovación que hace simiente en la modificación de las sensibilidades” (Mundy, 2017: 170), la facultad creadora nacida al contacto del fuego (*id.*) y la modernidad urbana (cada una por su lado) crean una literatura nueva, de donde nace su obra. En este sentido, no es pretencioso afirmar que su afán por explorar los pliegues del lenguaje –“contra el realismo sombrío y repetitivo” (Umbral, 1978: 40)– difícilmente se hubiese dado en otro contexto, y no sin razón es ella –esta nueva mujer influenciada por los discursos modernos y por los cambios en la cultura femenina– quien se atreve a hacerlo:

Ya es tiempo de cargar la prosa femenina con un poquito de pasta explosiva. Arreciar los vocablos y sacar un poco de filo al estilo.

La literatura vanguardista nos abre un horizonte propicio. Podemos explorar lo inexplorado. Allí donde nadie [h]a colocado el barniz de una frase, al momento debiéramos estar nosotras, para iniciar un esbozo de una literatura nueva, no exenta de feminidad, pero fuerte. (Mundy, 2017: 210)

Mundy invita a las mujeres a asumir una posición política y estética frente al texto. Así, la orureña propone escribir desde lo femenino, desde la modernidad, desde la anarquía y desde la vanguardia, en el fondo invita a romper con los paradigmas. En efecto, su obra literaria –que a todas luces exhala inmediatez, con versos y anotaciones que se disparan a veces en sentidos contrarios– muchas veces está movida por sus propias sensaciones, sus presentimientos y su intuición (atributos asociados a las mujeres), recursos de profunda subjetividad que resumen su proyecto escritural anarquista femenino. Una bomba de mano, una granada de imaginación que lanza contra la fortaleza del abrumado realismo.

Hilda Mundy cree en una nueva intelectualidad femenina que busque “un poquito de pasta explosiva” (2017: 210) para dinamitar géneros, límites y formas, y que explore la literatura vanguardista “para iniciar un esbozo de la literatura nueva” (*id.*). Con esto, la orureña evoca la premisa que los vanguardistas comparten con los anarquistas: ambos creen

que revolucionar el arte es lo mismo que revolucionar la vida (Calinescu, 2003:119), y por ello ambos rechazan el pasado y miran con fascinación lo nuevo¹⁹.

La oposición a los cánones y a los valores del pasado es una toma política frente a las cuestiones sociales, y así lo comprende tanto Gloria Videla en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (2011) como Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas* (2000). De tal forma, las publicaciones periódicas (como revistas, suplementos o folletos), que habían sido fundamentales para hacer propaganda anarquista y obrerista, fueron también los espacios de difusión de ideas vanguardistas. Su carácter contestario, su interacción con el público, su intervención en el presente, su “estatus mucho menos ‘aurático’ (para utilizar el concepto de Benjamin)” (*ibíd.*: 45) hicieron de estas publicaciones un espacio ideal para presentar las líneas ideológicas (*id.*), pero también estéticas, de las vanguardias.

Los años más fructíferos de Hilda Mundy están marcados por un contexto que obligó a las mujeres a ocupar espacios públicos y a asumir un discurso político capaz de difundirse y hacerse eco a través de la prensa. No deja de ser relevante la intromisión de las mujeres en la esfera pública en los años 30, la que se tradujo en una verdadera eclosión de publicaciones femeninas dirigidas, esta vez, por una nueva clase obrera y media de mujeres que se desarrollaron como resultado de un nuevo orden social y económico surgidos a consecuencia de la guerra, y al margen del imaginario social de la clase alta (Querejazu, 2009), y del Estado, evidentemente.

El semanario nocturno *Dum Dum* dirigido por Mundy, y la mirada que este vuelca hacia el fracaso de la campaña del Chaco, es una prueba de ello. Esta publicación manifiesta el desagrado por la guerra, aunque en realidad se trata de una continuación de lo que Mundy hizo durante la contienda bélica: hacer la guerra desde la retaguardia.

En el número 23/24 de *La Mariposa Mundial*, Rodolfo Ortiz dice:

¹⁹ Al respecto, según Gloria Videla:

La intención vanguardista tiene dos caras una que mira hacia el pasado inmediato —y a través de él a la tradición para romper con ella—, en actitud de rebeldía con frecuencia chillona, agresiva, iconoclasta, destructiva. Ya no es la «normatividad» la peor enemiga [...] sino más bien ciertos ideales de la tradición literaria: la mimesis, el simbolismo, el modernismo en el caso de Hispanoamérica [...].

La otra cara de la vanguardia mira al futuro. Se ha observado que el término «vanguardia» tiene connotación dinámica. Los vanguardistas quieren gestar el porvenir, inaugurar una nueva era, cambiar rumbos, contribuir al «progreso» (búsquedas formales, experimentación, incorporación de nuevos temas y tonos anticonvencionales). (2011: 22)

Asumimos que *Dum Dum* [...] se resuelve como una entidad autónoma, con puente levadizo y por lo mismo anárquico, que desde Oruro volcó su corazón al Chaco Boreal y barrió a sus anchas la malhabida [sic] herrumbre que dejó la guerra. Su malhechora, Hilda Mundy *et al.*, desplegó allí aquellos que venían forjando polifónicamente desde *La Mañana*, *La Patria*, o *El Fuego*. *Dum Dum*, sin embargo, se constituye en una publicación de todo irreverente y desintegrativa de los lugares comunes donde se atrincheraban los falsos reservistas de la guerra del Chaco. (2018: 2)

La noción de esfera pública tiene un poderoso atractivo –dice Alejandro Monsiváis– porque “su fuerza de atracción es proporcional a las dificultades que encuentra para materializarse” (2009: 97). La revista, censurada poco después de su primera publicación por su pasta claramente anarquista y militante, es la confirmación de la intromisión, cuerpo a cuerpo, de las mujeres en ese espacio escritural político al que no tuvieron cabida de esa manera, y con esa intensidad, hasta ese momento.

Capítulo Dos: Inmediaciones del tedio mundyano

Ahora la raigambre misma de mi carácter ha cambiado, se ha injertado a la escuela de la vanguardia, aquella escuela apocalíptica casi por dislocadura de la Lógica, degolladora de Las Palabras y arrasadora de LO ANTIGUO.
(Misiva enviada por Hilda Mundy a su amigo Jorge Fajardo. Oruro, 15 de noviembre de 1934)

Hilda Mundy, la escritora anarquista

Antes de afinar las cuerdas que vinculan a Hilda Mundy con la anarquía es necesario hacer un acercamiento a esta corriente que empezó a resonar en la sociedad boliviana durante la segunda década del siglo XX, 10 años antes de la guerra del Chaco. Pero antes, para abordar el surgimiento de la anarquía, es menester referirse a la Revolución Industrial en Bolivia.

En un breve análisis, Carlos Gustavo Machicado (2018) explica que históricamente se conocen cuatro revoluciones industriales, de las que por ahora solo importan las dos primeras: la primera, impulsada en Europa y Norteamérica, que se desarrolló entre el siglo XVIII y XIX y se caracterizó por el uso de la energía a vapor y la energía hídrica, además de la transformación de las sociedades rurales, transformadas en urbanas e industriales. La segunda Revolución empezó en 1870 y concluyó en 1914 con la Primera Guerra Mundial, época en la que el uso de la electricidad fue determinante para la producción masiva. El culmen de la segunda Revolución Industrial es sin duda alguna el desarrollo de los ferrocarriles.

En Bolivia el proceso es particular, como Machicado lo expresa:

Según Saravia, Machicado y Rioja, quienes definen a la industrialización como el proceso de movilización de recursos (mano de obra) desde el sector agrícola a los sectores no agrícolas, Bolivia inició este proceso el año 1891, siendo además el último país sudamericano en hacerlo. Por tanto, si entendemos que este fue el momento en que se pasó de una economía rural a una economía urbana, esta sería la fecha para la primera Revolución Industrial en nuestro país. Por otro lado, empleando el concepto de que la segunda Revolución Industrial sucedió con el desarrollo de los ferrocarriles, entonces de acuerdo a Contreras (2018) podemos indicar que la

primera ferrovía que se construyó en Bolivia fue la extensión de la ferrovía Antofagasta-Uyuni hacia Oruro en el año 1892. Coincidencia o no, entonces en Bolivia la primera y segunda Revolución Industrial se dieron paralelamente. (*ibíd.*: Párr. 7)

Si se considera que las dos primeras revoluciones industriales se dieron simultáneamente en Bolivia, también se debe pensar en el gran impacto social y económico que esto debió significar para el país durante las primeras décadas del siglo XX, justo antes de la contienda bélica contra Paraguay.

A la par de las políticas de los gobiernos liberales de turno –“en los que el libre mercado, el auge del estaño, la modernización de las ciudades, el aumento de las clases medias, la construcción de ferrocarriles” (Mendieta, 2018: 53) eran pilares económicos que descansaban en la producción del estaño–, se conformaron importantes núcleos artísticos e intelectuales conocidos por su compromiso con las demandas sociales de las nuevas organizaciones obreras y populares. En ese contexto, los movimientos anarquistas cobraron cada vez mayor protagonismo y se convirtieron en un verdadero dolor de cabeza para el Gobierno.

Las ideas anarquistas, que ubican al Estado como cómplice de un sistema económico abusivo y explotador con la gente más desfavorecida de la cadena productiva capitalista: los obreros, fueron considerados un peligro latente. Efectivamente, las agrupaciones anarquistas se habían convertido en una amenaza para la oligarquía, empresarios, gobernantes y militares, sobre todo desde que entre 1927 y 1932 aparecieran en Bolivia los primeros sindicatos de trabajadores, muchos de estos vinculados a voces anarquistas cuya reputación de terroristas se había expandido como pólvora.

Con el fin de despertar más espíritus anarquistas, en Bolivia aparecieron agrupaciones artísticas e intelectuales emparentadas con esta corriente, las que además estaban cargadas de un fuerte compromiso social con las emergentes organizaciones sociales y obreras. Influenciados por movimientos libertarios de países vecinos, como Argentina y Chile, el discurso de los anarquistas bolivianos de principio de siglo tuvo gran impacto en los sectores marginales del campo y la ciudad, donde se impulsó la creación y la difusión de publicaciones obreras en las que no solo se abordaban temas ideológicos, también era un espacio privilegiado para el arte y la literatura. El arte y la educación se convirtieron rápidamente en

caldo de cultivo del discurso anarquista intelectual y antiestatal que fue perseguido y parcialmente eliminado durante la guerra del Chaco. El movimiento, que había hecho tambalear las estructuras liberales del país, finalmente se vio interrumpido por el nefasto anuncio de la guerra.

El derrotero que investiga Huáscar Rodríguez en *La choledad antiestatal* (2010) echa luces sobre los movimientos anarcosindicalistas bolivianos que antecedieron a la campaña bélica. Según destaca el autor, los acontecimientos más trascendentales se iniciaron en 1928, cuando se suscitaron las primeras fricciones entre Bolivia y Paraguay, las que fueron aprovechadas por el Gobierno para exaltar un discurso fuertemente cargado de patriotismo, obediencia y subordinación¹; mientras que, a la par, aparecieron sectores anarquistas antimilitaristas que desbarataron el discurso del Estado al que calificaron de tirano.

La aparición de movimientos insurreccionales anarquistas y socialistas, la conformación de sindicatos que demandaban derechos, y la crisis económica ocasionada por la Gran Depresión de 1929 –que desembocó en una tasa de desempleo inédita hasta ese momento– dejó al país en una suerte de enfrentamiento interno. En ese contexto, el Estado procuró contener la lucha proletaria e intelectual y aprovechó el caos generado por el anuncio de guerra para lanzar la Ley de Defensa Social, con la que “se pretendía otorgar al presidente poderes represivos extraordinarios contra la oposición política y los trabajadores: la idea básicamente era prohibir huelgas, acallar protestas y allanar camino para la guerra” (*ibíd.*: 140). Con la norma, se acusó a varios líderes e intelectuales anarquistas de traición a la patria, razón por demás válida para ser enviados al frente de batalla donde algunos murieron como carne de cañón (*ibíd.*: 73).

Las medidas represivas del Estado afectaron a todas las voces disidentes, entre las que figuran la de la misma Hilda Mundy, quien, como ya se mencionó –debido a sus varias publicaciones antimilitaristas–, sufrió la censura de su revista *Dum Dum*, semanario que sin duda alguna fue la gota gorda que rebasó el vaso. En efecto, en posguerra (cuando el control a la prensa por parte del Estado procuraba aquietar los ánimos abatidos por la derrota de la

¹ En 1920 Bolivia empezó a modernizar su Ejército inspirado por la escuela militar prusiana, el resultado fue la publicación del *Catecismo del soldado* (1931), un manual de reglamentos que ensalzaba la labor del soldado, así como su deber moral muy ligado a la subordinación.

campaña) permitirse una publicación de esta calaña fue algo inconcebible. Así, en la nota introductoria a la separata publicada en *La Mariposa Mundial*, Rodolfo Ortiz explica que el afamado padre de la escritora orureña (el arquitecto Emilio Villanueva) apeló a su influyente posición y logró zafarla de las amenazas del gobierno de Tejada Sorzano (1932-1936) instalándola en La Paz. Hasta entonces nada había logrado acallar a esta irreverente escritora, ni siquiera la amenaza más ruin, o las normas más severas.

El 24 de octubre de 1935, en su columna *Brandy Cocktail*, Hilda Mundy alude al cierre de la publicación dominguera con su particular candidez fingida: “Nuestra nueva cooperativa de risas *Dum Dum*, parece que se encuentra en estado de quiebra” (2017: 239), dice. Así, con esa ligereza, continúa:

[...] ¿Qué culpa tenemos si algún personaje se encuadra a la semblanza que ingenua... e inocentemente pincelamos en nuestra pequeña mariposa?
 Ayer, delante de aquella respetable corte de autoridades me puse pálida de aturdimiento... noté que el pulso aceleraba de modo alarmante... se entrecortaba mi voz... y de pocas no grité de modo patético: “¡Por favor, señores, soy inocente... verdaderamente inocente...!”
 [...] Para terminar añadiré, que me extraña que un poco de humorismo, un poco de sonrisa, trasuntado al papel de un centímetro de tamaño, haya causado tanto revuelo al Círculo Superior. (*ibíd.*: 239-240)

Aunque en las investigaciones precedentes no hubo un asidero para enlazar concretamente a Mundy con el anarquismo, en la introducción de *Pirotecnia* (2000) Virginia Ayllón presume un vínculo entre la obra de Hilda Mundy y la de Arturo Borda que se da a partir de un “anarquismo más literario que ideológico, aunque sea arriesgado –en cualquier caso– separar ambos parámetros cuando de anarquismo se trata” (*ibíd.*: 12), anota la investigadora.

Por su parte, y pese a la sucinta información sobre el anarquismo en Bolivia, en su libro *Un anarquismo singular* (2013), el escritor Nivardo Rodríguez permite entrever el puente que relaciona a Mundy con los aires anarquistas. Rodríguez investiga sobre una corriente no solo política o filosófica, sino también literaria, estética, “una constante entre intelectuales de vanguardia en Latinoamérica que entienden su actividad literaria como una forma de lucha individual, compartida con otras individualidades” (*ibíd.*: 74): el anarquismo individualista o, mejor conocida como anarquismo literario.

Ante el vértice que Ayllón deja al descubierto, es interesante notar la breve mención que Nivardo Rodríguez le dedica a Hilda Mundy en su libro, que en esta oportunidad es un hilo del cual se puede tirar.

En su investigación, Nivardo Rodríguez estudia la corriente anarquista individualista en los albores de las revoluciones industriales en Bolivia durante las primeras décadas del siglo XX y los vínculos de este con los movimientos sindicales. Al iniciar su trabajo, el autor admite los desafíos de incursionar en un área casi desconocida, y que al principio de su estudio se reducía a un personaje: Gustavo Navarro, quizás mejor conocido como Tristán Marof, su pseudónimo; sin embargo, “Bolivia no podía ser la excepción en el contexto mundial del fenómeno de la *belle époque*” (*ibíd.*: 21), explica Nivardo Rodríguez, y continúa:

Al revisar el panorama literario y artístico anterior al 52, hallaremos que las influencias del anarquismo individualista están ahí, dispersas en la obra de artistas e intelectuales. El anarquismo individualista está sumergido en la creación artística, se expresa por canales no explicitados, modela la personalidad y el actuar de este sector.

Arturo Borda, Hilda Mundy (Laura Villanueva), Carlos Medinaceli, y otros tantos escritores, encajan sin problemas en un modelo intelectual de profunda sensibilidad social pero marcada por el culto del “yo” individual. A pesar de ello, no podemos hablar de un movimiento, puesto que no existió como tal, ellos tampoco se denominaron de esa manera. (*id.*)

Como se lee, Nivardo Rodríguez nombra a un reducido número de escritores adeptos al “culto del ‘yo’ individual” (*id.*), es decir, al anarquismo literario, y no tardará en encontrar su segundo objeto de estudio: Cesáreo Capriles, precursor de la revista *Arte y Trabajo*, de quien se habló sucintamente en el capítulo anterior.

En su investigación, Rodríguez se dedica a estudiar a los dos militantes bolivianos del anarquismo individualista y para conseguirlo hace un acercamiento a esta corriente filosófica a partir de la obra más importante del filósofo alemán Max Stirner, *El único y su propiedad* (1844). Así, con el afán de comprender el pensamiento de Stirner se remitirá a la lectura que Rodríguez le dedica a la obra de este filósofo, y que es la base teórica de su investigación.

Nivardo Rodríguez explica que la médula del pensamiento de Stirner se basa en la destrucción de la idea del Todo, sea esta Dios, la Iglesia, la patria, la libertad, el Estado, solo por mencionar algunas, que –según el pensador– son abstracciones momentáneas del Absoluto y que están en plena oposición a lo único concreto y real: el individuo libre de

cualquier tutela y vasallaje. Stirner, que considera que las ideas del Todo y las doctrinas son expresiones que procuran la negación del individuo, propone al anarquista individualista que “abandona todo proyecto común a los demás hombres” (N. Rodríguez, 2013: 35) en un esfuerzo por recuperar su individualidad que le ha sido arrebatada y corrompida por la ley de la colectividad. En ese sentido, dado que la filosofía individualista antepone al Único sobre toda abstracción, Stirner “separa filosóficamente por primera vez al individuo de todo proyecto histórico que contenga una finalidad teleológica. El hombre de Stirner, efímero en su existencia, no es un hombre histórico en el sentido de Marx, puesto que no le interesa serlo. En él comienza y termina todo” (*id.*), complementa Nivardo Rodríguez.

En su investigación, Rodríguez identifica dos momentos de receptividad de *El único y su propiedad*: cuando el libro salió a la luz en 1844 y fue leído por algunos intelectuales alemanes del círculo Los Libres (con el que Stirner tenía cierta cercanía), pero sin obtener mayor popularidad, y cuando emergió con fuerza entre finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con la *belle époque* y con la estética de las vanguardias artísticas. Así fue como para principios del siglo XX la propuesta del filósofo consiguió influir en la estética, en las letras y en el arte:

Novelistas, poetas, pintores, escultores y sectores educados en general abrazarán las ideas anarquistas sobre todo en su versión individualista. El anarquismo da a luz en esa época a una verdadera estética anarquista como contribución al arte universal en general. La exaltación del yo creador por encima de toda autoridad y por encima del bien y del mal a la manera del superhombre nietzscheano y del Único stirneano irrumpe en Europa, haciendo de París su cuartel general. (*ibíd.*: 38)

Para principios del siglo XX la popularidad de este filósofo alemán creció tanto que su libro fue traducido en varios idiomas (incluido el español), y su obra pudo atravesar el océano y llegar a América Latina². Así, el español fue el vínculo que unió Europa con Latinoamérica,

² Las agencias y distribuidoras de las casas editoriales españolas ubicadas en las capitales de los principales países latinoamericanos fueron el canal de flujo entre el Viejo y el Nuevo Mundo; para el caso que nos compete, entre España y Bolivia –a decir de Nivardo Rodríguez (2013)–, la librería y distribuidora Gerard y Forgues cumplió ese papel fundamental.

En este punto es necesario hacer una parada en el gran movimiento económico y cultural en el que vive Hilda Mundy; al respecto, Virginia Ayllón afirma: “No puede estar tampoco ausente la hipótesis de que su ciudad, Oruro de los 30 del siglo XX, le proveyera de revistas y otros materiales en que se anoticiaba de las vanguardias,

y España fue la puerta que permitió el ingreso de las tendencias filosóficas y artísticas de Europa, a la que se sumó la difusión de los movimientos gestados por escritores españoles y la posibilidad de un intercambio entre continentes. El flujo entre el Viejo y el Nuevo Mundo permitió la llegada de este anarquismo literario del que Hilda Mundy bebió muy influenciada también por la obra del español Ramón Gómez de la Serna³.

La anarquía que influye a Mundy es la misma que influye a los autores vanguardistas de su generación, una corriente que asocia el anarquismo con todo movimiento intelectual, pero que además “exalta la potencia creadora, la orgullosa originalidad de cada persona” (Rezsler, s.f.: 5). Rezsler recoge de Kropotkin la idea de que la obra de arte es un ejercicio individual y único, y que su belleza “viene del hecho de que el autor es lo que es” (*ibíd.*: 42).

Como muchos otros escritores de principios de siglo, De la Serna fue un poeta de origen burgués cuya simpatía por los movimientos que emergían a contracorriente nació atraída por la curiosidad de explorar nuevos horizontes, esta vez perfumados de anarquía, individualismo e innovación.

Clara Eugenia Lida, en “Literatura anarquista y anarquismo literario”, explica esta particularidad tan presente en un nuevo tipo de letrado de principios de siglo XX: el intelectual *déclassé*, uno que “repudia [,] como los anarquistas [,] las instituciones estáticas y [la] atmósfera rancia que se respira” (1970: 361), y busca nuevas formas y estilos mientras mama del sentido destructivo que entraña el anarquismo; en definitiva, “un gran atractivo para quienes estaban comprometidos con un rechazo total del pasado y una radical renovación estética” (*id.*)⁴.

Aunque sus motivos ideológicos no siempre concilian, obreros e intelectuales *déclassés* afines a las ideas anarquistas comparten el deseo de confrontar el orden establecido, las leyes capitalistas o las normas del lenguaje a través de las armas que les proveía su oficio:

ya que Oruro fue entonces una ciudad cosmopolita de intenso comercio de todo tipo de bien incluidos la moda y el arte” (2004: 9). En este contexto, Ayllón destaca la “intensa actividad comercial, con casas importadoras y portadoras, hoteles, fábricas, librerías, bodegas, sastrerías, clubes sociales, centros artísticos” (*id.*) que se desarrollan en la urbe orureña.

³ Como nota a pie de página Rodolfo Ortiz dice que: “El «Ensayo de las bocinas» de Gómez de la Serna se publica por primera vez en la revista argentina *Síntesis* N° 18, en noviembre de 1928” (2017: 160).

⁴ Al respecto, véase el pie de página 19 del primer capítulo de esta investigación en el cual se cita la investigación de Gloria Videla. Según la investigadora, la intención de la vanguardia tiene dos caras: por un lado, el rechazo a la tradición; por otro lado, las ansias por gestar una nueva era.

Mientras los primeros [los obreros] recurrían al atentado o la acción sindical para alcanzar el cambio social, los segundos [los escritores] hubieran podido hacer suya la frase de Mallarmé: “*La vraie bombe, c'est le livre*”⁵; o la de Baroja: “Yo creía, y creo, que la única arma eficaz revolucionaria es el papel impreso”:

Los intelectuales *déclassés* tomaron del anarquismo formas y rótulos, pero el contenido ideológico apenas les importaba. El poeta era anarquista en la medida en que expresaba de manera individual y nueva su particular visión estética. (*ibíd.*: 362)

Lo que el nuevo intelectual aprovechó del incipiente aire anarquista fue la libertad artística a la que con ella era llamado, libertad que con el tiempo tomó hebras de corrientes sobre todo individualistas y luego nihilistas, como explica Clara Eugenia Lida. Con todo lo dicho, autores como Hilda Mundy o Arturo Borda son un claro ejemplo de ello: en ambos hay un anarquismo que recorre su obra y que se encarna en “el descreimiento en la permanencia de la palabra, la ‘militancia’ en el contexto y, como consecuencia, la insistencia en la no-creación, estructuralmente hablando. No instituir nada, parece ser el *leit motiv* de ambas obras” (Ayllón, 2004: 12), a lo que habría que añadir que tanto Mundy como Borda no son indiferentes al movimiento obrero.

Como Nivardo Rodríguez afirma, los artistas influenciados por las ideas anarquistas individualistas y nihilistas encontraron en el culto al yo una fuente de libertad artística y otorgaron al individuo un lugar privilegiado, así es como se comprende la razón por la cual Mundy se permite reconstruir la contienda bélica y cómo lo hace: lejos de una mirada historiográfica o filosófica oficial que destapa su realidad conflictiva con la tradición, rompe con la herencia, desconoce límites y pertenencias.

La escritora en las maquinarias

Hilda Mundy se instaura en una nebulosa, ese lugar impreciso y difícil de definir desde donde trabajó en solitario siendo incomprendida por “una autoridad literaria desdeñadora de formas

⁵ Cabe recordar el nombre de la revista de Hilda Mundy, *Dum Dum*, en clara sintonía con la postura de Mallarmé. Sin duda *Dum Dum* es uno de los gestos más combativos de la escritora orureña.

no canónicas” (Zavala, 2016: 29). Entre todos los caminos de una época tan conflictiva que le tocó vivir, ella optó por recorrer el límite, escribe desde el margen y es ahí donde se construye un lugar siempre desencantado. Su desazón por los discursos oficiales, y su anarquía, le convierten en una paria, razón que posiblemente la terminó despojando de un lugar en las letras nacionales y la predispuso para su posterior olvido.

Tratar de encasillar a esta escritora puede ser un campo minado, así que quizás la manera más certera de acercarse a ella sea la más evidente: reconociéndola como una escritora solitaria, periférica, a quien –por sus matices y contradicciones– es difícil acomodar dentro de alguna tradición literaria. A su posición solitaria respecto a la tradición literaria hay que sumarle una pregunta que ha provocado más de una especulación: ¿por qué después de una etapa escritural tan prolífica la voz de Mundy se va apagando?

Aparentemente, y, en consecuencia, su silencio la destierra al olvido durante varias décadas antes de ser recogida por Blanca Wiethüchter: “Mundy fue echada al olvidadero por la crítica –tal vez por esa predestinación que viven las mujeres en este país, en el que hay que hacer mucho ruido y producir innumerables nueces para lograr alguna aceptación–”, escribe Wiethüchter (2002: 128). Esta reaparición en el panorama literario permitió (como se dice en la revista *Dador* para presentar a la poeta en la última entrevista concedida por ella) “reparar una injusticia: el olvido (¿deliberado?) de una escritora singular” (1979: 33). Además, a esta ingratitud se pudieron adherir dos más que son nombradas por Ayllón y Olivares: “(...) no se la nombra en la generación de escritores de la guerra del Chaco, ni entre los escritores que al hacer de la ciudad un *locus* de su enunciación, dan paso a la nueva narrativa nacional” (2002: 175).

Este silencio fue atribuido a muchos factores adversos por los que ella tuvo que atravesar. Desde la censura de *Dum Dum* –“Una hojita fragante pero súper-explosiva”, como se refiere Mundy en la entrevista publicada en *Dador* (1979: 34)–, pasando por el escenario machista que le tocó vivir –siendo excluida incluso por el entorno más cercano a ella–, a lo que se podría sumar su matrimonio con el poeta Antonio Ávila –quien quizás por su mayor

acogida terminó opacando la obra de Mundy⁶, aunque ella fue una asidua colaboradora de sus libros—. Por otro lado, no habrá que excluir su rechazo por un sector feminista... todos, posibles motivos que justifican su particular silencio que se abraza de la soledad. “En suma: una declinación que, si fuera el otro nombre del silencio, sería en todo caso, el otro nombre de un silencio provocado”, asegura acertadamente Rocío Zavala (2016: 29-30).

Por su parte, Eduardo Mitre ensaya varias respuestas para justificar la razón por la que Mundy calla. En su ensayo titulado “El enigma de Hilda Mundy” (2010), Mitre deja al descubierto posibles razones por las que ella habría no solo sido desdeñada por el medio que la rodeaba, sino que lee ese silencio como una opción, un posición respecto a su propia obra de arte y a la modernidad pujante de la época. En su análisis, el investigador relaciona a la poeta con un tipo de artista descrito en el último poema de *Pirotecnia* como un genio que calla “[...] porque callarse es hacer florecer el pensamiento en la ruta de la perfección” (Mundy, 2004:169), dice el texto escrito a manera de epílogo. Mitre atribuye estas características a Mundy, que opta por guardar silencio para ser “coherente con su propia obra” (2010: 36).

A lo largo de los años, la imagen de Hilda Mundy se hizo de un aura enigmática quizás por la importante cantidad de especulaciones que nacieron a partir de su supuesto rotundo silencio, especialmente antes de que se publicaran *Bambolla bambolla* y *Obra reunida*, las investigaciones compilatorias de su obra. Con los trabajos de Rodolfo Ortiz y Rocío Zavala, cada uno por su lado, se comprueba que Mundy continuó escribiendo para revistas y para la prensa local tiempo después de haber publicado su único libro e, incluso –como Rocío Zavala se refiere–, por dos notas se sabe que Hilda Mundy tenía la intención de publicar otro libro.

Los datos hemerográficos que arrojan las investigaciones de Ortiz y Zavala permiten ver que Mundy tiene dos momentos escriturales: uno prolífico que se inicia en 1934 y que termina en 1938, y otro apenas visible que al parecer se inicia en 1949 y que aparentemente concluye en 1979 (cuatro años antes de su deceso). Frente a las investigaciones de Ortiz y

⁶ Antonio Ávila Jiménez (1898-1965), con quien Hilda Mundy contrajo nupcias en 1938 (Ortiz, 2017), fue reconocido gracias a su trabajo literario por la Alcaldía paceña. En tal sentido, gracias a una ordenanza municipal de 1942 –en la que se “determinó destinar en calidad de usufructo la vivienda construida en la calle Claudio Sanjinés número 1602 ‘a un poeta cuya obra haya aportado a las letras paceñas’” (Carrillo, 2017: párr. 4)– Ávila Jiménez y su familia vivieron en la Casa del Poeta desde 1958 hasta la muerte de Mundy, en 1982.

Zavala es muy difícil asegurar que Mundy decidiera guardar silencio y abandonar la escritura después de publicar su primer y único libro, o por lo menos que decidiera callar rotundamente; por el contrario, la evidencia confirma que ella continuó escribiendo columnas, aunque en mucha menor medida, en revistas y en suplementos periodísticos.

Las obras compilatorias del trabajo de la escritora orureña permiten proveer al lector un panorama del quehacer escritural de Hilda Mundy, y es así cómo salta a la vista la importancia que ocupan las publicaciones periódicas en la construcción de su obra, un hecho que llama la atención sobre todo si se considera que *Impresiones de la guerra del Chaco* es un texto que pudo haber sido publicado por la autora, y que sin embargo salió a la luz póstumamente. Este hecho, que parece una más de sus tantas contrariedades, pone en evidencia su preferencia por el espacio público, múltiple, discontinuo, laberíntico y ambiguo que le ofrecen las revistas y suplementos –en los que ella se regodea– en lugar del libro, publicación que más bien se cierra, que delimita su espacio y que singulariza al autor; por lo tanto, no sería descabellado calificar a Mundy como una escritora de revistas y suplementos antes que de libros, más en correspondencia a la moda vanguardista latinoamericana (Schwartz: 1982).

Antes de continuar, es necesario recordar el impacto de la prensa anarquista que (a diferencia de la socialista) solía simpatizar e impulsar las obras de artistas y escritores, quienes utilizaron estas publicaciones periódicas como un soporte fundamental para alimentar las manifestaciones más vanguardistas y políticas. En contribución, Beatriz Sarlo afirma que: “El tejido discursivo de las revistas puede ser visto como un laboratorio donde se experimentan propuestas estéticas y posiciones ideológicas” (1992: 14), y es posible que la inclinación de Mundy por ser una escritora de revistas responda muy bien al carácter experimental que Sarlo destaca de estas. A propósito, cabe resaltar que ya en *Cosas de fondo* –de la que se podría decir que es la primera aproximación a la obra de la escritora orureña porque reúne tanto *Impresiones de la guerra del Chaco*, como una compilación de sus publicaciones en la prensa– se vislumbra la cualidad vanguardista, experimental y ambigua de la obra de la escritora orureña.

En el prólogo de *Cosas de fondo*, Lupe Cajías dice: “No pude analizar su obra, describirla o catalogarla en formas y contenidos” (1989: 12), una apreciación que se hizo más

evidente con la publicación compilatoria de Ortiz y Zavala. Con *Obra reunida* y *Bambolla bambolla*, las lecturas dedicadas a desentrañar la poética de Hilda Mundy redescubrieron el complejo entramado que la escritora orureña arma en su propia obra: toma retazos de un lado y los teje en otro lado, y en consecuencia transgrede las formas de cualquier género y, por lo tanto, los medios por los cuales se difunde: se trata de un juego infinito de armar y desarmar.

A propósito, en “Liminar [En el reino oscuro de las maquinarias]”, el estudio introductorio de *Bambolla bambolla* (2017), Rodolfo Ortiz encuentra una tarjeta de presentación de la escritora orureña que bien puede dar luces:

[...] En esta tarjeta, ya un poco pajiza, se presenta Hilda Mundi (escrito así como pocas veces lo hizo), re-presentándose a su vez como «jugadora de abalorios». Detalle que sin duda fascina y que al mismo tiempo establece una clave de lectura.

Se trata aquí de la distancia crítica de un sujeto que naufraga inventando juegos peligrosos sin límites; se trata de la escritura como confección y transproducto de la bisutería; de un entramado y abismal juego de cuentas de palabras ensartadas en múltiples formas y variantes. (*ibíd.*: 9)

Así, en un afán por descubrir la confección de esta bisutería, el interior de este mecanismo –como también entiende Ortiz la obra de Mundy–, *Bambolla bambolla* ofrece al lector algunos pies de página que anudan unos textos con otros, y las costuras y recosturas mundyanas saltan a la vista aquí y acullá; entonces, aunque *Impresiones...* podría ser leído como la parte de un todo, este está alimentado, intratextualizado, por sus otros escritos aparecidos en medios de prensa local y en *Pirotecnia*. No es casual que Zavala defina la escritura de Mundy como si se tratara de un “trabajo que se emparenta con el de coleccionista o de ropavejera” (2016: 37), un entramado, un collage que resignifica retazos extraídos de un lugar y puestos en otros una y otra vez, lo que le otorga una naturaleza ambigua al conjunto de su obra, pero particularmente a *Impresiones...*, su opúsculo inédito.

Al igual que la obra de Macedonio Fernández –que también está hecha de fragmentos–, en Mundy “ya no hay espacio para creación en el sentido de algo acabado y, por tanto, concluido o cerrado o recludo” (Pascual, 2006: 104); por el contrario: “Los fragmentos conforman un espacio abierto, incompleto [...]: entre fragmento y fragmento siempre podrá existir otro fragmento y cada fragmento, a su vez, será susceptible de fragmentarse” (*ibíd.*:

111). En este punto es pertinente recordar la doble naturaleza de la escritora orureña: poeta y periodista.

Sobre la base de su doble vocación, en la obra de Hilda Mundy se pueden reconocer trazos, retazos, pedazos, fragmentos que se mezclan, se alienan, se unen, se copian entre sus textos publicados y sus escritos inéditos. Es posible encontrar las confecciones de esta jugadora de abalorios dispersas entre lo público de su libro y sus escritos diseminados en revistas y columnas, y lo privado de su opúsculo inédito y de sus cartas privadas enviadas a su amigo Jorge Fajardo: esa comunión sinigual entre la nueva literatura y el nuevo periodismo, esa transgresión de lo público y lo privado, esa apuesta que comparten anarquistas y vanguardistas⁷ de integrar el arte a la vida: en suma, esa donación a la literatura.

En el conjunto de sus escritos es posible leer sus inquietudes personales en la misma dimensión que sus inquietudes literarias y políticas. Al respecto, habrá que recordar, por ejemplo, la susodicha Convención Femenina a la que se refiere la orureña tanto en una carta enviada a Fajardo como en su columna *Brandy Cocktail*, ambas escritas en tonos diferentes, pero con una línea en común. En la misiva, Mundy escribe: “[...] retinas de bellos ojos que destilan ajeno, champaña y amor pero... aquello, lo otro que condensa la espiritualidad, la intelectualidad oculto bajo la frondosidad de lo banal” (*ibíd.*: 56), en estrecha relación con lo que se advierte en su columna: “[...] la Convención Femenina que se realiza en estos momentos de alta trascendencia, y todo un cúmulo de razones a mi favor, me han convertido en el manual de la perfecta cocktailera” (*ibíd.*: 159). Si los fragmentos antedichos se alimentan y enriquecen uno del otro para resaltar el carácter superfluo de las mujeres que son parte de ese mitin, hay otros que se ensartan incluso en tres oportunidades. Sin duda, la alusión a la ciudad de Oruro, el centro ferroviario nacional, donde se sortea la suerte de los soldados que parten a la guerra, es un claro ejemplo de ello⁸.

⁷ Véase: “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20”, de Ivonne Pini.

⁸ Al respecto, en la maquinaria mundyana es posible encontrar la réplica de otros engranajes: “Alas caídas” aparece con sus matices el 29 de agosto de 1935, en *Brandy Cocktail*, también se publica el 29 de septiembre de 1935 en *Dum Dum*, y en su opúsculo. El mismo diseño, pero con otros engranajes es posible encontrar bajo el título “Atavismo del crimen” que aparece en *Impresiones...*, con sus variantes en *Brandy Cocktail*, que se publica el 19 de julio de 1935. Asimismo, aparece la anotación titulada “Políticos” en el opúsculo de Mundy, y se publica en su columna *Brandy Cocktail*, el 6 de julio de 1935. Evidentemente, estas referencias no son las únicas, de hecho, los tópicos de Mundy aparecen en cualquiera de sus escritos, entre ellos: “agítese antes de

La alusión a los trenes y al azar aparecen en la anotación titulada “Plena guerra”, de *Impresiones...*, se publica el 1 de noviembre de 1934 en *Brandy Cocktail*, y reconfeccionado –diría Ortiz– en el poema “XXIII”, en *Pirotecnia*. A continuación, se citarán textualmente las citas referidas:

Plena guerra

Oruro, centro ferroviario, punto de combinación ferrocarrilera puede avalorar con justeza el sacrificio de la presente generación.

Trenes militares diarios, comúnmente con diferencia de horas, repletos de soldados ebrios de entusiasmo que pasaban al frente de operaciones.

Trenes de largo convoy de evacuación, carros de ambulancia cargados de enfermos, de heridos, de locos que llegaban a los hospitales de sangre.

Caravana infinita, innúmera de hombres fuertes que partían.

Caravana infinita, innúmera de hombres débiles y gemebundos que retornaban. (Mundy, 2017:140)

[Oruro, 1 de noviembre de 1934]

Cubilete de dados: Estación Central de la Suerte y la no-Suerte.

Trenes de marfil que llegan con el misterio de sus puntos negros. Plenos en el hartazgo de las cenas. Pobres en el encogimiento dentro de los doses. Y felices, groseramente felices en los ases solitarios.

Alborozo desesperación indiquen ellos, siempre nítidos, destacándose sobre la espera de ojos impacientes.

[...]

Hace tres noches he visto yo jugar a un periodista: con la misma agilidad con que engasta las palabras volcaba el cubilete, con la misma firmeza que ensambla las crónicas revoltijeaba los dados para tirar sobre el tapete llano.

Entonces dije:

Dados Dados Dados.

La era maquinista hará del mundo un encantamiento de hierro.

El hombre acabará por lubricarse y medir su capacidad de consumo. (*ibíd.*: 164)

XXIII

Cubilete de dados. Estación Central de la Suerte.

Dados: Trenes de marfil que llegan con el misterio de puntos negros.

Trenes de romería en las cenas. Trenes locales en los otros números. Expresos presenciales de los ases.

Alborozo, desesperación indiquen ellos, siempre nítidos, destacándose sobre la espera de los ojos impacientes.

[...]

usar”, “el peso de las palabras”, este último muy relacionado con la comida o con la forma de los cuerpos, que son también tópicos.

Una noche vi jugar a un periodista: Con la misma agilidad con que engasta las palabras volcaba el cubilete, con la misma firmeza que ensambla las crónicas revoltijeaba los dados, como «crisobelillos» nácar. (Mundy, 2004: 92)

Como dice la orureña, se pueden *engastar* fortuitamente las palabras, desconocer límites, géneros y pertenencias, y ahí encuentra asidero su espíritu anarquista y vanguardista. Su escritura, que tiende a la mezcla, a la experimentación de nuevas estructuras y significaciones, se *ensambla* como si de un juego se tratara –a modo de prueba y error–. De hecho, esta jugadora de abalorios empieza una partida que, al parecer, nunca termina, como si su obra no terminara de escribirse: seguirán apareciendo artículos perdidos en las hemerotecas públicas y privadas, seguirán apareciendo cartas, diarios, álbumes, libreta de apuntes y pseudónimos que continuarán enriqueciendo su obra literaria:

[...] En efecto, las publicaciones de prensa –incluso las crónicas que hablan de la actualidad–, por estar íntimamente ligadas a la poética mundyana, y en muchos casos por su propio valor literario, interactúan con *Pirotecnia* y con *Impresiones de la guerra del Chaco* dentro de una franca apuesta por lo diverso, lo fragmentario, lo discontinuo. (Zavala, 2016: 17)

Su obra, estrechamente ligada a una estética periodística, no solo se manifiesta en su cualidad dispersa, sino también en su cualidad experimental y diversa: las revistas son “nuestros laboratorios estéticos, incluso creo que hasta nuestros laboratorios de escritura” (Sarlo citada por Bueno, 2005/2006: 115), cualidades que se pueden entender solo a partir de una realidad determinada. Las revistas, más que los periódicos, existen en función de su intervención en una coyuntura específica: el presente, el presente que puede intervenir, sobre el que puede actuar y modificar, ahí reside su autenticidad (Sarlo, 1999). En este sentido, cabe notar que, a diferencia de *Pirotecnia*, lo que emparenta más estrechamente el trabajo periodístico de Mundy con *Impresiones de la guerra del Chaco* es una suerte de complicidad que los une: hay un trabajo de experimentación, de confección, de collage, que se ensarta, arma o ensambla en un presente determinado, en una coyuntura. Es pertinente, por ejemplo, prestar atención a la anotación “Los mercachifles” en relación a la nota publicada el 12 de julio de 1935 para *Brandy Cocktail*: ambas comparten un fragmento copiado casi sin modificaciones:

Mascarada. Esbozo que había pintado un segundo Durero: Un esqueleto equilibrando sus muñones en las muletas y pisando con ademán trágico la fórmula de paz. Una pintura amarilla de infinitos cráneos desnudos y horribos, sobre la que se despliega la oriflama de una bandera blanca mientras las dos ciudades menguadas con las lacras que dona la guerra, festejan locas el advenimiento de la paz, no con el recogimiento y serenidad por norma, sino con epilepsia de zarabanda.

He ahí todo. Alegría que brinca por las calles cuando un ejército de mutilados, de tullidos, de ciegos tienen en sus cicatrices la deuda nacional. (Mundy, 2017: 205; *ibíd.*: 151)

La riqueza de la escritura de Mundy es descubrir su maquinaria. Descubrir, por ejemplo, que el día que se anunció la paz hubo “[m]úsica, jolgorio, bulla de muchedumbre” (*ibíd.*: 205) en las calles, pero ella prefirió esconderse “entre las cuatro paredes de su escritorio” (*id.*), desde donde muy posiblemente escribió “Los mercachifles”. Por su parte, en su opúsculo, escrito más reflexiva y poéticamente, cuenta los pormenores de la firma de paz: “La tierra de los mercachifles fue señalada para la célebre firma. Se puso de célebre jolgorio” (*ibíd.*: 150).

Si se considera que Hilda Mundy es una escritora que se inicia en las letras a razón de la guerra del Chaco, la coyuntura desde la que escribe es clara: durante y después de la guerra del Chaco; entonces, ¿cómo Mundy arma la guerra?

Hilda Mundy y su engranaje de la historia fárrago

Con la guerra auestas, como periodista Mundy está siempre pendiente de la coyuntura; como poeta, está siempre ávida de hacer de esa coyuntura un juego de confección: arma y desarma su propia escritura, haciendo de esta en un juego infinito de posibilidades. Hilda Mundy *arma* los acontecimientos de la guerra del Chaco a través “de un extremado y abismal juego de cuentas de palabras ensartadas en múltiples formas y variantes” (Ortiz, 2017: 9).

En su libro compilatorio, Rodolfo Ortiz evoca constantemente la cualidad mecánica de la poesía de Mundy, y cuánta razón tiene. El opúsculo, que pretende contar los hechos acaecidos en la guerra del Chaco, está muy lejos de ser un libro, se trata más bien de un andamiaje sobre el cual los fragmentos que lo componen funcionan como engranajes.

Al igual que Macedonio Fernández y Gómez de la Serna, Mundy recompone su trabajo con los retazos de su obra, ensaya variantes, repite lo que había dicho, escribe en una suerte de estro, sin las normas de género literario (que al fin y al cabo es una convención puritana y represiva que limita la imaginación). En el fondo, lo que estos autores exponen es la maquinaria de su obra, los engranajes de su estructura, el reverso del tejido (con las puntadas, nudos y entrecruces a la vista), recursos que Francisco Umbral descubre en la obra de Gómez de la Serna y que son comparables con el trabajo de la poeta orureña: “Lo apasionante de este espectáculo es que estamos asistiendo a la creación pura, a la actividad del artista mientras hace su obra, a lo febril de sus talleres interiores” (1978: 60). Del mismo modo, estos poetas develan lo que otros velan: “el espectáculo de su trabajo” (*id.*).

Aunque es un atributo más periodístico que literario, la obra de Mundy siempre alude a la presencia de un lector, a quien quiere interpelar (Sarlo, 1992), y el texto que antecede tanto a *Pirotecnia* como a *Impresiones de la guerra del Chaco* así lo confirma. La “[p]articular advertencia al lector” (Mundy, 2004: 43), que se reproduce con algunas variantes entre su libro de poemas (si de poemas se trata) y su opúsculo, es una prueba de cómo la autora ha querido hacer partícipe de su obra al lector, a quien hace testigo del andamiaje que compone su obra, y con quien rompe la convención artista-público.

Los dos textos con los que se inicia *Impresiones de la guerra del Chaco* advierten al lector sobre la composición de este escrito: “Las retinas que asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo, rigideces de historia o frases de filosofía onda o meditativa” (Mundy, 2017: 135); asimismo, se excusa por su incapacidad de contar los acontecimientos de la contienda bélica y pide disculpas por no permitirse hacer “un trabajo grande que corrigiese esas notas limpietas y fragantes” (*id.*). Atribuye sus “faltas de coordinación” (*id.*), a la brevedad de sus apuntes, a la creencia que comparte con Fra Angélico⁹:

El bendito pintor diseñaba angelotes y los dejaba tal cual habían salido en un momento de inspiración, con la idea de que si enmendaba algún detalle contrariaba la voluntad de Dios. Me ocurre lo mismo. Pero imagino que no me indispusiera con Dios, sino con mi espíritu.

⁹ Mundy se refiere al beato Fray Angélico (1387-1455), de quien efectivamente se dice que: “[...] pensaba que el arte exige mucha calma y que para pintar las cosas de Cristo es menester estar con Cristo. Nunca retocaba sus obras, por atribuir sus pinturas a Dios... y las obras de Dios no se pueden retocar” (Gerias, 1967: 125).

Al esbozar esa y cual escena, pongo un poco de mi emoción súbita, un poco de latidos y si por un deseo de higienizar mi estilo, corrijo y subrayo los defectos subsanándolos con palabras armónicas, mi espíritu, mi «yo» con derecho desconocería su obra. (*id.*)

Con la mención al beato, Mundy explica su propio proceso escritural, un proceso que se compone ante la mirada de su lector, quien es capaz de reconocer en Hilda Mundy el vínculo entre el nuevo periodismo y la nueva literatura que “son responsables del afianzamiento de una variante del escritor profesional” (Sarlo, 2003: 21). Rocío Zavala afirma que la poeta orureña “trabaja con una escritura del instante –fotográfica, para evocar un arte que elogia Hilda Mundy–” (2016: 35); sin embargo, habrá que sumar que Mundy trabaja *desde* la redacción de un diario: “[...] el espacio de lo nuevo: desde los cables internacionales hasta la velocidad con que se produce la noticia evocan el mundo de la tecnología” (Sarlo, 2003: 21). Ambos aspectos se suman además a su vocación de confeccionista, de ropavejera, de coleccionista, de maquinista: ese trabajo escritural que se arma, que se teje o que se confecciona con fragmentos de su propia obra.

Para entender el ensamblaje de la obra de Mundy es necesario matizar algunas ideas que se desarrollan en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936), de Walter Benjamin. En este texto, Benjamin presta atención a dos nuevos lenguajes que aparecen a principios del siglo XX y analiza cómo estos afectan a los espectadores: el cine y la fotografía, dos artes que Mundy conoce bien y que adopta en la construcción de su escritura. Según el filósofo alemán, ambos lenguajes comparten un mismo rasgo: la reproductibilidad, una existencia que se entiende en múltiples ejemplares, y que por lo tanto prescinde de un original. Se puede pensar, por ejemplo, en una placa fotográfica, en una cinta cinematográfica, o en los fragmentos que componen la obra de Mundy, todos ellos existen en su condición de multiplicidad, razón por la cual –como dice Benjamin– en estos lenguajes artísticos el aura ha quedado atrofiada.

Estos nuevos lenguajes permiten poner en cuestión paradigmas del arte clásico: la perdurabilidad, la autenticidad, el aura, el valor cultural y ritual, la originalidad, la singularidad, la unicidad, la actitud contemplativa individual de la obra. En el nuevo paradigma, Benjamin mira otros horizontes en estas nuevas artes: la reproductibilidad técnica que desacraliza la obra de arte; la copia, que legitima la obra y la convierte en un producto

de consumo; la recepción masiva; la apreciación de las imágenes en movimiento, y el aura atrofiada. Las teorías filosóficas vinculadas al marxismo trabajan bajo la idea de la *producción* del arte, a la que se acogen los vanguardistas: sumergen la idea del genio creador e impulsan la idea de que es posible crear con el material ya existente (bien se puede pensar, por ejemplo, en Marcel Duchamp y su famosa obra *Fuente* (1917), un urinario al que el mismo Duchamp decide nombrar como obra de arte).

Dicho esto, es necesario hacer una parada en las cualidades periodísticas, fotográficas y cinematográficas que adopta Hilda Mundy, particularmente en su opúsculo, y para eso es importante pensar (en principio) en su sugerente título: *Impresiones de la guerra del Chaco* es justamente eso: es un conjunto de *impresiones*. Mundy conserva una impresión de la imagen: por un lado la captura (como si se tratara de una fotografía tomada repentinamente), y por otro lado la suelta. Por un lado la tiene, y por el otro lado solo conserva de esta una sensación, un sentimiento que sugiere algo; es un juego incierto de sujetar y soltar. Las salas de redacción, los cines, las cámaras fotográficas aluden a esa fascinación por la modernidad, en palabras de Jorge Schwartz: “lo nuevo aparece en las imágenes que inundan la poesía, sometida a la modernolatría ostensible del culto a la máquina, verdadero *golem* de las vanguardias” (2002: 51).

Como su escritura se compone de fragmentos, y a su vez de impresiones, es inevitable no prestar atención a la inmediatez de su obra, a esa “escritura del instante” (Zavala, 2016: 35) con tufo futurista que se desprende de su escritura, futurismo al que Mundy alude y al que se adhiere explícitamente tantas veces. En efecto, la nueva consolidación del arte (siendo el cine su gran representante), como un producto que opta por su reproductibilidad técnica y mecánica se inició con el *Manifiesto futurista* (1919) de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), texto al que Hilda Mundy alude en “Futurismo”, un artículo que aparece por primera vez en *Revista de Bolivia*.

Publicado en julio de 1937, “Futurismo” expresa el resultado de su lectura de los manifiestos futuristas (sobre todo del primero) en relación con su propia escritura:

[...] Como abomino del hábito de los detalles, he aquí en síntesis la reacción que me produjo:

A las primeras páginas: una pequeña desazón. –El fondo, el *maquet* mismo de la tendencia me pareció magnífico, pero... el lenguaje muy antidiplomático, muy patán. Lógico. El estallido de aquellos cohetes subversivos hirieron [*sic*] mis sensitivas orejas.

[...] Cuando concluí no pude más: Con una prueba de comunicación magnética, –ídem, como se descarga una batería eléctrica– envié un mensaje de adhesión al espíritu demoledor de Marinetti.

Perdonad mi arrebato mágico: Reconozco un protoplasma común entre el futurismo y mi tendencia personal. Tardíamente recién acabo de descubrirlo. Me identifico con esta escuela hecha para demoler todo lo «pasado» y erigir sobre sus ruinas un algo «nuevo». –Aún más: me seduce como un ícubo bello y atractivo. (Mundy, 2017: 353-354)

El *Manifiesto futurista* fue el primero de este tipo en escribirse, como Jorge Schwartz se refiere: “[E]l futurismo toma la delantera de todos los *ismos* como violenta reacción contra la burguesía de la época, contra el arte museológico y contra todo parámetro pasatista” (2002: 42), y con este se dará inicio a la vanguardia histórica.

Este manifiesto se compuso como una guía, es una declaración de intenciones, un enumerando de requisitos y advertencias para sus lectores y espectadores. Los futuristas, encabezados por Marinetti, supieron que lo que hacían era tan novedoso que necesitaban explicarse; de hecho, uno de los aspectos que Mundy comparte con los futuristas es efectivamente la necesidad de presentar la novedad de sus escritos o excusar las faltas de coordinación de su propia escritura a través de textos que se muestran como prólogos y advertencias, pero que en verdad son manifiestos¹⁰: un “proyecto teórico que se postula como renovador, una voz –autoritaria, reflexiva o paródica– que se alza contra el pasado, un intento por introducir una nueva sintaxis poética, en fin, un ‘grito revolucionario’” (Schwartz 1982:12).

Por sus manifiestos, Mundy y futuristas dejan en claro el entramado –o si se quiere, los engranajes– que componen sus obras, y la intención renovadora de sus propuestas artísticas. En consecuencia, es posible pensar estos manifiestos, instrucciones y advertencias al lector como la necesidad de explicar un vínculo que no se había dado antes, el vínculo entre el arte y el desarrollo de la civilización mecanizada y tecnológica de los primeros años del siglo XX. El cine, las revistas, por ejemplo, son el símbolo más claro de ello y son, en muchos sentidos,

¹⁰ En palabras de mismo Jorge Schwartz: “Existen textos poéticos, carteles, murales, cartas abiertas, poemas, prefacios e introducciones que, aunque no se presenten bajo el rótulo específico de manifiestos, presentan una escritura manifiestaria inconfundible” (1982:12)

la inspiración de Mundy para componer sobre todo *Impresiones...*, una narración a la que (obediendo a las tendencias vanguardistas) bien se puede definir como la composición fárrago¹¹ de la guerra del Chaco.

Mundy decide explicar y exponer su propio proceso escritural, un proceso escritural que se arma sin solemnidad alguna ante la mirada de su lector, quien es capaz de reconocer los fragmentos que componen su obra, un lector que además reconoce aquello que tanto pregonan los futuristas: el instante, la aceleración, el impulso febril en su composición. La obra de Mundy representa ese “desplazamiento del mundo antropocéntrico a otro tecnocéntrico” (Torrent, 2009: 31): los engranajes que componen su obra pretenden sustituir los discursos solemnes, románticos, profundos.

En el opúsculo de Mundy se puede leer la frase que Benjamin toma de Duhamel cuando se refiere al cine: “Ya no puedo pensar lo que quiero pensar. Mis pensamientos han sido reemplazados por imágenes en movimiento” (*ibíd.*: 2015: 58). Como explica Benjamin, Duhamel percibe ese bombardeo perceptivo, la atención distraída a causa de las imágenes movilizadas que terminan por sustituir los pensamientos, vértigo que experimenta el *flâneur*, el paseante de la gran ciudad, eso mismo que Mundy experimentará, tal como se verá más adelante.

Sometido al estro febril de su escritura, comparable a las sensaciones que el cine despierta en Duhamel, *Impresiones...* está confeccionado a manera de los angelotes de Fra Angélico: sobre la base de la pura inspiración, espontánea, y por lo tanto asentada sobre las arenas movilizadas del bombardeo perceptivo. Así, cuando la autora evoca la “pluma que vuela” (Mundy, 2017: 138) o esa intuición y presentimientos de mujer con los que sus “dedos agarrotados de frío” (*ibíd.*: 140) escriben “cuentos guerreros, aires moribundos, amores crucificados” (*id.*) que vaticinan los hechos de guerra, ella casi describe su escritura como un ejercicio involuntario en el que se engranan la verborrea y el silencio.

Debido a los guiños a la vanguardia futurista, presentes en varios de sus textos, no deja de llamar la atención que la obra de Mundy aparece en los últimos estertores del

¹¹ Este término está prestado de la anotación titulada “Políticos”, en el que se dice: “Los políticos, los canallas políticos a quienes sentaremos responsabilidades en la etapa-fárrago de nuestra Historia” (Mundy, 2017: 148).

vanguardismo histórico¹², por lo que su adhesión al manifiesto de Marinetti (escrita 30 años antes) llama mucho más la atención. En todo caso, es sugerente especular que su militancia por el futurismo no solo tuvo que ver con la estética que impulsó la guerra, sino la estética que se conquistó después del cese el fuego.

Habrà que recordar que, a diferencia de otros grupos vanguardistas, los futuristas buscaban la renovaci3n no solo del arte, sino tambi3n de la sociedad¹³, y la Primera Guerra Mundial se present3 como el escenario perfecto para lograr que el arte intervenga y trastoque la vida cotidiana. En 1914 los primeros futuristas estuvieron dispuestos a morir en los campos de batalla por razones no solo pol3ticas, sino sobre todo est3ticas: con la conflagraci3n b3lica encarnaron la belleza de la m3quina, la belleza de sus formas y dinamismos. Con la guerra se hizo visible la intromisi3n de la t3cnica y la ciencia en la vida cotidiana y en el arte, adem3s del quiebre con el pasado y las ansias por la renovaci3n, aspectos futuristas de los que Mundy hace eco cuando afirma que “la guerra enfocada desde un punto de vista intelectual es un viento de renovaci3n” (2017: 169).

Asimismo, al igual que en la Primera Guerra Mundial, al concluir la contienda del Chaco se hizo latente el t3pico del cuerpo desmembrado, y del sujeto desmembrado. Por primera vez la prensa publica im3genes de cuerpos destrozados, y Mar3a Verchili, en su art3culo “T3cnica, m3quinas, futurismo y fascismo” explica sus consecuencias est3ticas en el nuevo arte:

[...] El cuerpo humano se percibe como un artefacto, la pieza de una cadena de montaje en la que opera junto a otros artefactos, todos ellos engranajes de un proceso de producci3n fragmentario y despersonalizado [...]. Mientras que la manufactura industrial organiza el proceso de producci3n en torno al ensamblaje m3ltiple de fragmentos que confluyen en una l3nea 3nica, los artistas insisten en descomponer toda unidad lineal recibida y hacer de la obra la exhibici3n transgresora de partes. La l3nea es un concepto tan constitutivo de las vanguardias como lo es del fordismo, solo que en un sentido contrario. La ruptura que desencadenan las vanguardias se produce en la forma de una descomposici3n o des-ensamblaje de fragmentos,

¹² Jorge Schwartz afirma que: “A fines de los a3os veinte comienza a configurarse el ocaso de los movimientos vanguardistas, especialmente en lo referido a su car3cter experimental” (2002: 38), por lo que Mundy bien se adhiere a una vanguardia m3s bien tard3a.

¹³ Es importante destacar las declaraciones fascista que vierte Marinetti en el *Manifiesto futurista*, cuando afirma que la guerra es la 3nica manera de higienizar el mundo. Es necesario notar que los vanguardistas posteriores solo retomaran las ideas de experimentaci3n y de renovaci3n de los futuristas.

cuyo resultado es una obra inorgánica y, según los patrones clásicos, disfuncional. (2012: 94-95)

La historia-fárrago que cuenta Hilda Mundy, con fragmentos, vacíos y silencios que se tejen ante los ojos de su lector responde –como dice Verchili– a un afán por “des-ensamblar” (*id.*) la línea de la historia de la guerra del Chaco. Mundy confecciona la historia con absoluta libertad, renuncia al convencionalismo del género, cuestiona los dogmas, las reglas y los preceptos a los que califica de “estuches arqueológicos muy molestos para la sensibilidad moderna” (2017: 354). Mundy evoca una libertad creadora tan absoluta que ha decidido ignorar la tradición literaria, los cánones, para situarse en la cotidianidad, bamboleándose entre su oficio como periodista y como escritora vanguardista, fusionando (al igual que los futuristas y anarquistas) su vida con su obra, se dona a la literatura, se ficcionaliza.

Como militante anarquista y escritora futurista (esa que pretende cambiar las fibras de la sociedad y confunde su obra con la literatura en una alegre libertad) la nota escrita el 26 de junio de 1935 –mencionada ya en el capítulo anterior, y de la cabe resaltar la proximidad del cese el fuego (14 de junio de 1935)– cobra más sentido:

Ya es tiempo de cargar la prosa femenina con un poquito de pasta explosiva. Arreciar los vocablos y sacar un poco de filo al estilo.

La literatura vanguardista nos abre un horizonte propicio. Podemos explorar lo inexplorado. Allí donde nadie a [*sic*] colocado el barniz de una frase, al momento debiéramos estar nosotras, para iniciar un esbozo de una literatura nueva, no exenta de feminidad, pero fuerte. (Mundy, 2017: 209-210)

Ciertamente, Hilda Mundy se convierte en uno de los referentes más audaces de este “deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte” (Schwartz, 2002: 49) que pregonaba el vanguardismo y el anarquismo, y no sin razón es llamada por Edmundo Paz Soldán como la única escritora de vanguardias en Bolivia (y una de las pocas en Latinoamérica) (2015: 7). Cabe resaltar que, aunque explícitamente la autora se refiere a *Pirotecnia* como un “Ensayo miedoso de literatura ultraísta”¹⁴, habrá que referirnos a ella

¹⁴ Tanto en sus tesis de maestría y de doctorado como en su ensayo introductorio de *Obra reunida*, Rocío Zavala se acerca a la obra de Mundy particularmente desde el ultraísmo. Por su parte, Zulema Ballesteros, en su tesis de maestría, también se aproxima a Mundy desde esta vanguardia literaria.

como una escritora que cruza varias vanguardias, como se refiere Edmundo Paz Soldán: “Mundy se muestra como un espíritu lúdico cuyas influencias pasan por Ramón Gómez de la Serna [...], el modernismo de Julián del Casal, el futurismo de Marinetti, el dadaísmo [...]” (*id.*); sin embargo, también es posible encontrar en su escritura la simultaneidad del cubismo, y la intensidad sensorial de la vida cotidiana en la urbe del vibracionismo, ismo que se cruza con el ultraísmo porque ambos nacieron en un contexto marcado por el dinamismo urbano (Sartor, 2012).

Es posible especular que el espíritu vanguardista de Hilda Mundy nació influenciado por las revistas de corte anarquista que llegaron a Oruro, revistas que además exponían en sus filas escritores, poetas y grandes intelectuales del resto del mundo. Quizás su afición tardía por esta corriente literaria sea la razón por la que Mundy cruza libremente todos los ismos, aunque su asidero es el futurismo, la primera vanguardia de quiebre. Sobre ese asidero, Mundy arma –cual engranajes– la historia fárrago de la guerra del Chaco o, lo que es lo mismo, su íntima historia de la guerra del Chaco.

Locus de la enunciación: Impresiones de la guerra del Chaco o la íntima historia de la guerra del Chaco

Escrita en la Oruro de los años 30, en la obra de Hilda Mundy nace otro motivo que justifica su larga permanencia en el olvidadero: su retina prefirió las formas vanguardistas que emergían en las ciudades modernas de Latinoamérica para escribir su íntima versión de la guerra del Chaco. Así, si bien varios críticos afirmaron que la literatura vanguardista se dio tardíamente en Bolivia por la guerra¹⁵, la obra de Mundy es una alegre excepción. Es más, ella se propone escribir sobre la guerra desde la ciudad, desde las nuevas manifestaciones artísticas, literarias y periodísticas que surgen en las ciudades modernas y que permiten que ella proponga hablar de la guerra desde la vulgaridad de la vida cotidiana.

¹⁵ Al respecto, véase: *El árbol y la piedra: poetas contemporáneos de Bolivia*, de Eduardo Mitre.

Si se hila finamente es fácil encontrar las hebras que Mundy teje con Ramón Gómez de la Serna, así es como se cae en cuenta que la orureña no deja cabo suelto, y que mencionarlo no es un gesto fortuito; por el contrario, Ramón y su anarquismo literario alimentan la obra de Hilda Mundy. En la oscura maquinaria de la rotativa orureña¹⁶ en la que Mundy publicó gran parte de su producción es muy posible que ella se encontrara con los escritos de Gómez de la Serna: poeta anarquista, vanguardista, compositor de greguerías, escritor de posguerra, periodista, poeta difícil de clasificar pero, sobre todo, “uno de los más potentes iluminadores de la vida diaria y del lenguaje diario” (Umbral, 1978: 25), características fácilmente reconocibles en la obra de Mundy.

Este es el punto de partida para una veta importante en Gómez de la Serna y en Hilda Mundy: la sobre-valoración de la vida cotidiana. Sí, la cotidianidad, pero cuando se está pasando por un hecho extraordinario, por ejemplo, la crisis posbélica. El español se inicia escribiendo desde una España sumida en una profunda depresión originada por la guerra Hispano-Estadounidense, a finales del siglo XIX; Mundy escribe desde la crisis de la guerra del Chaco. Ambos escritores alumbran la vida ordinaria y hacen poesía con las palabras menos apropiadas, con las palabras menos pertinentes. Ambos autores en el fondo poetizan la banalidad de la vida ordinaria en la ciudad cuando su contexto nacional pareciera demandar escritores más serios, más acordes a su realidad.

Al referirse a *Pirotecnica*, Ayllón (2004) resalta la particularidad tanto de Mundy como de su obra, y afirma que ambas “se suspenden en el tiempo de la creación literaria en Bolivia, es decir se ubican al margen (en el sentido literal de la palabra) de todo lo que se producía en su momento” (*ibíd.*: 16). Aunque lo que afirma Ayllón es del todo cierto, es necesario notar que, si bien Mundy se suspende en el tiempo, no se suspende en el espacio: la ciudad moderna que le acoge, ese espacio que no inspira historias heroicas, grandes acontecimientos ni define el rumbo de la nación; por el contrario, en relación con los campos de batalla, las ciudades se convierten en espacios deslucidos, de permanente espera.

¹⁶ En la sección *Prisma* del periódico *La Patria* se publicaron notas sobre los movimientos artísticos y literarios en Europa y es posible pensar que fue a través de este medio que Hilda Mundy llegara a conocer no solo la obra de Gómez de la Serna, sino también de otros autores vanguardistas.

Mientras las retinas de los escritores bolivianos están puestas en los campos de batalla, las de Mundy permanecen en la ciudad, siendo el “reino oscuro de las maquinarias” (2017: 174) el lugar ciudadano mundyano por antonomasia. En consecuencia, es casi una obviedad considerar que una de las pocas obras vanguardistas nacionales, que nació en sintonía con la tendencia latinoamericana, tenía que proceder de las manos de una mujer como Hilda Mundy principalmente por dos razones: su confinamiento en la ciudad durante la guerra, y el fuerte impacto de la ciudad moderna en las letras. En efecto, *Impresiones de la guerra del Chaco* está traspasada tanto por los tópicos nacionales (por ejemplo, la búsqueda de la identidad nacional), como por la imitación de las corrientes literarias de la época, convirtiéndose en una suerte de bisagra, en un puente entre la generación del Chaco y la vanguardia latinoamericana. Atravesada por el cosmopolitismo y el regionalismo, el lugar desde el que escribe la orureña adquiere una importancia singular: su obra está condicionada por su mirada, desde dónde mira y cómo mira, y desde donde siempre escribe con esa mirada particular de cronista de la ciudad en inmediata posguerra.

Bajo las circunstancias bélicas que le tocó vivir, no es un detalle menor que Mundy sea una *escritora mujer*, eso, si se considera la incursión de las mujeres en los medios escritos – tal como se explicó en el capítulo anterior–, lo que para principios de siglo XX significa que las escritoras se tambalean entre la esfera pública y la privada. No es fortuito, entonces, que Hilda Mundy no solo invite a la formación de una nueva literatura femenina y vanguardista que se gesta durante la guerra y como consecuencia de los cambios en la cultura femenina (2017: 210), tampoco es fortuito que en el paso tambaleante entre la esfera privada y pública su voz se diluya alegremente, indiferente a si se trata de la prensa, a un opúsculo íntimo o a su propuesta literaria. En palabras que la autora recoge de “[u]n experto culinario” (seguramente un lector suyo que habría de escribir contra la orureña): “«Hilda [,] aplicando su ojo derecho a todas las aberturas íntimas y públicas»” (Mundy, 2017: 217)¹⁷.

¹⁷ Habrá que recordar la nota al pie de página número 3 del primer capítulo de este trabajo en el que se refiere al libro *Mistura para el bello sexo. Las mujeres en la prensa chuquisaqueña del siglo XIX*. Entre otros temas, en el libro antedicho se explica sobre la posibilidad de la prensa decimonónica de “hacer públicos hechos personales que por uno u otro motivo podían ser de interés para los lectores” (2004: 67-68), uno de los tantos guiños que demuestran la difuminación entre lo público y lo privado en la prensa del siglo XIX, particularidad que evidentemente retoma Mundy para sus propios fines.

Mundy es un ejemplo aislado en Bolivia de lo que Leonardo Cisternas constata en su tesis doctoral *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea* (2006): la aparición de la literatura moderna coincide, y es paralela, con el desarrollo de las grandes ciudades, por lo que –como indica el mismo investigador– existe una relación casi simbiótica y dinámica entre la literatura y el espacio. No es casual, entonces, que en Bolivia sea una mujer quien geste entre sus manos no solo una de las manifestaciones de periodismo más anarquistas de la época, sino una de las primeras obras vanguardistas. En este sentido, Eduardo Mitre encuentra que Mundy es “la encarnación femenina del *flâneur* [sic] baudelairiano” (2010: 23), esa paseante nocturna de la urbe moderna cuya escritura se gesta en la marcha, “al paso por los varios espacios urbanos desde donde observa el paisaje y el espectáculo ciudadano poblado por personajes intempestivos” (*id.*).

Obediente a su espíritu noctámbulo, tan propio del *flâneur* que describe Benjamin¹⁸, Mundy aprecia la noche para escribir “en la tristeza del hogar silencioso las vanguardias más risueñas y jocosas «Las bocinas», «El peso de las palabras», «Cubilete de dados»” (Mundy, 2017: 144), los tres, textos publicados en *Brandy Cocktail*. Así también, Mundy aprecia la noche para escribir *Impresiones de la guerra del Chaco*: “La vorágine de los hechos nos sorprendió a todos, y ahora comienzo a tejer la reseña de tres años en una sola noche. Noche quinta de la cimentación de la paz, o sea el 17 de junio de 1935”¹⁹ (2017: 143), se dice en la anotación titulada “Intermedio”.

Como *flâneur*, Mundy lee en “los atardeceres de cielo rojo” (*ibíd.*: 136) el atavismo fatídico de la guerra porque “[h]abía nubes en el horizonte...” (*id.*); descubre el ritmo de la estación de trenes, su ir y venir llevando a “hombres fuertes” y regresando con “hombres débiles y gemebundos” (*ibíd.*: 140). En su caminar por la ciudad advierte cómo el viento – “el pícaro viento” (*id.*)– le trae un trozo de papel en sus manos, y con este descubre que: “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 en las trincheras” (*ibíd.*: 147).

¹⁸ Véase *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, de Walter Benjamin.

¹⁹ Las fechas no son datos fortuitos; por el contrario, es importante notar que el protocolo de paz fue firmado por los cancilleres Luis Alberto Riart y Tomás Elío, de Paraguay y Bolivia respectivamente, en la madrugada del 12 de junio de 1935 en Buenos Aires. Mundy hace referencia al evento en la anotación titulada “Los mercachifles...”.

Con el propósito de estudiar al sujeto nacional y los proyectos de nación que aparecen en la literatura boliviana, en *La patria íntima* (2007) Leonardo García Pabón advierte que cada hito de la literatura boliviana está sujeto a condicionamientos propios de su momento histórico y de sus horizontes ideológicos. En este entendido, no es casual que, aunque la crítica literaria no encontrara elementos para incluir a Mundy dentro de la generación de los escritores del Chaco²⁰, la autora orureña comparte (desde su particularidad) una semejanza trascendental con sus colegas poetas, la importancia que adquiere el *locus* de la enunciación: por una parte, los autores que describen las áridas arenas del Chaco; por otra parte, la autora orureña que describe los aires de modernidad y renovación de la ciudad. Mientras la narrativa del Chaco explica que el soldado boliviano tiene como verdadero enemigo el hostil y desconocido paisaje que le rodea (Siles Salinas, 2013), Mundy escribe desde la ciudad, donde aparece una nueva intelectualidad urbana, donde surge un tipo de escritor y de lector, donde aparecen géneros literarios y periodísticos de masas, y donde surge el lenguaje moderno y las modas (Cisternas, 2006). En todo caso, escritores de la narrativa del Chaco e Hilda Mundy legitimaron sus discursos bélicos y posbélicos desde la singularidad de su propio *locus* de enunciación.

Lejos del Chaco, Mundy comparte con estos escritores y excombatientes la trascendencia que adquiere el lugar desde donde se escribe y, con ello, la importancia del *locus* de la enunciación durante la guerra. Mientras los escritores se ocupan de los campos de batalla, Mundy –y Yolanda Bedregal, como ya se mencionó– escribe desde la ciudad moderna. Si se considera su atributo de *flâneur*, habrá que notar que Mundy es una *flâneur* sinigual: así como escribe sumida en la ciudad moderna, lo hace también “en la tristeza del hogar” (Mundy, 2017: 144), apartada de ese ojo público interesado en conocer los sucesos acaecidos en las áridas tierras chaqueñas, en el lado opuesto del interés nacional, patriótico, al margen de los hechos históricos, alumbrando la cotidianidad. Sí, la obra de Mundy está atravesada por su particular mirada, una mirada que tiende a esa anarquía que se desentiende

²⁰ Esto, considerando que hasta antes de la publicación de *Impresiones de la guerra del Chaco* de Mundy se conocía su faceta más vanguardista y contestataria, y no así su punto de vista sobre la guerra.

de discursos solemnes, y que mira la cotidianidad para hacer poesía con las palabras más impertinentes.

Así, *Impresiones...* deja entrever su *locus* de enunciación: ahí, en casa, paseando por la ciudad, en la redacción de un periódico o en el cine. Mundy escribe de la guerra recogiendo en su marcha por la ciudad detalles de la vida ordinaria, copiando de Ramón Gómez de la Serna y de Marinetti esa capacidad de valorar y sobre-valorar la vida cotidiana, las palabras menores de la existencia, que son las que constituyen la historia mejor que los grandes acontecimientos, en una decisión natural y espontánea de ponerse al margen de la Bolivia crucial de su tiempo.

La obra de Mundy, tanto la periodística como la literaria, tan arraigada al lugar desde el que escribe, refleja su interés por nombrar todo lo que ve a través de su limitado lugar de enunciación. Así, desde la vulgaridad, y a través de detalles cotidianos, afirma que se “bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera” (2017: 135) ¿la razón?: “... yo no sabía escribir cosas de fondo” (*ibíd.*: 144), dice la orureña.

Desde el lugar desde donde escribe, Mundy es capaz de “transubstanciar al papel” (2017: 143) los síntomas que develan el cáncer por el que atraviesa la sociedad boliviana que vive las secuelas de la guerra. La escritora orureña asume una posición de observadora, pero ubicada siempre desde el “reino oscuro de las maquinarias” (*ibíd.*: 174): las redacciones orureñas, desde donde revela las verdades incómodas de la conflagración que se ocultan en las comisuras de los pliegues de la Historia, pliegues que no son otra cosa que los detalles de la vida cotidiana que hubiesen sido olvidados ante los hechos de la sobrecogedora guerra de no ser por aquella irreverente cronista de la ciudad, detalles que le cuestan su permanencia en su natal ciudad.

Desde la soledad de la ciudad moderna, noctámbula como es ella, Mundy confecciona un testimonio de la guerra muy poco usual. Con *Impresiones...* la escritora orureña demuestra que la guerra es un suceso que también se vive en la urbe, desde donde es capaz de narrar los acontecimientos bélicos a través de una mirada singular, atravesada por una subjetividad femenina que se mueve libremente entre la esfera privada y la esfera pública, entre la soledad de una casa vacía y la rotativa del periódico local.

Aunque está confeccionada con fragmentos de su obra poética y periodística (como se refirió anteriormente) que se ensamblan y crean una posibilidad infinita de historias de la guerra del Chaco, *Impresiones...* se erige desde una intimidad que no sale a la luz sino después de la muerte de la autora, décadas después del cese el fuego. De noche, en la soledad de su casa vacía, Mundy contempla la incertidumbre, la espera, la muerte, y su relato que prometía ser bebido como “un helado cualquiera” (2017: 135) también anticipa al lector su incapacidad para narrar los hechos históricos de la guerra del Chaco.

El tedio mundyano y la levedad

Aunque con sus particularidades debido a la guerra, la modernidad en las ciudades bolivianas de los años 30 es comparable a la de las urbes que sufren con mayor fuerza los efectos de esta, como es el caso de Buenos Aires. De hecho, tal como sucede en la ciudad porteña, en la urbe orureña de principios del siglo XX también se vive una “cultura de mezcla” (Sarlo, 2003: 16). Como Beatriz Sarlo se refiere: en ambas ciudades se gestan renovados discursos políticos, nacen estéticas, se desarrollan nuevos lenguajes y percepciones del mundo, además, se impulsan nuevos medios de consumo y distribución masivo.

A consecuencia de esta cultura de mezcla, en las ciudades modernas convergen dos escenarios. Así, por ejemplo, a decir de Hilda Mundy, Oruro de esos años “es el New York Boliviano” (2017: 324) y a la vez que “es un pueblo simpático” (*ibíd.*: 325). Oruro representa esa cultura de la mezcla: en un solo espacio confluyen la fachada capitalista y la pobreza recalcitrante a consecuencia de la Gran Depresión de 1929 y de la guerra; aparecen la clase proletaria como resultado de la migración campo-ciudad y el auge del estaño y, con ello, los discursos anarquistas y socialistas; interactúan la modernidad europea y el tradicionalismo orureño; conviven el criollismo local y la vanguardia traída desde el exterior. Además, en esta cultura de mezcla hay una particularidad ineludible y fundamental que sucede también en el resto de las urbes modernas: la contradicción de una ciudad en la que “se vive a una velocidad sin precedentes [...]. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones” (Sarlo, 2003: 16), pero donde paradójicamente está latente el abrumador aburrimiento. Esta cultura de mezcla despierta

“ese cansancio frenético o enervamiento de los sentidos que lleva inevitablemente a la indiferencia por exceso de estímulo” (Cisternas, 2006: 201) que sufre el hombre *blasé*, el hastiado.

En “Las grandes ciudades y la vida moderna” (1986), Georg Simmel dice que el “fundamento psicológico sobre el cual reposa el tipo *citadino* es la intensificación de la vida nerviosa, que proviene de una sucesión rápida e ininterrumpida de impresiones, tanto internas como externas” (sección La gran ciudad: párr. 1), tema también abordado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. El sistema nervioso –incapaz de reconstituirse una y otra vez, acosado por la abrumadora velocidad de las impresiones– finalmente llega al hartazgo, que es la particularidad del individuo *blasé*. En palabras de Simmel: no existe un “fenómeno más exclusivamente propio de la gran ciudad que el hombre *blasé*, el hastiado” (sección El *blasé* o hastiado: párr. 1).

En su ensayo dedicado a Hilda Mundy, Eduardo Mitre (2010) intuye la esencia *blasé* de la poeta orureña. Según Mitre, la anarquía de Mundy se justifica por razones más psicológicas que ideológicas, que devienen del impacto de la modernidad latente, en las ciudades, como se lee en “XXVI”:

Todas las vidas tienen una pauta gastada, motosa de sensaciones.
La facultad de «sentir» novedosamente se circunscribe radialmente a un campo limitadísimo.
Ni la existencia del mendigo cuyo estómago está a merced del viandante, puede grangearse [sic] la gracia de lo «inesperado» de lo «insólito».
El único papel digno de envidiarse es el del agitador anarquista de pasta destructora.
Porque vive al borde del «acaso» y la «circunstancia» con una magnitud de anticristo diabólico, disolvente, explosivo, siniestro. (2004: 99)

Para comprender la potencia anarquista de Mundy al que Mitre se refiere, esa que también nace del hastío, habrá que considerar la atmósfera desde la cual ella escribe, y para ello es necesario recordar el escenario que antecede a la guerra del Chaco: la coincidencia de dos revoluciones industriales que propiciaron el paso vertiginoso a la modernidad, lo que transformó a toda la sociedad boliviana de principios del siglo XX. Bajo ese lente, Eduardo Mitre lee el aburrimiento de Mundy también como una experiencia ligada a la ciudad moderna. Según Mitre: “Ese rechazo de la monotonía explica su simpatía por el anarquismo cuya justificación para ella pareciera ser de índole [p]sicológico, no ideológico” (2010: 34).

Por su parte, Virginia Ayllón y Cecilia Olivares afirman que “esta urbe proviene del apagamiento del ritmo natural de las cosas, de instaurar el ruido (de la grúa) como cifra ordenadora y conquistadora” (2002: 180), estímulo que en vez de crear asombro provoca el aburrimiento, “que ella determinará como signo de los habitantes privilegiados de la urbe” (*id.*).

La Oruro que vio Mundy es una ciudad que consolida en sus entrañas el auge minero, la inmigración extranjera, y que es el centro ferroviario. De primera mano Hilda Mundy seguramente comprendió –como los anarquistas y socialistas de su tiempo– que las nuevas tecnologías no solo traerían progreso, sino también la transformación de la mano de obra, que desde el capitalismo puede ser fácilmente reemplazada, devaluada, o de la que se puede prescindir. Por otra parte, y tal como Mitre, Simmel o Benjamin se refieren, los sentidos o las impresiones, sometidos constantemente a nuevas experiencias, sobreexcitados por los avances tecnológicos hasta su aturdimiento, tuvieron que afectar, en alguna medida, la psicología de quienes sufrieron las consecuencias de la guerra. En este panorama, la poeta manifiesta una especie de crisis de los sentidos, agobiados (y peligrosamente fascinados) por lo que impulsa el capitalismo y la modernidad: el consumo desmedido. En correspondencia, Mundy dice: en esta era maquinista “[e]l hombre acabará por lubricarse y medir su capacidad de consumo” (2017: 164).

En Mundy, la maquinaria moderna se convierte en un tintineo incesante que se despojará de todo asombro, obediente a su hechura, aburrido, al igual que la “facultad de «sentir»”, que “se circunscribe radicalmente a un campo limitadísimo”, se aclara en “XXVI” (Mundy, 2004: 99). La exposición constante a las impresiones o el consumo desmedido de los estímulos desproveen de asombro incluso a los hechos más extraordinarios. En palabras de Eduardo Mitre, “la repetición sustrae o anula el carácter maravilloso o inefable de la naturaleza” (2010: 34). En consecuencia, lejos de su Oruro natal, ya en la guerra, “Partida del primer contingente” dice: “Mi psicología deseó siempre rasguñoses [*sic*] que la hiciesen vibrar, la ocasión me ofreció en proporción desmedida a mi capacidad de consumo” (Mundy, 2017: 139).

En esa cultura de la mezcla a la que se refiere Sarlo habrá que destacar un síntoma de la poesía moderna que se teje en el opúsculo de Mundy: ante el encuentro de dos escenarios

contradictorios, disonantes, en *Impresiones...* está siempre latente una laguna escritural, una oscuridad que se traduce en su incapacidad para representar la guerra con “bellezas de estilo, rigideces de historia o frases de filosofía honda y meditativa” (2017: 135).

La escritora orureña expone sin pudor los engranajes con los que arma su obra mientras advierte con fingida candidez de sus “faltas de coordinación” (*id.*), y dice en varias oportunidades que no puede “escribir suceso por suceso, ni analizar cada contingencia” (*ibíd.*: 143) porque no sabe escribir “cosas de fondo” (*ibíd.*: 144). Cinco días después de firmado el tratado de paz (en “Intermedio”), Mundy hace un recorrido por la guerra a través de su memoria, una memoria de la que muchos detalles se han fugado, cuyo “espíritu enfermo de neurastenia y recuerdos, revive la guerra pasada como un sueño de pesadillas” (*ibíd.*: 143).

En *La estructura de la lírica moderna* (1959), de Hugo Friedrich, se hace referencia a un aspecto que cruza toda la poesía moderna: la oscuridad que la envuelve, un lenguaje deliberadamente ininteligible que resulta de esa tensión disonante, llamada cultura de mezcla por Beatriz Sarlo. Debido a esa oscuridad –dice Friedrich– el poema moderno aspira a “alejarse cuanto sea posible del empleo de expresiones unívocas [...] cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas” (*ibíd.*: 15); en este sentido, el autor advierte que:

Si el poema moderno se refiere a realidades –ya de las cosas, ya del hombre–, no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las traspone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndoles en algo extraño a nosotros. El poema no pretende ya ser medido con lo que vulgarmente se llama realidad [...]. La realidad se halla arrancada del orden espacial, temporal, material y espiritual y dejada al margen de las distinciones, indispensables para una orientación normal del mundo, entre lo bello y feo, próximo y lejano, luz y sombra, dolor y goce, cielo y tierra. (*ibíd.*: 15-16)

Por sus características ligadas a “lo fragmentario, confuso, ‘mera acumulación de imágenes’, noche (en lugar de luz), ‘abocetamiento ingenioso’, ‘sueño inestable’, ‘tejido desigual’” (*ibíd.*: 23), el arte moderno se caracteriza por crear un vacío disimulado con su espectador. “Bipersonalidad. Agitación” (*ibíd.*: 144), expresa Mundy en su opúsculo: dos palabras que resumen los efectos de la modernidad en la urbe orureña, la cultura de mezcla que se encarna en su escritura, su tránsito alegre por la esfera pública y privada, todos estos,

atributos disonantes que entraman su verborrea ante “la vorágine de los hechos” (*ibíd.*: 143) y su incapacidad para asir la guerra.

[...] Mi espíritu enfermo de neurastenia y recuerdos, revive la guerra pasada como un sueño de pesadilla.

Con estas líneas no hago más que dar vida a lo que pasó. Quien sabe a lo que no vale la pena, porque es y será causa de la ruina de nuestra institucionalidad. Pongo un poco de fibra de mi corazón al muñeco de aserrín que pasó.

Diríase que la mayoría de lo acaecido se pierde y ya muy poco queda para transubstanciar al papel.

Perdónese el orden, el detalle y la presentación de estos apuntes. (*id.*)

No es casual, entonces, que Ayllón y Olivares leyeran en Mundy la posibilidad de encontrar la *otra* historia de la guerra, la íntima historia:

Ni siquiera la [historia] “popular” o la “no oficial”, sino la íntima historia de quienes viven, sufren y también de quienes disfrutan la guerra está puesta en el borde exactamente opuesto al texto patriótico, cívico o al oficial, al texto sacro. (2002: 176)

Además de ser un gesto tan propio de la lírica moderna, el silencio es sin duda alguna un rechazo por hacer discurso, es una invitación al juego. La anarquía de Mundy, esa que también que proviene del espíritu *blasé* de la urbe moderna, encuentra en el silencio un espacio propicio para atomizar el sistema, el orden, la coherencia del discurso, es un “atentado a la lógica” (Mundy, 2004: 41), intención que sin duda se resume en el texto introductorio de *Pirotecnia*: “Estos pequeños opúsculos, dispersos, rápidos, «policoloros» representan: NADA [...]” (*id.*): “Ergo, al escribir no se plantea seguir tradición alguna o fundar algo” (Ayllón y Olivares, 2002: 179)

Mundy quiebra la continuidad tanto de la tradición como de su escritura. Su anarquía le permite desconocer límites y pertenencias, tiende al juego de la mezcla, a la contradicción, a la construcción de una obra infinita hecha de fragmentos, obra que siempre se está escribiendo, inacabada. Ella rompe con la tradición burguesa y con el realismo fundamentalmente sombrío y pesimista, y sin embargo ella pretende hacer “NADA”.

Por su naturaleza tan contradictoria, no sería descabellado encontrar una relación silenciosa entre *Impresiones de la guerra del Chaco*, el opúsculo que permanece inédito hasta

la muerte de su autora, y la misma Mundy: pretende ser nada, ser silencio, permanecer inédito, oculto, olvidado. Así, la poeta orureña encarna el acto más bello de donación al arte, ella se ficcionaliza, y logra uno de los cometidos anarquistas y futuristas más anhelados: “destruir todo lo que separa el arte de la vida” (Reszler, sf: 5), convertir el arte en acción y la acción en arte (*id.*), gesto que Gérard de Lacaze-Duthiers define como aristocracia, término que “designa el estado del espíritu del hombre que vive estéticamente y que ha hecho de su vida una obra de arte” (Faure, 1972: 320). Al respecto, es inevitable comparar la apuesta por el silencio, por la oscuridad que emprende no solo Hilda Mundy, sino también Cesáreo Capriles, el anarquista individualista cuya muerte, a mediados del siglo XX, fue una entrega total al caos, a la nada:

Una luminosa mañana de julio de 1950, Cesáreo Capriles López se interna en la región tropical del Chapare con una fuerte dosis de morfina. Son varias las versiones que se tejen entorno a la desaparición del insigne anarquista cochabambino. Familiares y amigos emprenden una infructuosa búsqueda, derrochando recursos y energías, pero la exuberancia lujuriosa de la región jamás revela el sitio exacto donde dejó su cuerpo.

Su misteriosa muerte, rodeada de un aura de romanticismo, es la batalla final que emprende Capriles, esta vez contra sí mismo, llevando su libertad hasta el extremo final de decidir el momento de entregar su cuerpo al caos destructor/creador de la naturaleza. (N. Rodríguez, 2013: 123)

El aura mística que envuelve a Mundy, su silencio, su habitar por décadas en el olvidadero de la historia de la literatura boliviana solo revela su espíritu profundamente anarquista. Su escritura –“opúsculos, dispersos, rápidos, «policolores»” (2004: 41)– es una entrega a la NADA y que, en su caso, es una entrega de su propia vida.

Conclusiones

En este trabajo de investigación se estudió el opúsculo de Hilda Mundy, *Impresiones de la guerra de Chaco*, desentrañando los engranajes periodísticos de su escritura y analizando su particular militancia anarquista y vanguardista. Para cumplir este objetivo fue necesario hacer un acercamiento al contexto desde el cual Mundy escribió: entre la guerra y la ciudad moderna. Si por la guerra empezó su camino por las letras, la ciudad le proveyó de rotativas modernas donde no solo empezó su carrera periodística y literaria –así, en ese orden, que era lo común en la época–, sino también donde se convirtió en una lectora empedernida, y consumidora de revistas y periódicos.

Bambolla bambolla y *Obra reunida* –los trabajos compilatorios de la obra de esta escritora orureña– hicieron evidente el impacto de las revistas y suplementos en el quehacer escritural de Mundy, específicamente la anarquía literaria y las vanguardias, dos tendencias que se gestaron entre las maquinarias de las rotativas y se difundieron gracias a la modernización de las imprentas y la ampliación del ferrocarril a principios del siglo XX.

Sin duda, el paso de Mundy por las redacciones orureñas fue consecuencia de la intromisión de las mujeres en la esfera pública, posible gracias al periodismo, un oficio que les permitió no solo hablar de literatura, sino también les movió a introducir sus problemáticas privadas al ámbito público. Como se estudió en esta investigación, para inicios del siglo XX aparecieron los primeros círculos femeninos, responsables de la publicación de varias revistas, las que sin duda revelan un hito importante en la escritura femenina: el tránsito de un lenguaje poético a uno político. De hecho, el tránsito de un lenguaje a otro también fue un factor determinante para que los valores femeninos se convirtieran en aspiraciones feministas. Durante las primeras décadas del siglo XX se reconocen al menos dos tipos de feminismos: uno que se acomodó mejor a los ideales del gobierno liberal, el otro que tomó las ideas más izquierdistas.

Por su posición combativa, por sus ideales de liberación femenina, por su crítica contra la propiedad privada, por su búsqueda de la incorporación de las mujeres a la industria social, pero sobre todo por su participación en revistas de tinte obrerista, en esta tesis se demostró que Hilda Mundy tuvo mayor simpatía con el feminismo izquierdista, lo que sin duda se

manifestó en su obra. Aunque su postura es evidente, la escritora orureña nunca se involucró con algún movimiento, lo que devela también su pasta anarquista: esa pretensión de no instituir nada para nadie.

Mundy, que se autodefine como “una Rusia pobre y anarquista” (2017: 173), abrió paso a una nueva intelectualidad feminista que surgió como consecuencia de la guerra, y como consecuencia de la producción masiva de revistas y de ideas. Entre las rotativas de la ciudad moderna, entre los engranajes, los papeles, la tinta y los cables internacionales se devela la nueva mujer intelectual. Así, Mundy encuentra en ese reino oscuro de las maquinarias el espacio para ejercer sus dos vocaciones: es intelectual y es proletaria, una relación que concuerda “con las ideas estéticas de muchos artistas de la época que unían su actividad artística a las luchas sociales” (N. Rodríguez, 2013: 126). En las salas de redacción Hilda Mundy encontró el espacio para participar activamente en la guerra desde la ciudad: escribiendo *Dum Dum*, por ejemplo, desde donde tomó una posición militante y lanzó proyectiles expansivos contra los verdaderos enemigos: el Estado y los intereses capitalistas sobre el Chaco, y así encarnó la famosa frase de Mallarmé tomada por los vanguardistas: “La verdadera bomba es el libro”.

Las revistas y diarios de papel fueron también campos de experimentación literaria. De hecho, la presente tesis demostró la comunión latente entre la vanguardia literaria y la anarquía literaria, ambas se permitieron romper formas, desobedecer normas e incendiar géneros, un gesto a todas luces militante. En este sentido, uno de los aportes más importantes de esta investigación es comprender el espacio escritural que ocupa Mundy en el conflictivo panorama nacional durante la guerra: representa a una nueva clase obrera intelectual femenina, abraza consignas anarquistas y experimenta con formas vanguardistas. Con todo, Mundy planteó una de las ideas más innovadoras de la época: “Ya es tiempo de cargar la prosa femenina con un poquito de pasta explosiva [...] / La literatura vanguardista nos abre un horizonte propicio [...]” (Mundy, 2017: 210), y ella se encargó de demostrarlo.

Para escribir *Impresiones de la guerra del Chaco*, Hilda Mundy se valió de una postura político-estético que se le fue inculcado a través de la prensa. En este sentido, lo que se demostró en esta investigación es que, a diferencia de *Pirotecnia*, lo que emparenta más estrechamente el trabajo periodístico de Mundy con su opúsculo es una suerte de complicidad

que los une: hay un trabajo de experimentación, de confección, de collage, que se ensarta, arma o ensambla en un presente determinado, en una coyuntura. Por su afiliación con la realidad ordinaria, en *Impresiones...* Mundy opta por acoger la vulgaridad de la vida cotidiana sin pretender discursos solemnes ni trascendentales, en plena guerra y posguerra: un gesto que devela sus profundas raíces contestatarias en medio de una realidad concreta. El opúsculo de Mundy es la apuesta por escribir sobre la beligerancia con las palabras más corrientes (o, lo que es lo mismo, con las palabras menos pertinentes) con las que pretende combatir al realismo sombrío de la burguesía. Con *Impresiones...* se vislumbra a una cronista de guerra que habla de la vida cotidiana, que en el fondo es ponerse al margen, es optar voluntariamente por el olvidadero.

En *Impresiones de la guerra del Chaco* aparece la veta más vanguardista de Hilda Mundy, y el futurismo (la primera vanguardia histórica) pareciera ser la fuente de inspiración para armar su opúsculo. Ante los ojos del lector se revela la contracara de su escritura, el espectáculo de sus formas, la construcción de su opúsculo: ese texto hecho de otros textos, textos escritos en momentos determinados. En *Impresiones...*, una obra que permanece inédita por décadas, resuenan ecos de toda naturaleza, se entrecruzan aspectos de su vida personal, anécdotas, datos, fragmentos de textos escritos en periódicos, fragmentos de *Pirotecnia*. Hecha de fragmentos, en este opúsculo los límites entre la vida y la obra se han difuminado, a todas luces, una de las manifestaciones más bellas del anarquismo y de las vanguardias, sobre todo la futurista: destruir todo lo que separa la vida del arte, donarse al arte.

Es evidente que con esta tesis se demostró no solo los tejidos periodísticos que hacen eco en su opúsculo, también se demostró que la literatura vanguardista y anarquista pudo ser posible de manos de una mujer: aquel sujeto que permaneció en la ciudad, en medio de los movimientos que se gestaban en las urbes modernas, contaminada por los aires renovados que llegaban de países vecinos. En medio de la crisis bélica, cuando los ojos estaban puestos en la guerra, Mundy hizo de las oscuras rotativas su lugar ciudadano por antonomasia, y desde ahí alumbró la ciudad moderna de los años 30.

Bibliografía

Aliaga Brunch, Sandra

1987 “‘Éramos audaces’. Testimonio de la directora Laura Gabriela de la Rosa Torres”. Compilador, Luis Ramiro Beltrán. La Paz: CIMCA, Círculo de Mujeres Periodistas, CIDEM.

Álvarez Giménez, María Elvira

2011 “Movimiento feminista y derecho al voto en Bolivia (1920-1952)”, *Revista Fuentes*, vol. 5, núm. 15 (agosto 2011): 5-15. *Academia*. Web. Consultado: 29 de mayo de 2018.

Antezana, Luis H.

2014 “*Aluvión de fuego* de Óscar Cerruto”. *Aluvión de fuego*. Estudio introductorio, Luis H. Antezana. La Paz: Plural, 17-33.

Ayllón, Virginia; Olivares, Cecilia

2002 “Las suicidas: Lindaura Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy”. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo II. Coordinadora, Alba María Paz Soldán. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia. 124-149.

Ayllón, Virginia

1999 “Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy”. *Encuentro-diálogos sobre escritura y mujeres*. La Paz: Sierpe.

2015 “Debates en el feminismo boliviano: De la Convención de 1929 al ‘proceso de cambio’”. *Ciencia y Cultura* (La Paz), vol. 19, núm. 34 (junio 2015): 9-29. *Scielo-Bolivia*. Web. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2018.

Ballesteros, Blanca Zulema

2019 *Un análisis socio-crítico sobre la obra de Hilda Mundy*. Tesis de maestría. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

Bedregal, Yolanda

1977 *Nafragio*. La Paz: Juventud.

Beltrán, Luis Ramiro (Comp.)

- 1987 “*Feminiflor*”: *Un hito en el periodismo femenino de Bolivia*. La Paz: CIMCA, Círculo de Mujeres Periodistas, CIDEM.
- Benjamin, Walter
- 2015 “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Godot.
- Borda, Arturo
- 2014 *El Loco*. La Paz: Plural.
- Bueno, Mónica
- 2005/2006 “Macedonio Fernández: El espacio de la anarquía”. *Revista del Centro de las Letras Hispanoamericanas*, 14/15, núm. 17 (14/15): 111-127. *Universidad Nacional de Mar del Plata*. Web. Consultado: 3 de diciembre de 2020
- Cajías, Lupe
- 1987 “¿Qué escribían ellas?”. “*Feminiflor*”: *Un hito en el periodismo femenino de Bolivia*. Compilador, Luis Ramiro Beltrán. La Paz: CIMCA, Círculo de Mujeres Periodistas, CIDEM. 61-71.
- 1987 “Hilda Mundy, la intensidad de una entrega”. *Cosas de Fondo*. La Paz: Huayna Potosí.
- Calinescu, Matei
- 2003 *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, España: Tecnos; Alianza.
- Carrillo, Liliana
- 2017 “La Casa de Poeta, morada de Saenz y Mundy, se construye”. *Página Siete* (La Paz), 12 de noviembre de 2017.
- Cazorla Murillo, Maurice
- 2017 “Oruro en la guerra del Chaco”. *Historias de Oruro* (Oruro), año 8, núm. 36 (octubre de 2017): 45-46.
- Cisternas Ampuero, Leonardo Cristián
- 2006 *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana*. Tesis de doctorado. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Coronel Quisbert, Cristóbal

- 2013 *Ondas que provocan. Radio Illimani, los Estados y el nacionalismo*. La Paz: Gente Común.
- Dador. Crítica, narración, poesía
- 1979 “Entrevista a Hilda Mundy” y “Una hojita fragante”, núm. 1 (enero-marzo de 1979).
- Dibbits, Ineke *et al.*
- s.f. “Polleras libertarias”. Simposio: *Constitución de las identidades colectivas de la mujer. La Federación Obrera Femenina (1927-1964)*. s.f.
- Dum Dum
- 1935 *Dum Dum*, año 1, núm. 2 (29 de septiembre de 1935). Separata reproducida por la revista La Mariposa Mundial.
- Durán Zuleta, Marlene
- 2017 “Milena Estrada Sáinz en la impronta de su ausencia, se enciende y es grande”. *Fuentes*, vol. 11, núm. 53 (diciembre 2017): 55-61. *Revistas Bolivianas*. Web. Consultado: 13 de febrero de 2020.
- Durán Jordán, Florencia; Seoane Flores, Ana María
- 1997 *El complejo mundo de las mujeres durante la guerra del Chaco*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano.
- Escobari de Querejazu, Laura
- 2009 “El imaginario social femenino sobre la pobreza y la beneficencia”. *Mentalidad social y niñez abandonada. La Paz (1900-1948)*: Institut français d'études andines. <http://books.openedition.org/ifea/6169>. Web. Consultado: 4 de junio de 2020.
- Finot, Enrique
- 1964 *Historia de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert.
- Faure, Sebastien
- 1972 *Enciclopedia anarquista*. Tomo I. México DF: Tierra y Libertad.
- Friedrich, Hugo
- 1959 *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Fundación Simón I. Patiño (Dir.)

2010 *Betshabé Salmón. Precursora del pensamiento femenino en Bolivia.* La Paz: Fundación Simón I. Patiño. Duración. 20 min.

García Pabón, Leonardo

2007 *La patria íntima.* La Paz: Plural.

Gallardo, Francesca

2007 “Feminismo latinoamericano”. *Revista venezolana de la mujer*, vol. 12, núm. 28 (enero-junio, 2007): 17-34. *Scribd.* Web. Consultado: 25 de mayo de 2018.

Gérias, Enrique

1967 “Constante para una crítica y un análisis de la pintura”: 125-154. *Dialnet.* Web. Consultado: 28 de octubre de 2020.

Grünfeld, Mihai

1989 “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”. *Revista Iberoamericana*, vol. 55, núm. 146-147 (enero-junio 1989). *Revista Iberoamericana.* Web. Consultado: 18 de enero de 2021.

Historia del arte y la arquitectura Eduardo Pietro

2020 *Vanguardia 2: Futurismo.* (21 de abril de 2020). Archivo de video, YouTube. 65 min. Consultado: 24 de octubre de 2020.

Laje, Agustín; Márquez, Nicolás

2018 *El libro negro de la nueva izquierda.* Buenos Aires: Unión.

La guerra del Chaco

2016 “Arsenio Minaya: ‘Los paraguayos nos engañaron, no son hombres’”. *La guerra del Chaco* (Oruro), año 1, vol 1, núm 1. (1 de junio de 2016): 35-36.

La Patria

1936 “*Pirotecnia*, de Hilda Mundy”. *Periódico La Patria* (Oruro), martes 29 de diciembre de 1936.

Lida, Clara Eugenia

1970 “Literatura anarquista y anarquismo literario”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 19, núm. 2 (julio de 1970): 360-381. *Colmex.* Web. Consultado: 4 de agosto de 2020.

Machicado, Carlos Gustavo

“Las revoluciones industriales”. *Fundación Unesad*. Blog/boletín. Consultado: 14 de junio de 2020.

Margarucci, Ivanna

2020 “Anarquistas en Oruro (Bolivia). Trincheras de lucha contra la crisis y la guerra, 1930-1932”. *Revista de Historia Regional y Local*, vol. 12, núm. 24 (mayo-agosto 2020): 183-221. *Universidad Nacional de Colombia*. Web. Consultado: 15 de junio de 2020.

Medinaceli, Ximena

1987 “Las revistas femeninas de los años 20. Una necesidad de comunicación”. *“Feminiflor”*: *Un hito en el periodismo femenino de Bolivia*. Compilador, Luis Ramiro Beltrán. La Paz: CIMCA, Círculo de Mujeres Periodistas, CIDEM. 31-35.

1996 *Alterando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia. 1920-1930*. La Paz: Secretaría Nacional de Educación.

Mitre, Eduardo

2010 *Pasos y voces. Nueve poetas contemporáneos de Bolivia: ensayo y antología*. La Paz: Plural.

Monsiváis, Alejandro

2009 “Esfera pública”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Coordinación general de Robert Mckee Irwin y Mónica Szurmuk. México DF: Instituto Mora y Siglo Veintiuno Editores.

Mundy, Hilda

1989 *Cosas de fondo*. La Paz: Huayna Potosí.

2000 *Pirotecnia*. Estudio introductorio de Virginia Ayllón. La Paz: La Mariposa Mundial.

2017 *Bambolla bambolla*. Compilado, edición y estudio introductorio de Rodolfo Ortiz. 2ª edición. La Paz: La Mariposa Mundial.

2016 *Obra reunida*. Compilado, edición y estudio introductorio de Rocío Zavala. La Paz: Plural.

- 2017 *Pirotecnia*. Estudio introductorio de Edmundo Paz Soldán. Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota.
- Ortiz, Rodolfo
- 2017 “[La invención de Hilda Mundy]”. *Letra Siete. Página Siete* (La Paz), 26 de febrero de 2017: 5.
- Pascual Gay, Juan
- 2006 “*Todo y nada: la seducción del fragmento*”. *Nuestra América*, núm. 2 (agosto-diciembre 2006): 103-118. *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Web. Consultado: 28 de agosto de 2021.
- Pini, Ivonne
- 1997 “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20”. *Ensayos: Historia y teoría del arte*, núm. 4 (1997): 99-113. *Universidad Nacional de Colombia*. Web. Consultado: 15 de enero de 2021.
- Prada, Ana Rebeca
- “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30”. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 10, núm. 15 (2015): 86-104. *Dialnet*. Web. Consultado: 22 de febrero de 2020.
- Revista Arcadia
- “Los cien mejores libros recomendados de los últimos cien años escritos por mujeres”. *Revista Arcadia*. Web. Consultado: 18 de diciembre de 2019.
- Rezsler, André
- s.f. *Estética anarquista*. Web. Consultado: 14 de noviembre de 2020
- Rivadeneira Prada, Raúl
- 1983 “Bethsabé Salmón, presencia femenina en el periodismo”. *Presencia Literaria, Presencia* (La Paz), 30 de octubre de 1983: 14-16
- Rodríguez, Huáscar
- 2010 *Choledad antiestatal*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- Rodríguez, Nivardo
- 2013 *Un anarquismo singular*. Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Fundación Cultural del Banco Central, Banco Central de Bolivia.

Rodríguez, Paura

- 2004 *Mistura para el bello sexo. Las mujeres en la prensa chuquisaqueña del siglo XIX*. Sucre: Centro Juana Azurduy

Rogers, Geraldine

- 2018 “Presentación. Publicaciones periódicas del siglo XX: aspectos emergentes, miradas latinoamericanas”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 6, núm. 11: 1-12. *Dialnet*. Web. Consultado: 15 de agosto de 2020.

Sarlo, Beatriz

- 1992 “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *América: Cahiers du CRICCAL*, 1992, núm. 9-10. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. Persée*. Web. Consultado: 1 de febrero de 2021.
- 2003 *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sartor, Mario

- 2018 “El futurismo italiano y sus ecos latinoamericanos”. *Seminario Internacional de Conservação de Escultura Moderna*. São Paulo: MAC USP. Consultado: 23 de octubre de 2020.

Siles Salinas, Jorge

- 2013 *La literatura de la guerra del Chaco*. La Paz: Plural.

Simmel, Georg

- 1986 “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”. *Cuadernos políticos*, núm. 45 (enero-marzo de 1986): 5-10. *Era*. Web. Consultado: 28 de agosto de 2020.

Soto Velasco, Kurmi

- 2018 “Periodismo y círculos literarios femeninos en el siglo XIX: El caso de Carolina Jaimes de Freyre (1844-1916)”. *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, vol. 15, núm. 1 (invierno): 67-78. *Pontificia Universidad Católica del Perú*. Web. Consultado: 25 de abril de 2019.

Schwartz, Jorge

- 1982 “La vanguardia en América Latina: una estética comparada”. Conferencia pronunciada en el Décimo Congreso de la Asociación Internacional de

- Literatura Comparada (23 de agosto de 1982). *Revista de la Universidad de México*. Web. Consultado: 11 de marzo de 2021.
- 2002 *Las vanguardias latinoamericanas*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Tapia, Luis
- 2000 “Pirotecnia”. *La Mariposa Mundial* (La Paz): 11-16
- Tarifa Camacho, Agustín
- 2009 “Historia del movimiento obrero”. *La Época* (Oruro), 16 de diciembre de 2015.
- Torrent Esclapés, Rosalía
- 2009 “Cien años de futurismo”. *CBN: Revista de estética y arte contemporáneo*. 2009, núm. 1:27-35. *Repositori Universitat Jaume I*. Web. Consultado: 15 de marzo de 2021.
- Umbral, Francisco
- 1978 *Ramón y las vanguardias*. Titivillus. *Epublibre*. Kindle. Consultado: 25 de mayo de 2020.
- Unzueta, Fernando
- 2018 *Cultura letrada y proyectos nacionales. Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)*. La Paz: Plural.
- Verchili Martí, María
- 2012 “Técnica, máquinas, futurismo y fascismo”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, núm. 39: 92-109. *Dialnet*. Web. Consultado: 14 de febrero de 2021
- Videla de Rivero, Gloria
- 2011 *Direcciones de vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Villazón, Emma
- 2012 “Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de “vanguardia” y “nación” en Bolivia”. *Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile*. Editadores, Andrés Ajens, Alejandro Fielbaum y Lorena Zuchel. Viña del Mar: Communes. 219-239.

Wiethüchter, Blanca

- 2002 “El arco de la modernidad”. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia. 61-169.

Zavala Virreira, Rocío

- 2004 *Hilda Mundy. Vanguardia boliviana en los tiempos de la guerra del Chaco*. Tesis de maestría. Villeneuve d'Ascq: Université Charles de Gaulle-Lille III.
- 2013 *Hilda Mundy: guerre, après-guerre et modernité : écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30*. Tesis de doctorado. Université Charles de Gaulle-Lille III.

Marlene Durán, Zulán

- 2002 “La literatura de la guerra del Chaco”. *Signo* (La Paz), 2002, núm. 63-64: 80-82